

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO  
INSTITUTO DE LINGUAGENS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE  
LINGUAGEM**

**THIELLE RITA VERA DE MOURA ALCALDE**

**A ESCRITA EM MARINA COLASANTI: ENTRE A  
TRADIÇÃO E A MODERNIDADE**

**CUIABÁ-MT  
2017**

THIELLE RITA VERA DE MOURA ALCALDE

A ESCRITA EM MARINA COLASANTI: ENTRE A TRADIÇÃO E A  
MODERNIDADE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Estudos de Linguagem, Instituto de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso, para Defesa de Dissertação, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagem.

**Área de Concentração:** Estudos Literários.

**Orientadora:** Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Franceli Aparecida da Silva Mello.

### **Dados Internacionais de Catalogação na Fonte.**

A346e Alcalde, Thielle Rita Vera de Moura.  
A escrita em Marina Colasanti: : entre a tradição e a modernidade / Thielle Rita Vera de Moura Alcalde. -- 2017  
115 f. ; 30 cm.

Orientadora: Dr<sup>a</sup> Franceli Aparecida da Silva Mello.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Mato Grosso, Instituto de Linguagens, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, Cuiabá, 2017.  
Inclui bibliografia.

1. Contos Maravilhosos. 2. Tradição. 3. Modernidade. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

**Permitida a reprodução parcial ou total, desde que citada a fonte.**



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO-GROSSO  
PRÓ-REITORIA DE ENSINO DE PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGEM  
Avenida Fernando Corêa da Costa, 2367 , - Boa Esperança - Cep: 78060900 - CUIABÁ/MT  
Tel : (65) 3615-941E - Email : secretariameel@hotmail.com

## FOLHA DE APROVAÇÃO

**TÍTULO: "A escrita em Marina Colasanti: entre a tradição e a modernidade"**

AUTORA: Thielle Rita Vera de Moura Alcalce

Dissertação defendida e aprovada em 31 de março de 2017.

Presidente da Banca / Orientadora: Francis Aparecida da Silva Mello  
Instituição: Universidade Federal de Mato Grosso

Examinador Interno: Doutor Fausto Calça Galvão de Castro  
Instituição: Universidade Federal de Mato Grosso

Examinadora Externa: Doutora Maria Helena Cocco  
Instituição: Universidade do Estado de Mato Grosso

Examinadora Suplente: Doutora Célia Maria Domingues da Rocha Reis  
Instituição: Universidade Federal de Mato Grosso

CUIABÁ, 31 de março de 2017

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço ao meu Deus Jeová que permitiu e me deu forças para realizar este trabalho.

Agradeço também à minha orientadora, Professora Dr.<sup>a</sup> Franceli Aparecida da Silva Mello, por toda a dedicação e empenho durante a construção dessa pesquisa. Trabalhar ao seu lado foi leve e prazeroso!

Aos professores Dr.<sup>a</sup> Marta Helena Cocco e Dr. Fausto Calaça Galvão de Castro por todas as sugestões, comentários e indicações bibliográficas tecidos no exame de Qualificação.

À Universidade Federal de Mato Grosso e aos professores do Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagem, em especial à professora Dr.<sup>a</sup> Célia Maria Domingues da Rocha Reis e aos professores Dr. Henrique de Oliveira Lee e Dr. Vinícius Carvalho Pereira. Foi muito bom aprender com vocês!

Aos meus familiares, por sempre me incentivarem e entenderem os momentos em que precisei abrir mão da companhia deles para dedicar a este trabalho.

Ao meu esposo, Daniel Lopes Alcalde, por compreender minha dedicação, mesmo que isso significasse menos tempo ao seu lado.

Enfim, agradeço a todos aqueles que sempre encorajaram e torceram pela realização dessa pós-graduação.

Para todos aqueles que se deixam encantar pelos textos de Colasanti.

*“Contos de fadas são, como a poesia, as pérolas da criação literária”.*

*(Marina Colasanti)*

## RESUMO

Esta dissertação objetiva investigar como se desenvolve a escrita de três contos de autoria de Marina Colasanti, presentes na obra *Mais de 100 Histórias Maravilhosas* e verificar como esses textos transitam entre a tradição e a modernidade literária. Para isso, revisitamos os conceitos de conto e conto maravilhoso e posteriormente efetuamos uma análise dos elementos da narrativa a fim de compreendermos profundamente nosso objeto de pesquisa. O método utilizado foi o dialético, pensando nas contradições e nas relações dialéticas geradas pelos conceitos de tradição e modernidade. Essa proposta de pesquisa justifica-se na medida em que acreditamos que investigar como a tradição e a modernidade convivem em textos literários, nos auxilia a entender as transformações da literatura, as que surgem em nosso cotidiano, bem como as divergências decorrentes dessas transformações. Para nos auxiliar na análise dos contos, recorremos a várias correntes de análise literária nos apoiando nas ideias de Candido (2006). As questões do conto maravilhoso foram analisadas recorrendo aos escritos de Propp (1984). Também nos ancoramos em teóricos como Chevalier; Gheerbrant (2015) e Piglia (2004) para o estudo da simbologia e das histórias secretas presentes nas narrativas. Quanto ao tema da modernidade e do excesso de exposição dos indivíduos recorremos a Debord (1997), Kehl (2004) e Lipovetsky (2016; 2005; 2004), já para o estudo da tradição direcionamo-nos a Jolles (1976). Também foram fundamentais para nossa análise os comentários de Bakhtin (1998), Bastos (2011), Konder (1986), Kothe (1986) e etc. Nas análises chegamos aos seguintes resultados: Marina Colasanti utiliza os elementos estruturais da narrativa como tempo, espaço, personagem e narrador de maneira muito próxima à da tradição literária, mantendo a forma do conto maravilhoso. Já em relação ao enredo e ao tema, ela consegue “atualizá-los” de um modo considerado moderno. Desse modo, podemos afirmar que os contos de Colasanti transitam entre a tradição e a modernidade literária. Ao mesmo tempo em que aborda questões atemporais, como a solidão, o amor, o poder, a inveja, a autora se utiliza do conto maravilhoso para nos fazer refletir sobre a condição do homem na modernidade e, assim, mostrar as contradições em que vivemos no mundo contemporâneo. Porém, essa marca do presente nas suas narrativas não aparece de modo explícito, pois é necessário compreender os subentendidos que ela propõe em cada texto. Deste modo, ela faz críticas ao consumismo, aos excessos de informações aos quais estamos expostos, à superficialidade em que vivemos e discorre sobre o excesso de exposição dos indivíduos nas mídias sociais.

**Palavras-chave:** Contos maravilhosos. Tradição. Modernidade.



## ABSTRACT

This dissertation has the mainly objective investigating how writing in three tales written by Marina Colasanti develop in her literary work “Mais de 100 Histórias Maravilhosas” (More than 100 Wonderful Tales), analyzing how these histories can pass by tradition and modernity literature. Therefore, we needed to remind concepts about short and wonderful tales and after all we analyzed the narratives elements deeply trying to understand our research. The methodology used was dialectical, thinking about contradictions and the dialectical relations created through traditional conceptions out and modernity. This research proposal is justified by our believes in investigate how tradition and modernity can live together in literature texts, so it can explain the literary transformation as well as divergences resulting. We resorted to several literary's currents analysis supporting us in the ideas of Candido (2006). The questions of the wonderful tale were analyzed using the writings of Propp (1984). We are also anchored by such theorists as Chevalier; Gheerbrant (2015) and Piglia (2004) for symbology studing and the secret stories present in the narratives. As for the modernity's subject and over-exposure of individuals, we have recourse to Debord (1997), Kehl (2004) and Lipovetsky (2016; 2005; 2004) and for the study of tradition, we turn to Jolles (1976). The comments of Bakhtin (1998), Bastos (2011), Konder (1986), Kothe (1986) and others were also fundamental for our analysis. The result of these analyzes are: Marina Colasanti utilizes elements like time, space, characters and narrator very close to the literary tradition keeping the structure of wonderful tale. Although she can use the history modernly. We can realized that Colasanti transits between tradition and modernity. In the same time the author relates about loneliness, love, power, and envy. The author uses the wonderful tale to make us reflect on the condition of man in modernity, thus showing the contradictions in which we live in the contemporary world. However, this mark of the present in her narratives does not appear explicitly, since it is necessary to understand the sub-understandings that her proposes in each text. In this way, it criticizes consumerism, the excesses of information to which we are exposed, the superficiality in which we live and discusses the over-exposure of individuals in social media.

**Keywords:** Wonderful tales. Tradition. Modernity.

## SUMÁRIO

|   |            |
|---|------------|
| <b>INTRODUÇÃO .....</b>   | <b>11</b>  |
| <b>CAPÍTULO 1: CONHECENDO O CONTO MARAVILHOSO.....</b>                                      | <b>17</b>  |
| 1.1 O GÊNERO CONTO.....   | 21         |
| 1.2 O CONTO MARAVILHOSO .....   | 31         |
| <b>CAPÍTULO 2: PEGANDO CARONA “NO CASTELO QUE SE VAI” .....</b>                             | <b>35</b>  |
| 2.1 CONCEITOS PRELIMINARES SOBRE A TRADIÇÃO E A MODERNIDADE.....                            | 36         |
| 2.2 TEMPO E ESPAÇO REFLETINDO A BUSCA DA LEVEZA “NO CASTELO QUE SE VAI” .....               | 38         |
| 2.2.1 “A casa” de Vinicius de Moraes e o castelo do “Rei do Nada” .....                     | 42         |
| 2.3 LEVE X PESADO: DOIS REIS E SUAS DIFERENTES MANEIRAS DE SER .....                        | 43         |
| 2.4 A HISTÓRIA SECRETA É REVELADA .....   | 45         |
| 2.5 A FUNÇÃO DO NARRADOR .....  | 48         |
| 2.6 “NO CASTELO QUE SE VAI” E A MORFOLOGIA DO CONTO MARAVILHOSO.....                        | 49         |
| 2.7 LINGUAGEM E SIMBOLOGIA NO CONTO “NO CASTELO QUE SE VAI” .....                           | 51         |
| 2.8 TRADIÇÃO E MODERNIDADE NO CONTO .....   | 55         |
| <b>CAPÍTULO 3: O OLHAR REVELADOR EM “AS JANELAS SOBRE O MUNDO” ..</b>                       | <b>58</b>  |
| 3.1 “AS JANELAS SOBRE O MUNDO”: REPRESENTANDO NOVAS ORGANIZAÇÕES DE TEMPO E<br>ESPAÇO ..... | 58         |
| 3.2 AS PERSONAGENS DE “AS JANELAS SOBRE O MUNDO” .....                                      | 62         |
| 3.3 DESVENDANDO O SEGREDO DE “AS JANELAS SOBRE O MUNDO” .....                               | 65         |
| 3.4 LINGUAGEM E A SIMBOLOGIA NO CONTO “AS JANELAS SOBRE O MUNDO” .....                      | 71         |
| 3.5 “AS JANELAS ...” E A MOLDURA: RELAÇÕES ESTÉTICAS .....                                  | 73         |
| 3.6 TRADIÇÃO E MODERNIDADE NO CONTO .....   | 76         |
| <b>CAPÍTULO 4: “O NADA PALPÁVEL” E A SUPEREXPOSIÇÃO DOS INDIVÍDUOS<br/>.....</b>            | <b>78</b>  |
| 4.1 AS PERSONAGENS DE “O NADA PALPÁVEL” .....   | 78         |
| 4.2 A CASA DE VIDRO E A BUSCA PELA TRANSPARÊNCIA.....                                       | 83         |
| 4.3 AS HISTÓRIAS SECRETAS POR TRÁS DOS VIDROS.....  | 86         |
| 4.4 INTERTEXTUALIDADE.....  | 92         |
| 4.5 LINGUAGEM E SIMBOLOGIA NO CONTO “O NADA PALPÁVEL” .....                                 | 93         |
| 4.6 TRADIÇÃO E MODERNIDADE NO CONTO .....   | 97         |
| <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>  | <b>99</b>  |
| <b>REFERÊNCIAS .....</b>  | <b>105</b> |
| <b>ANEXOS .....</b>   | <b>107</b> |
| A – “NO CASTELO QUE SE VAI” .....   | 110        |
| B – “AS JANELAS SOBRE O MUNDO” .....  | 112        |
| C – “O NADA PALPÁVEL” .....   | 114        |

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho é o resultado da análise do processo de escrita de três contos presentes na obra *Mais de 100 Histórias Maravilhosas*, de autoria de Marina Colasanti. Essa obra foi lançada em 2015 e reúne, conforme o título, mais de cem textos da autora. Dentro desta coletânea há nove livros já lançados anteriormente e mais um inédito.

Inicialmente, havíamos selecionado quatro contos para compor nosso objeto de pesquisa. Contudo, durante as análises, observamos que um deles se distanciava muito das características comuns aos outros textos, por ter sido construído com uma marcante presença da metalinguagem. Essa peculiaridade encontrada em outros textos da autora, como por exemplo, “A moça tecelã”, “Além do Bastidor”, “Fio após fio” etc. demandaria outro recorte teórico, menos focado nas questões da tradição e modernidade, o que poderia causar uma certa ruptura nas leituras propostas. Desse modo, optamos por retirá-lo de nosso trabalho para continuar nos detendo nos objetivos propostos.

O primeiro contato que tivemos com a obra de Marina Colasanti ocorreu durante a graduação em Letras, na disciplina de Literatura Infanto-juvenil e Ensino. Nesse primeiro momento nos chamou muito a atenção e nos intrigou o conto “Além do Bastidor”. Ali iniciou-se nosso interesse e futura paixão pelos textos dessa escritora.

Logo após, participamos de uma oficina intitulada “Literatura Fantástica dos séculos XIX e XX”, na qual nos foi apresentado o conto “A moça tecelã”. Esse conto instigou ainda mais nosso interesse sobre as obras da autora, levando-nos a pesquisar a fortuna crítica dessa narrativa em nossa monografia de conclusão da graduação.

De lá para cá, sempre que tínhamos oportunidade, estávamos lendo os contos, as crônicas e os poemas de Marina Colasanti. Nossa paixão por esses textos já estava bem arraigada quando houve a oportunidade de conhecer a escritora pessoalmente em um evento de Literatura ocorrido Cuiabá/MT. Conhecê-la aumentou ainda mais o desejo de poder me aprofundar no estudo de sua obra.

Após ingressar na pós-graduação em estudos literários, não houve dúvida em selecionar as obras desta escritora para a realização de nossa pesquisa. Como a produção de Marina Colasanti é muito vasta, colaborou para a seleção do objeto o lançamento da obra *Mais de 100*

*histórias maravilhosas* no ano de 2015, visto que, além de reunir vários livros da escritora, nos dava a oportunidade de trabalhar com um livro “inédito”<sup>1</sup>.

Deste modo, a partir da leitura preliminar da obra foi possível levantar as seguintes questões: Os contos maravilhosos de Colasanti se classificariam como tradicionais ou modernos? Como a autora utiliza os elementos da tradição? E os modernos? Por que a autora retoma elementos tradicionais? Em que aspecto estrutural da narrativa ela inova? Como? Para quê? Todos esses questionamentos nos levaram a tal hipótese: os textos apresentam elementos tradicionais dos contos maravilhosos, porém são reelaborados de uma forma moderna.

Essa hipótese foi o ponto de partida para estabelecermos o critério da escolha dos contos, pois neste universo de mais de cem textos, foi necessário fazer um recorte no objeto de pesquisa. Assim, selecionamos três contos para comporem nossa análise: “No castelo que se vai” (do livro *Entre a espada e a rosa*, 1992) “As janelas sobre o mundo” (do livro *Longe como o meu querer*, 1997) e “O nada palpável” (do livro *Como uma carta de amor*, 2014).

No paratexto do livro, Colasanti se posicionou a respeito da modernização de suas obras afirmando que não objetiva recriar os contos tradicionais, mas sim retomá-los e criar histórias em harmonia com o tempo no qual ela vive. São esses elementos considerados modernos na sua escrita que moveram as análises dos contos selecionados.

Deste modo, o objetivo geral desta pesquisa foi investigar como se desenvolve a escrita dos contos selecionados e verificar em que medida esses textos transitam entre a tradição e a modernidade literária. Para tanto, procedemos a uma análise dos elementos da narrativa, tais como organização do enredo, caracterização das personagens, apresentação de tempo e espaço, perspectiva do narrador, utilização de símbolos, figuras de linguagem etc., com vistas a uma compreensão mais profunda do objeto.

Num primeiro momento, entendemos tradição conforme define o *Dicionário de conceitos históricos*, como “um produto do passado que continua a ser aceito e atuante no presente. É um conjunto de práticas e valores enraizados nos costumes de uma sociedade” (KALINA; MACIEL, 2009, p. 405).

---

<sup>1</sup> Inédito aqui está entre aspas, pois conforme já referido anteriormente, nove livros que compõem a obra já haviam sido lançados. Há somente um livro inédito: *Quando a primavera chegar*. Assim, o que torna a obra inédita é o fato de reunir os contos maravilhosos – escritos até então pela escritora – em um único livro.

Aparentemente a tradição poderia sugerir certa estabilidade ou estagnação, porém ao verificarmos a afirmação dos autores citados, de que ela é um produto do passado ainda atuante no presente, podemos associar essa definição com a hipótese levantada anteriormente: os contos a serem analisados são constituídos de elementos da tradição, porém esses elementos são transformados pela modernidade.

Já a modernidade foi entendida, de acordo com a definição do mesmo dicionário, como sendo “um conjunto amplo de modificações nas estruturas sociais do Ocidente, a partir de um processo longo de racionalização da vida [...] que atinge as esferas da economia, da política e da cultura” (Idem, 2009, pp. 297-298).

Segundo esses autores, ao falarmos em modernidade, podemos entrar em um terreno de muitas contradições, visto que este termo é comumente colocado em oposição ao de tradição.

No campo literário veremos as definições acima citadas serem problematizadas com teóricos como Charles Baudelaire (1821-1867), Mikhail Bakhtin (1895-1975), por exemplo. Baudelaire (1996, p. 27), no século XIX, declarou que “quase toda nossa originalidade vem da inscrição que o *tempo* imprime às nossas sensações”, porém afirma que os artistas não podem perder de vista a “memória do presente” mesmo que esse presente seja composto de elementos transitórios e fugidios. Já Bakhtin (1998), no século XX, afirma que “a contemporaneidade, como novo ponto de partida da orientação literária, não exclui absolutamente a representação do passado” (BAKHTIN, 1998, p. 418) e que representar o passado nas narrativas modernas não impede “a modernização deste passado”.

Mais recentemente, Cláudio Magris (2009) vai afirmar que o homem moderno está mudando radicalmente e essa mudança acontece em períodos curtos e não mais em milênios como era no passado. E todas essas mudanças ocorridas na contemporaneidade vão se revelar nas formas literárias, como o conto, por exemplo.

Assim, para tentar dar conta da complexidade do período no qual vivemos, acreditamos que pesquisar como a tradição e a modernidade convivem em textos literários nos auxiliou a entender as constantes transformações surgidas em nosso cotidiano, bem como as contradições decorrentes dessas transformações.

Essas contradições geralmente são mascaradas e isso acontece, segundo Hermenegildo Bastos (2011), porque nossa sociedade capitalista se organiza de forma a nos impedir de ter essa percepção. Deste modo, “A relevância da obra literária está em que ela pode reatar os

elementos díspares, permitindo, assim, que o leitor também veja o que se oculta na vida cotidiana” (BASTOS, 2011, p. 26).

Acreditamos que por meio da literatura é possível ter conhecimento do momento sócio histórico vivido e perceber os desafios inerentes a esse período. Por isso, usamos o método dialético, visto que ele “nos incita a revermos o passado à luz do que está acontecendo no presente; ele questiona o presente em nome do futuro” (KONDER, 1986, p. 84). Logo, pensando nas contradições e nas relações dialéticas geradas pelos conceitos de tradição e modernidade, o método parece-nos pertinente, dado propor a investigação fundamentada na contradição. “Na acepção moderna [...] dialética [...] é o modo de compreendermos a realidade como essencialmente contraditória e em permanente transformação” (KONDER, 1986, p. 8).

Assim, partimos da leitura da própria obra literária para captar as sugestões oferecidas por ela, para depois verificarmos se as hipóteses levantadas apresentavam pertinência ou não.

Além disso, recorreremos a várias correntes de análise literária (sociológica, estruturalista, formalista etc.) para compreendermos o nosso objeto de pesquisa do modo mais integral possível. Essa variedade de correntes teóricas encontra apoio nas ideias de Antonio Candido (2006, p. 17), o qual afirma que “uma crítica que se queira integral deixará de ser unilateralmente sociológica, psicológica ou linguística, para utilizar livremente os elementos capazes de conduzirem a uma interpretação coerente”. Contudo, ele ressalta que nada impede ao crítico fazer a opção pelo elemento de sua preferência.

Ainda segundo o autor, a integridade da obra só pode ser entendida “fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra” (CANDIDO, 2006, p. 13), visto que tantos os fatores internos (formais) quanto os externos (conteúdo) precisam ser combinados “como momentos necessários do processo interpretativo” (Idem, 2006, p. 14). Por isso, durante a análise dos elementos estruturais dos textos procuramos relacioná-los às características que refletem a nossa modernidade.

O trabalho está organizado em quatro capítulos nos quais discorremos sobre as especificidades do gênero e fizemos as análises dos contos, além das considerações finais.

No capítulo 1 trouxemos uma pequena biografia da escritora Marina Colasanti e nos pronunciamos sobre como o objeto de pesquisa se insere no conjunto das obras produzidas pela autora. Fizemos um breve percurso histórico do gênero conto, como também verificamos

algumas proposições do conceito de conto e de suas peculiaridades. Por fim, comentamos sobre as características específicas do conto maravilhoso.

No capítulo 2 analisamos o conto: “No castelo que se vai”. Primeiramente, levantamos alguns conceitos preliminares sobre a tradição e a modernidade, tendo como referencial teórico os estudos de Adriano Duarte Rodrigues (1997), Antoine Compagnon (2010) e Gilles Lipovetsky (2016). Este último identifica a modernidade com a leveza, e desse modo observamos que na narrativa analisada há uma série de elementos que se aproximaram das ideias desse filósofo. O tempo e o espaço do conto, por exemplo, refletiram ideais de leveza, ao contrapor o reino do “Rei Ráiç” (personagem acumuladora de posses) com o do “Rei do Nada” (personagem desapegada de bens materiais). Ademais, observamos que a autora utiliza uma linguagem simbólica para camuflar uma história secreta, ou seja, nesta narrativa fica subentendido uma crítica ao consumismo e a exaltação a uma vida mais leve e menos focada no acúmulo de bens materiais.

O capítulo 3 compõe-se da análise do conto “As janelas sobre o mundo”. Nesse conto, vimos como se dá a relação do homem com o tempo e observamos que a narrativa tematiza a questão do elemento visual, característica que reflete a nossa contemporaneidade, também nomeada “sociedade do espetáculo”, conforme a proposição de Guy Debord (1997). Entre as histórias secretas sugeridas, percebemos que uma delas é aproveitarmos os momentos felizes e não dar valor primordial ao trabalho. Além disso, verificamos que o tema da janela sugere ainda inúmeras aproximações com equipamentos como o telefone celular, o televisor, o computador etc., bem como molduras de um quadro.

Já no capítulo 4 está a análise do conto “O nada palpável”. Nele buscamos evidenciar as semelhanças entre a superexposição dos indivíduos na contemporaneidade com as casas de vidros das personagens da narrativa. Esse conto sugere que o exibicionismo e a invasão da privacidade acarretam em consequências desastrosas, contudo observamos que essa também é uma característica do mundo moderno. Assim, para entendermos a necessidade e a importância da exposição dos indivíduos recorreremos às formulações de Debord (1997) e Maria Rita Kehl (2004).

Após as análises, tecemos algumas considerações finais, nas quais procuramos refletir se os objetivos propostos para essa pesquisa foram alcançados. Por fim, é válido observar que os contos maravilhosos ainda encantam os leitores porque deles é possível extrair múltiplos significados, além de satisfazerem nossa necessidade de sonho e fantasia.

Desse modo, convidamos os leitores desse trabalho a primeiro se deleitarem com a leitura dos contos na íntegra, inseridos no anexo desta pesquisa, para depois desfrutarem das nossas interpretações. Por fim, não podemos esquecer que as portas para outras leituras/significados continuam abertas para aqueles que quiserem percorrê-las.



## 1 CONHECENDO O CONTO MARAVILHOSO

Nossa pesquisa analisa três contos da obra *Mais de 100 histórias maravilhosas*, escrita por Marina Colasanti.

Antes de iniciarmos as análises dos contos selecionados, é oportuno conhecermos a escritora e como a obra selecionada para este trabalho se insere no conjunto de sua produção artística.

Marina Colasanti (Sant'Anna) nasceu em 26 de setembro de 1937, em Asmara (Eritreia), Etiópia. Passou sua infância na África e depois seguiu com a família para a Itália, onde morou por 11 anos. Veio para o Brasil em 1948, país em que vive até hoje. Possui nacionalidade brasileira e naturalidade italiana. É casada com o escritor e poeta Affonso Romano de Sant'Anna, desde 1971.

A autora começou sua carreira por meio das artes plásticas. Em entrevista à editora Saraiva, veiculada na internet, esclarece: “Marina não queria ser escritora, Marina queria ser artista plástica. Eu não tinha um projeto de escrita, eu tinha um projeto de arte visual”<sup>2</sup>. Ela cursou a Escola Nacional de Belas Artes e especializou-se em gravuras de metal.

Entrou no mundo das letras em 1962, quando ingressou no *Jornal do Brasil*. Neste jornal desenvolveu as atividades de secretária de texto, cronista, colunista e ilustradora. Afirma ainda, na entrevista citada acima, que era cronista do *Jornal do Brasil*, mas não era escritora. Então revela que a partir do gênero crônica que possui “uma escrita que embora sendo jornalística é literária e percebendo que o meu ‘pandã’ era mais intenso para o lado literário, aí eu comecei a escrever o meu primeiro livro”<sup>3</sup>.

Seu primeiro livro foi publicado em 1968, cujo título é *Eu sozinha*, pela Gráfica Record Editora. Segundo a autora, ele ficou cinco anos à espera de um editor e apesar de ser recebido como um livro de crônicas, não era, pois “em momento algum quis duplicar em casa aquilo que fazia na redação. Meu desejo buscava outros caminhos que, entretanto, não sabia nomear” (COLASANTI, 2015, p. 412).

---

<sup>2</sup> Conferir em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DSW17sQQA4Z4>>. Acesso em 15/03/2016.

<sup>3</sup> Conferir em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DSW17sQQA4Z4>>. Acesso em 15/03/2016.

Publicou em 1973 o livro *Nada na manga*, pela editora Nova fronteira, obra que é uma seleção das suas crônicas de jornal. E em 1975, após a descoberta dos minicontos, publica *Zooológico*, pela Edições Imago.

Desde esses primeiros livros, a autora não parou de produzir. Ela possui inúmeros livros publicados que vão desde contos infantis, crônicas, ensaios, poesias, prosa jornalística etc. Também atuou como artista plástica, ilustradora, colaboradora de periódicos, apresentadora de televisão, roteirista e tradutora.

Conforme classifica Anderson Gomes (2004), a produção da escritora pode apresentar a seguinte divisão:

- 1) Coletânea de artigos: *A nova mulher* (1980), *Mulher daqui pra frente* (1981), *Aqui entre nós* (1988), *Intimidade Pública* (1990).
- 2) Narrativas infanto-juvenis: *Uma ideia toda azul*<sup>4</sup> (1979), *Doze reis e a moça no labirinto do vento* (1982), *A menina arco-íris* (1984), *O lobo e o carneiro no sonho da menina* (1985), *Uma estrada junto ao rio* (1985), *O verde brilha no poço* (1986), *O menino que achou uma estrela* (1988), *Um amigo para sempre* (1988), *Será que tem asas?* (1989), *Ofélia a ovelha* (1989), *A mão na Massa* (1990).
- 3) Ensaios e contos: *E por falar em amor* (ensaio – 1984), *Contos de amor rasgados* (contos – 1986). (GOMES, 2004, p. 15).

Essa divisão da obra da autora organizada por Gomes (2004) nos dá uma noção do conjunto da produção dela, porém é importante destacar que não a esgota, pois ela possui mais de 60 livros publicados em língua portuguesa, além de edições publicadas em língua estrangeira, como espanhol e francês e ainda participação em antologias de língua materna e estrangeira.

A professora da UFG, Vera Maria Tietzmann Silva, ao fazer a apresentação de Colasanti para a palestra “Como se fosse um cavalo”, realizada em 10/10/2011, no 2º Salão do Livro Infantil e Juvenil de Goiás, nos dá um parâmetro de como a diversidade das produções da autora reflete no conjunto de sua obra:

De seu cosmopolitismo, vem a competência para a tradução; da sua passagem pelo jornalismo, suas sensíveis crônicas; de sua atuação como palestrante e de sua experiência como editora de revista, vêm seus lúcidos ensaios sobre a literatura e a condição feminina; das suas lembranças de menina, os contos de fadas reinventados e as narrativas memorialistas; da reflexão sobre a vida moderna, as ficções voltadas para o público adulto; do mais íntimo do seu ser, vem a sua sensível poesia. Contudo, essa diversidade é aparente, pois sua obra

---

<sup>4</sup> O referido livro não foi citado na divisão de Gomes, porém o incluímos por entendermos que a obra faz parte das narrativas infanto-juvenis escritas pela autora.

é singularmente coesa – os núcleos temáticos que lhe servem de eixo são reduzidos, assim como é reduzido o conjunto de imagens de que se vale, ancoradas na tradição clássica.<sup>5</sup>

Marina Colasanti defende que se aos olhos das pessoas a diversidade de sua produção literária possa parecer fragmentada, isso não se dá para ela mesma, em razão de produzir a partir de um projeto literário totalmente coeso, assim como pontuou a professora Vera Maria Tietzmann Silva.

A autora tem sido reconhecida pelo público e pela crítica, sendo ganhadora de inúmeros prêmios, entre os quais vale destacar: O Melhor Para o Jovem, FNLIJ, 1979, por *Uma ideia toda azul*; Altamente Recomendável para Jovens, FNLIJ, 1982, por *Doze Reis e a Moça no Labirinto do Vento*; Prêmio Genolino Amado (UBE), Menção Especial, 1992, por *Intimidade pública*; Prêmio Jabuti, Câmara Brasileira do Livro, 1993, por *Entre a espada e a rosa*; O Melhor Para o Jovem, FNLIJ, 1994, por *Ana Z aonde vai você?*; Prêmio Orígenes Lessa – O Melhor para o Jovem, *Hors Concours*, FNLIJ, 2001, por *Penélope Manda Lembranças*; Prêmio Odylo Costa Filho – O Melhor Livro de Poesia, *Hors Concours*, FNLIJ, 2008, por *Minha Ilha Maravilha*; Prêmio Alphonsus de Guimarães – Poesia, 2009, por *Passageira em Trânsito*; Prêmio Jabuti, CBL, 2011, Categoria Juvenil, por *Antes de Virar Gigante*; Prêmio Jabuti, CBL, 2014, Categoria Infantil / Livro do ano, por *Breve História de um Pequeno Amor*; FNLIJ, 2015, por *Como uma Carta de Amor*, entre outros.

Os textos de Colasanti também têm despertado o interesse de estudos acadêmicos e encontramos teses e dissertações que analisam a obra da autora, bem como livros teóricos publicados sobre sua obra. Tais textos fizeram parte do aporte teórico utilizado na construção desta dissertação.

Quanto à obra selecionada para nossa pesquisa, observamos na fala da própria escritora que a reunião de seus contos maravilhosos, escritos até então, é a concretização de um sonho dela.

Esse livro *Mais de 100 histórias maravilhosas* é a concretização de um projeto. [...] porque eu escrevo contos de fadas há mais de trinta anos e agora eu achei que tinha chegado a hora de reunir esses contos, como um poeta que faz sua obra completa, eu quis fazer a reunião dos contos de fadas que eu escrevi nessas três décadas. Por quê? Para mostrar não só o volume, que é um volume importante, é um volume que eu acho que não existe pelo menos na América Latina ninguém escreveu mais de cem contos de fada. Mas eu queria mostrar a unidade, queria mostrar a diversidade, eu queria mostrar o percurso

---

<sup>5</sup> Conferir em: <<http://www.marinacolasanti.com/p/biografia.html>>. Acesso em 13/03/2016.

que eles traçam. Um percurso de sentimento, de linguagem que é de alguma maneira o percurso da minha vida.<sup>6</sup>

Nessa obra estão reunidos 117 (cento e dezessete) contos, e como já referido, compõe-se de nove livros já lançados anteriormente e mais um inédito, cujo título é *Quando a primavera chegar*.

Em relação à escolha do título da obra, a autora nos explica sobre o motivo de colocar o nome histórias maravilhosas e não conto de fadas. Vejamos a transcrição de um vídeo produzido pela editora Global, no qual Colasanti fala sobre a obra que estamos analisando:

Eu botei o título histórias maravilhosas porque se eu pusesse Mais de 100 contos de fadas as pessoas iam pensar que é um livro para criancinhas, [...] com fadinhas, com bruxinhas, com histórias mágicas. Não é. São histórias maravilhosas porque contos maravilhosos é o nome técnico que se dá aos contos de fadas. E [...] uma das exigências [...] desse tipo de narrativa é que ele sirva para qualquer idade. São textos verticais, são textos que podem ter variantes de leitura infinita 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 isso, é o diálogo do hoje, do antes, do hoje e do amanhã, do hoje aqui e do hoje em todo lugar. São contos de muitos significados e para qualquer idade certamente.<sup>7</sup>

Colasanti sempre enfatiza que os contos maravilhosos que escreve ultrapassam a fronteira da idade e servem para qualquer tipo de leitor. Contribui para isso a fala de Sérgio Andricain e Antonio Orlando Rodríguez, na orelha da obra *Mais de 100 histórias maravilhosas*, na qual os autores declaram que os contos da escritora são histórias “mágicas, sensoriais, capazes de acolher qualquer leitor, inclusive as crianças – buscam nos territórios do maravilhoso, em cenários e personagens fantásticos, respostas às perguntas que continuam inquietando o indivíduo contemporâneo”.

Em relação às ilustrações da obra citada, a autora esclarece que foram as mesmas utilizadas nos outros livros para que pudessem ser reunidas numa só obra e, assim refletir seu trabalho como ilustradora de seus próprios textos também.

Deste modo, após trazermos uma breve trajetória da carreira de Colasanti e verificar como a obra selecionada para essa pesquisa se insere no conjunto de sua produção, podemos verificar as especificidades do gênero conto e do conto maravilhoso.

<sup>6</sup> Conferir em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VV2Uzq2F7Jk>>. Acesso em 16/03/2016.

<sup>7</sup> Conferir em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gTcEjthGfoE>>. Acesso em 16/03/2016.

## 1.1 O gênero conto

O conto como gênero literário foi em, sua forma primitiva, uma narrativa oral. Nádia Batella Gotlib (2006), ao fazer um percurso histórico desse gênero textual, destaca que o ato de contar histórias sempre fez parte da humanidade no chamado “signo de convivência”.

Charles Kiefer (2011) ao estudar sobre a poética do conto nos informa que por ter nascido da tradição oral, esse gênero teve como suporte imaterial a memória coletiva e dependeu dela para a sua transmissão. Assim, para que as histórias fossem lembradas e recontadas o conto “incorporou um modelo estrutural repetitivo, baseado na rígida causalidade de começo, meio e fim, e na linguagem rítmica, melódico-mnemônica, que o acompanha ainda, e que, de certa forma, aproxima-o da lírica” (KIEFER, 2011, p. 144).

De acordo com Luiza de Maria (2004), os primeiros registros, em língua escrita, dos contos populares seguem uma estrutura semelhante à tradição oral de contar histórias e isto acontece, segundo a autora, como uma “tentativa de verossimilhança, de fidelidade a um aspecto real [...]. Seja um rei como ouvinte, seja um grupo de pessoas, há, quase sempre, a presença de espectadores e daquele que conta a estória” (MARIA, 2004, p. 8).

Gotlib (2006) ressalta ser impossível chegar a uma data específica para localizar quando se deu início a ação/arte de contar histórias, porque nesse início ainda não havia se desenvolvido a escrita. Ela afirma também que os modos de contar histórias foram evoluindo com o passar do tempo e relata:

Para alguns, os contos egípcios — *Os contos dos mágicos* — são os mais antigos: devem ter aparecido por volta de 4 000 anos antes de Cristo. Enumerar as fases da evolução do conto seria percorrer a nossa própria história, a história de nossa cultura, detectando os momentos da escrita que a representam. O da estória de Caim e Abel, da Bíblia, por exemplo. Ou os textos literários do mundo clássico greco-latino: as várias estórias que existem na *Ilíada* e na *Odisséia*, de Homero. E chegam os contos do Oriente: a *Pantchatantra* (VI a.C.), em sânscrito, ganha tradução árabe (VII d.C.) e inglesa (XVI d.C.); e as *Mil e uma noites* circulam da Pérsia (século X) para o Egito (século XII) e para toda a Europa (século XVIII). (GOTLIB, 2006, p. 6).

Seguindo nessa linha histórica do surgimento do conto, a referida autora esclarece que no século XIV o conto transmitido oralmente ganha o registro escrito, como por exemplo, os contos eróticos de Bocaccio, no seu *Decameron* (1350), seguido no século XVI pelo *Héptameron* (1558), de Marguerite Navarre, no século XVII as *Novelas ejemplares* de

Cervantes e no fim do século, os contos de Charles Perrault conhecidos como *Contos da mãe Gansa*.

Para Kiefer (2011), a “passagem da forma oral à escrita levou a humanidade a uma maior intelectualização e ao aprimoramento das técnicas narrativas, [...] e o gênero tornou-se mais sofisticado, mais intrincado, mais artístico”. (KIEFER, 2011, pp. 145-146).

Sabe-se que o vocábulo “conto” em nossa língua serve tanto para designar a “forma popular, folclórica, criação coletiva da linguagem e daí a não-propriedade de um único criador, e, ao mesmo tempo, a forma artística, atributo exclusivo de um estilo peculiar, individual” (MARIA, 2004, pp. 10-11).

Essa autora nos faz entender os diferentes conceitos usados para a palavra conto ao nos relembra que algumas histórias, como “Chapeuzinho Vermelho”, por exemplo, não são atribuídas a um autor específico, visto que faz parte da forma popular, folclórica e coletiva da linguagem. Mas ao falarmos do conto “Missa do Galo”, logo atribuímo-lo ao escritor Machado de Assis, pois neste caso ele é classificado como uma forma artística individual.

Podemos, então, como os autores referidos acima, delinear um percurso histórico a respeito do gênero conto. Para Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1982), falar sobre gêneros literários é um problema constituído desde Platão até a atualidade e que, em um plano específico da literatura, gera polêmicas “conceitos como os de tradição e mudanças literárias, imitação e originalidade, modelos, regras e liberdade criadora, e à correlação entre estruturas estilístico-formais e estruturas semânticas e temáticas” (SILVA, 1982, pp. 331-332).

Com essa afirmação é possível concluir que o próprio estudo dos gêneros literários irá suscitar um diálogo entre questões como a tradição e a modernidade, haja vista os gêneros ao longo dos séculos terem sofrido algumas mudanças.

O filósofo grego Platão (427 a.C. - 347 a.C.) tratou sobre as questões dos gêneros literários no livro III de *A república*. Para Silva (1982), as reflexões desse filósofo são consideradas um dos marcos fundamentais da teoria dos gêneros literários.

Para Platão os textos literários são relatos de fatos passados, presentes ou futuros e podem ser agrupados em três modalidades: a simples narrativa, a imitação ou mimese e uma modalidade mista formada pelas outras duas. Platão afirmou também que “tanto Homero como os demais poetas procedem em suas narrativas por imitação” (PLATÃO, 2000, p. 147). Assim, ele organizou uma divisão tripartida dos gêneros, distinguindo-os e identificando-os em: “gênero *imitativo* ou *mimético*, em que se incluem a tragédia e a comédia, o gênero *narrativo*

*puro*, prevalentemente representado pelo ditirambo, e o gênero *misto*, no qual avulta a epopeia”. (SILVA, 1982, p. 333).

Aristóteles (384 a.C. - 322 a.C.), aluno de Platão, declarou que a epopeia, a tragédia e a poesia ditirâmbica são todas imitações. A diferença entre elas são três aspectos levantados pelo autor: “ou porque imitam meios diversos, ou porque imitam objetos diversos, ou porque imitam por modos diversos e não da mesma maneira” (ARISTÓTELES, 2003, p.103). E ao comparar a tragédia com a epopeia destacou como diferença entre elas a questão da extensão. Para ele a tragédia deve caber dentro de um período do sol, já a epopeia não tem limite de tempo.

Outro teórico da antiguidade clássica que estudou as questões dos gêneros literários foi Horácio (65 a.C. - 8 a.C.). Esse autor concebeu os gêneros literários como produções com características próprias, as quais não podiam se misturar e afirmou: “Que cada gênero, bem distribuído ocupe o lugar que lhe compete” (HORÁCIO, 1984, p. 69).

Dessa forma, ficou estabelecida a regra da unidade de tom que determinou uma separação rígida dos gêneros literários causando inúmeras polêmicas desde o século XVI até o Romantismo.

Para Maria (2004), os teóricos da época clássica, como Aristóteles, por exemplo, não desejavam dar um “receituário” para os artistas, mas pretendiam descrever os processos criadores dos textos literários. Porém, alguns estudiosos posteriores consideraram essas descrições como postulações normativas e prescritivas.

Na época do Classicismo Renascentista os gêneros literários foram divididos em épico, dramático e lírico, admitindo ainda uma subdivisão em gêneros menores, todos eles marcados por distinções específicas e imutáveis.

Essa característica da imutabilidade dos gêneros foi refutada durante a época do maneirismo e do barroco, que consideravam válidas a criação de gêneros novos e ainda mistos ou híbridos. Deu-se então, em 1690, um debate entre os “antigos e modernos” iniciando-se na França e depois estendendo-se aos outros países. Silva (1982) afirmou:

os *antigos* consideravam as obras literárias greco-latinas como modelos ideais e inultrapassáveis e negavam a possibilidade de criar novos gêneros literários ou de estabelecer novas regras para os gêneros tradicionais; os *modernos*, reconhecendo a existência de uma evolução nos costumes, nas crenças religiosas, na organização social, etc., defendiam a legitimidade de novas formas literárias. (SILVA, 1982, p. 348).

Os modernos entendiam, além disso, que as regras formuladas por Aristóteles e Horácio valiam se estivessem ligadas a uma determinada época histórica, porquanto não podiam ser normas válidas intemporalmente.

Como já declaramos, o gênero textual que trabalhamos em nossa pesquisa é o conto. Ao buscarmos suas teorias notamos ser recorrente caracterizá-lo como uma narrativa curta. R. Magalhães Júnior (1972), ao discorrer sobre essa questão, informa que “não é a extensão, maior ou menor, que classifica, ou desclassifica, uma história curta, ou um conto. A verdade, porém, é que o conto, na sua forma primitiva, era geralmente conciso” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1972, p. 261). Logo, veremos a seguir porque o gênero possui essa característica e quais são os outros elementos comuns aos textos classificados como conto.

Massaud Moisés (1997) ao estudar o gênero entende que o conto é “uma narrativa unívoca, univalente. Constitui uma unidade dramática, uma *célula dramática*. Portanto, gravita em torno de um só conflito” (MOISÉS, 1997, p. 20). Para ele, essa característica pode ser chamada de “unidade de ação”.

Nesta unidade de ação, o passado ou o futuro das personagens adquire sentido menor ou nulo. Isso acontece porque a ação da narrativa vai se centrar naquilo que o autor chama de “momento privilegiado” e assim o conto pode ser considerado como uma “obra fechada, dramaticamente circunscrita” (Idem, 1997, p. 21).

O espaço no qual as personagens circulam na narrativa também é influenciado pela unidade de ação, pois ele geralmente é de âmbito restrito. Moisés (1997) conclui então: “à unidade de ação corresponde a unidade de espaço [...] Da mesma forma que uma única ação possui relevância dramática, um único espaço serve de teatro ao conflito que o conto revela” (Ibidem, 1997, p. 22). Ele relata por fim que se não for assim, a existência de vários polos dramáticos traz um desequilíbrio interno ao conto e ele perde seu caráter próprio e passa a ser um esboço de outros gêneros textuais, tais como a novela e o romance.

A mesma noção de espaço vai ser seguida em relação ao tempo. O teórico esclarece que “os acontecimentos narrados no conto podem dar-se em curto lapso de tempo: já que não interessam o passado e o futuro, o conflito se passa em horas, ou dias” (Ibidem, 1997, p. 22).

Moisés (1997) destaca ainda que esse gênero textual não tem interesse em “criar seres vivos à nossa imagem e semelhança, como pretende o romance, mas situações conflituosas em que todos nós, indistintamente, podemos espelhar-nos” (Ibidem, 1997, p. 23). Essas situações conflituosas podem ser verificadas por meio dos temas recorrentes na escrita de Colasanti. Vidall (2003) elenca alguns dos temas recorrentes nos textos dela: “O medo, a insegurança, o sentimento de culpa, as fantasias, a tristeza, a solidão, as fraquezas, a infidelidade, a mentira, as pequenas-grandes mazelas de cada um” (VIDALL, 2003, p. 55).

Ademais, visto que o conto tem como característica a unidade de ação, é natural trabalhar com poucas personagens. Entretanto, para Moisés (1997), não é possível um conto



com uma única personagem. Isso acontece segundo ele, porque para atender à exigência de conflito na narrativa, há a necessidade de existir mais de uma personagem – ainda que seja oculta ou subentendida -, pois “Doutro modo, não haveria conflito nem pensamento, que implicam sempre um par dialético” (MOISÉS, 1997, p. 26).

Outro teórico estudioso do conto foi André Jolles (1976). Para esse autor “o emprego da palavra Conto para designar uma forma literária [...] só adotou verdadeiramente o sentido de forma literária no momento em que os irmãos Grimm deram a uma coletânea de narrativas o título de *Contos para Crianças e Famílias*” (JOLLES, 1976, p. 181).

Nesse sentido, ele demonstra ser costumeiro atribuir a uma produção literária o termo conto, sempre que essa produção estiver de acordo com o encontrado nos contos de Grimm.

Esse autor divide o gênero em Forma Simples X Forma Artística. Segundo ele, Jacob Grimm percebeu que no conto há um “fundo” que se mantém idêntico, mesmo quando é narrado por outras palavras. Deste modo, o conto maravilhoso/popular/de fadas é um gênero que permanece através dos tempos “sem perder sua “forma” e opondo-se, pois, à “forma artística”, elaborada por um autor, única, portanto, e impossível de ser recontada sem que perca sua peculiaridade” (GOTLIB, 2006, p. 18).

Jolles (1976) afirma, ainda, que o conto é uma forma simples na qual a “linguagem permanece fluida, aberta, dotada de mobilidade e de renovação constante” (JOLLES, 1976, p. 195). Além da linguagem, o teórico declara que nessa forma as personagens, espaço e incidentes conservam o “caráter fluído, genérico, sempre renovado [...] a atualização de uma Forma Simples se apoia sempre na mobilidade, generalidade e pluralidade da própria forma” (Idem, 1976, p. 196).

Em contraponto, a novela, que ele considera uma forma artística, possui uma linguagem “sólida, peculiar e única, que é impossível imaginá-la, por fim, a não ser como linguagem própria de um indivíduo [...] acresce que tal linguagem própria confere a essa obra fechada o cunho sólido, peculiar e único da personalidade do seu autor” (Ibidem, 1976, p. 195). E conforme aponta Gotlib (2006), a novela ao ser definida como “forma artística” por Jolles pode “corresponder ao nosso atual conto literário” (GOTLIB, 2006, p. 18).

Analisando as proposições de Jolles sobre o conto, Gotlib (2006) declara que o conto pode ser recontado várias vezes, seja oralmente ou por escrito, porque “qualquer um que conte o conto, manterá a sua forma, que é a do conto e não a sua, que é uma ‘forma simples’” (Idem, 2006, p. 18).

Por isso a autora conclui que as formas simples e formas artísticas propostas por Jolles são “realidades narrativas diferentes”, pois: “Um é sempre um, apesar das variações que nunca

atingem o fundamento da sua forma. [...] Outro é sempre outro, a cada narrativa, que nunca se repete e que é peculiar a seu único autor” (Ibidem, 2006, p. 20).

Outro autor que também estuda o conto é Ricardo Piglia. Ele observou que esse gênero literário sempre conta duas histórias: uma visível e outra secreta. Essa é a primeira tese elaborada pelo teórico sobre o conto. Já sua segunda tese é que “a história secreta é a chave da forma do conto e de suas variantes” (PIGLIA, 2004, p. 90).

Ele aponta que por trás de um relato manifesto há outro secreto que só é revelado quando o leitor chega ao final do conto, todavia esse relato invisível “já existe no coração da história que se conta” (Idem, 2004, p. 104). Assim, esse teórico entende que na revelação do final o leitor vai perceber que a “história que tentou decifrar é falsa e que há outra trama, silenciosa e secreta, a ele destinada” (Ibidem, 2004, p. 102).

Cíntia Moscovich (2005), ao analisar as afirmações de Piglia, afirma que a Literatura, assim como outras manifestações artísticas, “deve grande parte de seu poder encantatório ao ocultamento e à sugestão, residindo sua força no subtexto que o autor é capaz de engendrar” (MOSCOVICH, 2005, *on-line*). Assim, ela percebe que a história secreta, conforme apontada por Piglia, “sustenta a natureza do conto”.

Moscovich acrescenta ainda que ao final do conto o “‘*gran finale*’ representa o clímax, sempre imprevisível e, paradoxalmente, eternamente inevitável —, o leitor sente a tentação de voltar ao início para rever, em plenitude, o que era apenas sugestão” (Idem, 2005, *on-line*). E por meio desse retorno ao início do texto tem-se um traço distintivo e particular do conto, que é a “circularidade contística, o fim resgatando o começo, o desenvolvimento servindo de ponte entre os dois extremos” (Ibidem, 2005, *on-line*).

Essa autora, além de estudar a teoria de Piglia, nos dá também algumas contribuições quando analisa as proposições de Edgar Allan Poe (1809-1849) sobre o conto. Ela relembra que os teóricos em geral não possuem um consenso a respeito do que é conto, entretanto eles entendem que o escritor norte-americano é o fundador do conto moderno e também o primeiro que propôs uma espécie de manual de regras sobre o gênero. Essa ideia também é defendida por Kiefer (2011), pois ele conclui que nas resenhas escritas por Poe, a *Twice-told tales*, de Nathaniel Hawthorne, o autor “estabeleceu os fundamentos de uma poética do gênero” (KIEFER, 2011, p. 8).

Na segunda resenha sobre *Twice-told tales*, publicada na *Graham’s Magazine*, em maio de 1842, Poe (1842) apresenta a sua opinião sobre o conto e aponta que o gênero é “o melhor campo para o exercício do mais nobre talento” (POE, 1842, In: KIEFER, 2011, p. 84). Segundo

o autor, se lhe pedissem para indicar um gênero que, ao lado do poema, satisfaça melhor a genialidade, ele não hesitaria em escolher o conto em prosa.

O autor justifica essa escolha quando nos revela que o conto e o poema rimado podem oferecer uma leitura que dure de meia até duas horas ou ainda ser lidos “numa assentada”. Isso é importante para ele por alguns motivos: primeiro que o sentimento poético produzido no leitor “induz a uma exaltação d’alma que não pode ser suportada por longo tempo” (Idem, 1842, In: KIEFER, 2011, p. 84), pois, para ele, as emoções elevadas são transitórias; o segundo motivo é que o texto precisa ter uma extensão e certa repetição para tocar o leitor: “Sem uma certa continuidade de esforço, sem uma certa duração ou repetição, a alma nunca é profundamente tocada” (Ibidem, 1842, In: KIEFER, 2011, p. 84), e o terceiro motivo é que as produções que não podem ser lidas “numa assentada” perdem a força da “totalidade”, já que as pausas feitas durante a leitura “modificam, desviam, anulam, em maior ou menor grau, as impressões do livro” (Idem, 1842, In: KIEFER, 2011, p. 85).

Em seu ensaio “A filosofia da composição”, Poe (2000) descreve os passos que trilhou para escrever um dos seus mais famosos poemas: “O Corvo”. O autor deixou claro que a escrita literária não resulta do acaso ou da intuição, mas requer “a precisão e a sequência rígida de um problema matemático” (POE, 2000, p. 39).

Ele propõe a teoria da unidade de efeito, segundo a qual problematiza a extensão de uma obra literária. De acordo com o autor, a extensão de um poema, por exemplo, deve ser calculada, pois “a brevidade deve estar na razão direta da intensidade do efeito pretendido” (Idem, 2000, p. 40). A característica da extensão de uma obra literária foi tão discutida pelo teórico que ele chegou a afirmar: “A brevidade excessiva é censurável tanto no conto quanto no poema, mas a excessiva extensão deve ser ainda mais evitada” (POE, 1842, In: KIEFER, 2011, p. 85).

A teoria da unidade de efeito já havia sido discutida por Poe na resenha escrita em 1842, na qual ele pontua como deveria ser a produção de um conto bem elaborado:

Um artista literário habilidoso constrói um conto. Se é sábio, não amolda os pensamentos para acomodar os incidentes, mas, depois de conceber com cuidado deliberado a elaboração de um certo efeito único e singular, cria os incidentes, combinando os eventos de modo que possam melhor ajudá-lo a estabelecer o efeito anteriormente concebido (Idem, 1842, In: KIEFER, 2011, p. 85).

E esse modo de escrever foi o mesmo utilizado pelo autor quando criou “O Corvo”, conforme afirmou em seu ensaio: primeiro escolheu um efeito ou uma impressão que fosse suscetível ao coração e à inteligência, pois tinha a intenção de agradar ao mesmo tempo o gosto do público e da crítica (POE, 2000).

Moscovich (2005) analisa que o apego de Poe ao conto, dentro das narrativas em prosa, pode ser comparado a sua paixão pelos poemas breves. Isso porque, segundo a autora as duas formas literárias possuem características defendidas por ele, tais quais: “a brevidade, como sinônimo de concisão, e a característica de totalidade” (MOSCOVICH, 2005, *on-line*).

Além disso, Moscovich (2005) observa que Poe foi pioneiro na invenção de algumas particularidades do conto, já que ele “compreendeu que a eficácia do conto depende de sua intensidade como acontecimento puro, desprezando os comentários e descrições acessórios, diálogos marginais e considerações posteriores” (Idem, 2005, *on-line*).

Além das contribuições de Poe para compor os fundamentos do gênero, Antón Pávlovitch Tchékhov foi outro importante contista do qual vale a pena falar. Segundo Gotlib (2006), esse autor não desenvolveu uma teoria do conto, assim como fez Poe, porém “na sua intensa correspondência mostra-se um paciente e dedicado leitor, [...] sobre obras dos outros e sobre suas próprias obras, [...] O conjunto das cartas [...] Esclarece questões referentes à prática do escrever e do ler histórias” (GOTLIB, 2006, p. 42).

De acordo com Hélio Pólvora (1996), o autor acabou criando sem querer uma “Poética (cartas sobre o conto, o teatro e outros temas literários) que tem corrido mundo, em línguas e edições diversas, especialmente *Letters on the Short Story, the Drama, and Other Literary Topics*” (PÓLVORA, 1996, 345).

Tchékhov como contista trouxe inovações ao gênero, já que deixou de usar a característica do acontecimento extraordinário (fundamental para Poe), por exemplo. Isso aconteceu porque ele escrevia textos aparentemente “sem grandes ações rompendo, assim, com uma antiga tradição. E abriu as “brechas” para toda uma linha de conto moderno, em que às vezes nada parece acontecer” (GOTLIB, 2006, pp. 46-47).

Contudo, essa história em que nada parece acontecer, essa ausência do fato extraordinário é reflexo da própria insignificância da vida cotidiana, tal como afirma Maria (2004, p. 49) “é registro de uma fatia do real, apenas”. Essa característica de Tchékhov se deve ao fato de o autor perseguir “a recriação do real pela literatura” (Idem, 2004, p. 46).

Maria (2004) sintetiza do seguinte modo as características da escrita do autor:

Reduz a ação a um mínimo indispensável; registra os fatos da vida numa sucessão de quadros; coloca, em lugar dos tradicionais diálogos, monólogos paralelos que vão descortinando o mundo interior de cada personagem e joga por terra, de uma vez por todas, o esquema da construção dramática tradicional: desenvolvimento, clímax e desenlace (Ibidem, 2004, p. 40).

E, para Gotlib (2006), é justamente por abandonar o clímax e valorizar o meio, ou o desenvolvimento da narrativa, que o contista tornou-se original. Magalhães Júnior (1972, p.

291) relata que o autor apreciava a concisão e aconselhava aos escritores que eliminassem tudo o que não era indispensável em seus contos “bem como a cortar o princípio e o fim de uma história”. E ainda cita o próprio Tchekhov, que diz “É aí que nós mentimos mais...” (TCHÉKHOV *apud* MAGALHÃES JÚNIOR, 1972, p. 291).

Sophia Angelides (2001) pesquisou em sua tese de doutorado a correspondência trocada entre Tchekhov e Górkki e por meio desse estudo verificou algumas opiniões de Tchekhov sobre o conto. Nesse diálogo epistolar, Tchekhov aponta alguns defeitos da escrita de Górkki, como “falta de contenção nas descrições da natureza [...] falta de graciosidade. Graciosidade é quando, numa determinada ação, alguém utiliza o mínimo de movimentos” (TCHÉKHOV, *apud* ANGELIDES, 2001, p. 30). Além disso, outro aspecto criticado nos textos de Górkki era o emprego de estrangeirismos ou palavras demasiadamente artificiais para personagens do povo.

Angelides (2001) analisa o procedimento estilístico de Tchekhov do seguinte modo: “o detalhe habilmente colocado, os indícios sutis. Tal procedimento atua na economia do texto, evitando ‘explicações’ excessivas, e contribui para o desenvolvimento harmonioso da ação” (Idem, 2001, pp. 36-37). E assim, confirma algumas características do autor já mencionadas acima: “Sua arte sintética, que rejeita o acessório, subverte o padrão do conto construído em torno do desenlace” (Ibidem, 2001, p. 28).

Alfredo Bosi também teoriza sobre o gênero. Esse autor investiga qual é a situação e a forma do conto brasileiro contemporâneo e destaca duas características as quais nos interessam: uma é que o ele tem por destino ser uma ficção contemporânea e a outra é que devido as suas variedades e seu caráter plástico “já desnorteou mais de um teórico da literatura ansioso por encaixar a forma-conto no interior de um quadro fixo de gêneros” (BOSI, 1997, p. 7).

Afirma ainda “o conto de hoje, poliedro capaz de refletir as situações mais diversas de nossa vida real ou imaginada, se constituiu no espaço de uma linguagem moderna (porque sensível, tensa, e empenhada na significação), mas não forçosamente modernista” (Idem, 1997, p. 21). Para esse teórico a característica de oscilação do conto provavelmente irá durar por muito tempo.

Gotlib (2006) ao refletir sobre os contos modernos questiona se o princípio que rege as variedades de contos e não favorece classificações de acordo com padrões determinados, não seria resultado das múltiplas experiências regidas pelos “tempos modernos”. Ela entende que

O que caracteriza o conto é o seu movimento enquanto uma narrativa através dos tempos. O que houve na sua “história” foi uma mudança de técnica, não uma mudança de estrutura: o conto permanece, pois, com a mesma estrutura do conto antigo; o que muda é a sua técnica. Esta é a proposta, discutível, de

A. L. Bader (1945), que se baseia na evolução do modo tradicional para o modo moderno de narrar. Segundo o modo tradicional, a ação e o conflito passam pelo desenvolvimento até o desfecho, com crise e resolução final. Segundo o modo moderno de narrar, a narrativa desmonta este esquema e fragmenta-se numa estrutura invertida. (GOTLIB, 2006, p. 29).

Confirmando esse pensamento, Maria (2004) explica que o conto nem sempre apresentou “uma mesma face, facilmente reconhecível”. Para ela, o conto moderno “apresenta tal brevidade, levando ao limite máximo a economia verbal, que esfumam-se por completo os limites que poderiam demarcar as fronteiras do conto” (MARIA, 2004, p. 25).

Contudo, Julio Cortázar (2006) acredita haver certas constantes e valores que se aplicam a todos os contos, inclusive aos contos modernos, ou seja, “elementos invariáveis que dão a um bom conto a atmosfera peculiar e a qualidade de obra de arte” (CORTÁZAR, 2006, p. 149). E apesar de afirmar que o gênero em si é de difícil definição e que possui aspectos múltiplos e antagônicos, ele busca, após a leitura de inúmeros contos, descrever algumas de suas características.

O conto para ele é uma forma de expressão literária. Além disso, acredita que “um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal [...] e o resultado dessa batalha é o próprio conto” (Idem, 2006, p. 150).

Esse autor mostra-nos, ainda, que num conto não existem elementos gratuitos ou meramente decorativos e isso acontece, pois “o contista sabe que não pode proceder acumulativamente, que não tem o tempo por aliado; seu único recurso é trabalhar em profundidade, verticalmente, seja para cima ou para baixo do espaço literário” (Ibidem, 2006, p. 152).

Quanto ao tempo e o espaço num conto, Cortázar declara que eles devem estar como condensados e confirma que, ademais, faz parte da estrutura do conto as noções de significação, de intensidade da ação e de tensão interna da narrativa.

Em relação ao tema, o estudioso esclarece que os textos de referência do gênero possuem uma mesma característica: apresentam uma realidade maior que seu argumento e dão “abertura do pequeno para o grande, do individual e circunscrito para a essência mesma da condição humana” (Ibidem, 2006, p. 155).

Já a intensidade é para o autor a eliminação de ideias, de situações intermediárias, de recheios e fases de transição. Kiefer (2011) ao falar sobre a intensidade destaca que quanto maior ela for maior também as chances de produzir uma reação no leitor.

Esse teórico nos lembra que o gênero:

Apesar de sua antiguidade, mantém a vitalidade, o frescor e a novidade. Mil vezes revisitado, mil vezes travestido. Porque narra algo que se perdeu – o próprio tempo –, e porque o perder-se não cessa jamais sua perdição, o conto trata de renovar-se incessantemente e de resistir à dissolução de sua própria forma. (KIEFER, 2011, pp. 145-146).

Essa fala do autor reitera o modo que queremos verificar como Marina Colasanti trabalha dialeticamente uma forma da tradição literária e atualiza-a, tornando-a moderna.

Nesse mesmo sentido, o romancista Achim von Arnim vê da seguinte maneira o significado do conto: “se não nos instiga a contá-lo de novo, se não mostra como voltá-lo a contar em termos atuais, o conto antigo perde todo o seu poder de atração [...] o conto fixado acabaria por ser a morte de todo o universo do conto” (ARNIM *apud* JOLLES, 1976, p. 186).

Deste modo, após verificarmos algumas proposições do conceito de conto e de suas especificidades, iremos verificar as características específicas do conto maravilhoso.

## 1.2 O conto maravilhoso

Ao estudarmos os textos escritos por Marina Colasanti, é interessante observarmos como a autora se posiciona quanto à classificação de seus contos. Ela esclarece o porquê de usar a expressão contos maravilhosos ao invés de contos de fadas: “Em mais de 100 desses contos que escrevi até agora, aparece uma única fada, que nem fada é, mas Feiticeira. Fiquemos, então, com maravilhosos” (COLASANTI, 2015, p. 419).

Essa explicação se faz necessária, pois, como já citado anteriormente, a escritora não gostaria que as pessoas pensassem que seus textos são somente para crianças e que neles serão encontrados personagens tais como fadas e bruxas com histórias mágicas.

Nesse sentido, é oportuno verificarmos quais as características diferenciadoras desses dois gêneros textuais. Para Nelly Novaes Coelho (2003), eles podem ser assim definidos:

O conto maravilhoso tem raízes orientais e gira em torno de uma problemática material/social/sensorial – a busca de riquezas; a conquista de poder; a satisfação do corpo etc. –, ligada basicamente à realização socioeconômica do indivíduo em seu meio. [...]

Quanto ao conto de fadas de raízes celtas, gira em torno de uma problemática espiritual/ética/existencial, ligada à realização interior do indivíduo, basicamente por intermédio do Amor. (COELHO, 2003, p. 79).

Pela leitura preliminar de nosso objeto de pesquisa, podemos afirmar que o tema do amor não é o mote principal dos contos a serem analisados, e, por conseguinte, seria mais coerente classificá-los como contos maravilhosos.

André Jolles (1976) ressalta que “o conto é incompreensível sem o maravilhoso”, porque para ele:

Que os andrajos da Cinderela se convertam em roupas opulentas ou que os sete cabritos saiam do ventre do lobo nada tem de maravilhoso; é isso o que se espera que aconteça e que se exige dessa forma; [...] e, portanto, despido de sentido, seria que tais coisas não acontecessem; o conto e seu universo peculiar perderiam então a validade. (JOLLES, 1976, p. 202).

Isso seria explicado, de acordo com Jolles, pois tanto as personagens quanto as aventuras do conto vão satisfazer ao mesmo tempo nosso gosto pelo maravilhoso e também pelo natural e verdadeiro, porque nessas histórias as coisas ocorrem como gostaríamos que acontecessem ou como deveriam acontecer no universo.

Confirma-se essa ideia com o que Jolles cita de Wieland, quando este nos reafirma que o conto é “um forma de arte em que se reúnem e podem ser satisfeitas em conjunto duas tendências opostas da natureza humana, que são a tendência para o maravilhoso e o amor ao verdadeiro e ao natural” (WIELAND *apud* JOLLES, 1976, p. 191).

Colasanti nos conta como iniciou seu percurso na escrita dos contos maravilhosos. Segundo ela “como toda menina, e ainda mais menina europeia, recebi os contos clássicos junto com papinhas e mamadeiras” (COLASANTI, 2015, p. 419). Assim, vemos que a autora foi leitora/ouvinte de contos clássicos desde a mais tenra infância.

O primeiro conto maravilhoso escrito por ela nasceu da necessidade de substituir uma colega de trabalho do *Jornal do Brasil*, Ana Arruda (Callado), editora do Caderno I (infantil), que foi presa por conta da ditadura militar, em 1973.

Sua primeira ideia foi “pensar como uma professora primária [...] escolho reescrever um conto clássico trocando a ordem, para que as crianças o re-arrumem” (Idem, 2015, p. 420). O conto escolhido para ser reescrito era “A bela adormecida”. A autora percebeu, então, que após ter terminado de escrever, havia criado outro conto. O conto ganhou o título de “7 anos e mais 7”, dando origem ao livro *Uma ideia toda azul*.

Marina gostou de sua criação e quis levar adiante esse tipo de escrita. Porém, num primeiro momento teve dificuldades, dado que quando “tentava escrever algo do mesmo



gênero, obtinha apenas mesmices, pastiches dos contos tradicionais, estereótipos” (Ibidem, 2015, p. 421).

Outra dificuldade relatada pela escritora foi verificar que naquele momento ninguém redigia contos maravilhosos: “pelo contrário, passávamos por um período de execração do gênero, considerado alienante e excessivamente violento”. (Ibidem, 2015, p. 421).

Ela, contudo, afirma que estava buscando uma linguagem diferente da oralidade ou da imitação da oralidade, ponto este considerado normativo do gênero naquela época.

Avaliando então sua forma de produzir os contos maravilhosos, Colasanti explica que parte de uma frase, um quadro, ou de uma leitura já realizada. Nesse processo criativo ela revela que a história acontece sem o contributo da razão, pois para ela “escrever contos maravilhosos é [...] navegar sem leme, na correnteza. Sem propósitos, sem planejamento, sem querer demonstrar coisa alguma, esquecendo a ironia. É querer, muito, ouvir novas histórias na cabeça. E contá-las” (Ibidem, 2015, p. 423).

Marly CB Vidall (2003) ao estudar a obra de Colasanti relata que ela possui um texto que “resgata príncipes, princesas, animais inexistentes, ambientados em castelos, bosques e labirintos dos antigos contos de fadas, rearticula-os e constrói de uma nova e diferente maneira o conto maravilhoso” (VIDALL, 2003, p. 52). Afirma ademais que mesmo quando a autora não trabalha com o maravilhoso, este não deixa de ser inserido no cotidiano de seus textos.

Ao buscarmos teorias sobre o conto maravilhoso verificamos que o teórico estudioso do gênero mais expoente foi Vladimir Propp (1984). Ele propôs uma análise das especificidades que compõem o gênero, identificando elementos comuns aos contos maravilhosos. De acordo com Propp esses contos “possuem uma particularidade: as partes constituintes de um conto podem ser transportadas para outro sem nenhuma alteração” (PROPP, 1984, p. 16).

Ele nos mostra que esse gênero textual possui grandezas constantes e grandezas variáveis, pois ao analisar mais de cem contos foi possível entender, por exemplo, que os nomes e os atributos das personagens podem mudar, mas não as ações ou funções dessas personagens. Portanto, ele propõe estudar os contos a partir das funções das personagens, identificando e descrevendo trinta e uma funções.

Para Propp, o conto pode ser visto como uma totalidade e seria definido do seguinte modo do ponto de vista morfológico: “podemos chamar de conto de magia a todo desenvolvimento narrativo que, partindo de um dano (A) ou uma carência (a) e passando por

funções intermediárias, termina com o casamento (W<sup>o</sup>) ou outras funções utilizadas como desenlace” (Idem, 1984, p. 85) e diz ainda que o elemento cuja presença é obrigatória em todos os contos é o A (dano), ou a (carência), pois a partir desse elemento é que será desenvolvida a intriga da história.

Propp entende que os contos novos são combinações ou transformações de contos antigos. E em seu estudo ele revela ser capaz de “demarcar precisamente os domínios onde o narrador popular jamais inventa, e aqueles onde cria com maior ou menor liberdade” e por isso autor do conto “raras vezes inventa”, porém “recolhe os dados do mundo exterior, ou na realidade contemporânea, e os insere no conto.” (Idem, 1984, pp. 104-105).

Confirmando essa afirmação de Propp, Kiefer (2011) nos diz que os autores de contos utilizam os mesmos elementos, os reordenam e acabam produzindo um conto novo. E isso é possível, segundo ele, pois na literatura nada é criado, mas sim reescrito: “o contista-leitor, incapaz de criar uma forma artística absolutamente inédita, tratará de reconfigurar alguns elementos da narrativa de seu progenitor espiritual, imprimindo a outros a sua própria marca” (KIEFER, 2011, p. 147).

Analisando as falas dos autores citados, vemos que foi essa a técnica usada por Colasanti ao escrever seu primeiro conto maravilhoso: ela usou os mesmos elementos de um conto clássico – “A bela adormecida” – e o reordenou em um novo texto.

Assim, é neste sentido que propomos nossa análise dos contos de Marina Colasanti. Ao analisar os contos selecionados para essa pesquisa queremos verificar em que medida se dá a construção desses textos de uma maneira diferente da forma tradicional da qual nasceram esses contos e como eles refletem os elementos da modernidade.

## 2 PEGANDO CARONA “NO CASTELO QUE SE VAI”

Neste capítulo fizemos a análise do conto: “No castelo que se vai”. Conforme já referido, selecionamos três contos de uma coletânea lançada em 2015. Os capítulos seguintes contemplam a análise dos outros contos.

A escolha do livro *Mais de 100 histórias maravilhosas* veio ao encontro de duas intenções nossas: uma a de aprofundar no estudo dos contos maravilhosos escritos por Marina Colasanti e a outra de fazer isso em uma obra que fosse inédita.

Como a obra em questão é a reunião dos textos escritos pela autora, os contos selecionados para comporem nossa pesquisa não são totalmente inéditos. Todos eles já haviam sido lançados anteriormente, e alguns deles já foram analisados por outros pesquisadores com temas como: simbologia das cores, mito do amor, recepção dos leitores, narrativas maravilhosas etc. Contudo, o que torna a obra inédita é a reunião de todos os contos maravilhosos escritos pela autora.

Ao nos determos na leitura de nosso objeto de pesquisa, tivemos a percepção de que possuíam uma forma tradicional, cujo conteúdo parecia abordar assuntos da atualidade.

A hipótese levantada para nossa investigação foi, então, a seguinte: os textos apresentam elementos tradicionais dos contos maravilhosos, porém percebe-se que a narradora trata de temáticas modernas. Contudo, essas temáticas também possuem um caráter universal, e deste modo, a forma escolhida pela autora adequa-se aos temas, visto que o conto maravilhoso aborda questões sociais.

A partir dessa hipótese foi possível estabelecermos o critério da escolha dos contos, e proceder a um recorte no objeto de pesquisa. Assim, nossa análise procurou investigar como a tradição e a modernidade convivem nos contos de Marina Colasanti.

A questão da modernização dos contos tradicionais é abordada pela própria escritora e seu ponto de vista se torna muito relevante para nossa pesquisa. A autora esclarece qual seria a sua intenção com essas formas antigas contando novas histórias:

Aproveito para fazer um esclarecimento. É comum dizerem que eu recrio os contos tradicionais. Minha sensação não é de recriação, é de retomada. [...] criando novas histórias em harmonia com o todo, e em concordância com o meu próprio tempo.

Não tenho nem a doce voz do povo, nem a sua sabedoria ancestral. Modestamente urbana e moderna, procuro minha voz no farfalhar das plantas, no misterioso respirar das conchas, nas buzinas, nas sirenes. E cuido de não dar conselhos (COLASANTI, 2015, p. 423).

Colasanti afirma que, apesar de retomar a forma tradicional dos contos maravilhosos, esta retomada vem marcada pelas características de sua contemporaneidade. São esses elementos considerados modernos na sua escrita os quais moverão as análises dos contos selecionados para nossa pesquisa.

Portanto, aliado ao objetivo geral proposto, qual seja, investigar como se desenvolve a escrita dos contos escolhidos e verificar como esses textos transitam entre a tradição e a modernidade literária, procederemos a uma análise dos elementos da narrativa, cuja finalidade é a compreensão mais profunda do objeto.

## **2.1 Conceitos preliminares sobre a Tradição e a Modernidade**

Antes de entrarmos propriamente na análise dos contos, é preciso pontuar os conceitos de tradição e modernidade aos quais nos ancoramos no decorrer da pesquisa.

Esses conceitos geralmente são colocados como opostos e conforme declarou Adriano Duarte Rodrigues (1997), considerar essa oposição já é uma herança moderna. Isso acontece, segundo o autor, porque “é em relação ao processo de ruptura inaugurado pela modernidade que os ideais em relação aos quais ela se demarca são definidos como tradicionais” (RODRIGUES, 1997, p. 1).

Contudo, sabe-se que os termos tradição e modernidade podem ser considerados como duas faces de uma mesma moeda, visto que “moderno é tudo o que se demarca em relação àquilo que permanece como tradicional, tal como tradicional é tudo aquilo que se demarca em relação àquilo que se apresenta como moderno” (Idem, 1997, p. 2).

O vocábulo tradição (*traditio*), “é assim, em latim, a doação, a entrega, a transmissão completa, de um lado ao outro, tanto do saber do mestre aos seus discípulos como de uma

pessoa ou de um sentimento” (Ibidem, 1997, p. 4). Ainda segundo o autor, “a tradição é uma sabedoria que se transmite implicitamente, através da observação e da imitação de posturas, de atitudes, das regras” (Ibidem, 1997, p. 5).

Nesse mesmo sentido, Antoine Compagnon (2010) afirma que de acordo com a etimologia, “tradição é a transmissão de um modelo ou de uma crença, de uma geração à seguinte e de um século a outro: supõe obediência a uma autoridade e a fidelidade a uma origem” (COMPAGNON, 2010, p. 9).

Já o termo modernidade possui diferentes sentidos, os quais são constantemente reformulados e renomeados. Para Rodrigues (1997), “*Modernus* é um termo de invenção relativamente recente; só aparece, como adjetivo, no século VI e só nos meados do século XIX começa a aparecer sob a forma substantivada que hoje utilizamos” (RODRIGUES, 1997, p. 5).

Além disso, o verbete *moderno* geralmente está relacionado com aquilo que é novo, porém Compagnon (2010) afirma que “*modernus* designa não o que é novo, mas o que é presente, atual, contemporâneo daquele que fala” (COMPAGNON, 2010, p. 17). Sendo assim, os conceitos relativos à modernidade foram ao longo dos tempos renomeados, como por exemplo, pós-modernidade, hipermodernidade, modernidade líquida etc. só para citar alguns. Contudo, vimos que essas novas nomenclaturas sugerem avanços dentro da própria modernidade, e assim, para evitar inconsistências, optamos por utilizar o termo modernidade durante a pesquisa.

Entre os muitos estudiosos que investigam a modernidade, elegemos como referencial teórico principal os conceitos formulados por Gilles Lipovetsky<sup>8</sup>, visto serem suas ideias as que mais se aproximam das leituras sugeridas pelos contos analisados. E dentre as inúmeras obras escritas pelo autor sobre esse assunto, nos ancoramos principalmente no livro *Da Leveza: rumo a uma civilização sem peso* (2016), tendo ainda como apoio os outros escritos desse filósofo.

De acordo com ele, a modernidade por ser definida tanto racionalmente quanto metaforicamente:

Podemos definir a modernidade usando a racionalização, a diferenciação funcional, a individualização, a secularização ou ainda a mercantilização do mundo, que são lógicas estruturais. Mas também é possível esclarecer a

---

<sup>8</sup> Agradecemos ao professor Dr. Fausto Calaça Galvão de Castro por nos indicar as obras do referido autor. Suas sugestões de leitura foram fundamentais para a construção desse trabalho.

questão por um caminho mais metafórico, usando-se um esquema sensível, sugestivo ou simbólico. Nessa perspectiva, nenhuma ideia esclarece mais em que ponto está a dinâmica das sociedades modernas do que a de “tornar a vida mais leve” e o que foi devidamente chamado “a guerra do leve contra o pesado” (LIPOVETSKY, 2016, p. 33).

Essa relação da modernidade com a leveza foi bastante utilizada em nossas interpretações do conto e salientamos ainda que os conceitos de tradição e modernidade utilizados durante as análises dos contos estarão melhor explicitados no decorrer deste trabalho.

## **2.2 Tempo e espaço refletindo a busca da leveza “No castelo que se vai”**

Este conto narra a história de um rei que vivia em um castelo de ar com sua corte. Seu nome era “Rei do Nada”. Esse palácio “não tinha paredes”, nem “tinha telhado”, era transparente, contudo exibia beleza e delicadeza “como nenhum outro” (COLASANTI, 2015, p. 110).

Esse rei não tinha nenhum bem material, nem mesmo possuía “um mínimo pedacinho de terra”. Além disso, o castelo podia ser levado por “qualquer sopro de vento” e assim estava cada época em um lugar diferente.

Entre os espaços citados pelo narrador no qual a “etérea arquitetura” podia ficar, há “pico escarpado”, “beira do mar” ou “planície”. Esse palácio não estava preso em nenhum lugar e “o mundo inteiro era seu reino”. Foi assim que um dia uma tempestade o levou por cima das montanhas e o castelo repousou “entre as flores de um vale”.

Neste local, sua corte sai do castelo e passa a desfrutar de um agradável ambiente. O narrador descreve, então, um cenário paradisíaco no qual as damas exibiam trajes longos e coloridos “leves como suspiros”, os cavaleiros “disputavam torneios de imaginação” e as crianças “inventavam jogos com maçãs recém-colhidas dos galhos” (Idem, 2015, p. 110). Enquanto estavam ali, aproveitaram muitos dias “desse viver gentil”.

Não muito longe dali vivia um rei muito temido, cujo nome era “Ráiç”. Ele era um monarca muito valente, pois “Feroz, tomara muitos reinos à força” e “A ferro e fogo” aumentava seu reino. Seu sonho era tornar-se “Rei de Tudo”.

Quando seus espiões contaram-lhe da existência do castelo do “Rei do Nada”, seus olhos acenderam-se de cobiça e ele, então, ordenou que fosse levada imediatamente uma declaração de guerra.

No entanto, a declaração de guerra não foi aceita e “Rei Ráiç” se sentiu muito insultado. Mesmo diante da recusa, ele partiu para tomar o reino de seu oponente. No encontro dos dois reis, o “Rei do Nada” tentou explicar que não havia coisa alguma que pudesse ser tomada, pois somente “Nada” pertencia a ele.

“Rei Ráiç” não entendeu a explicação e insistiu que queria aquele “Nada”. Diante dessa afirmação, tanto a corte, quanto o “Rei do Nada” acharam graça dele e começaram a rir. O sopro das bocas abertas e o eco das risadas fizeram “ondejar os aéreos cortinados” e “como um navio que levanta suas velas, o castelo inteiro começou a flutuar, docemente partindo para novas distâncias” (Ibidem, 2015, p. 111). Nesse instante, a leveza do reino etéreo se sobressaiu diante das ameaças do “Rei Ráiç”. Assim, afastou-se sua vitória e enquanto ele e seu exército partiam a galope, ainda ouviam-se “as risadas da corte”.

De acordo com André Jolles (1976), uma das características do conto maravilhoso é que “a ação localiza-se sempre ‘num país distante, longe, muito longe daqui’, passa-se ‘há muito tempo’, ou então o lugar é em toda e nenhuma parte, a época sempre e nunca” (JOLLES, 1976, p. 202).

É exatamente isso que verificamos no resumo acima. Não há como identificar o local específico onde se passa a narrativa, nem ao menos conseguimos localizar em que época ela se passa. Entretanto, há uma peculiaridade neste conto em relação ao espaço geográfico: ele é móvel.

Nesse sentido, sabemos que uma das marcas da modernidade é a mobilidade. Segundo o poeta Charles Baudelaire (1996), a modernidade identifica-se com “o transitório, o efêmero, o contingente” (BAUDELAIRE, 1996, p. 24). Sendo assim, nada é fixo e tudo é instável, não se tem um único lugar para se viver, tudo é fluido e muda com muita rapidez.

O filósofo Gilles Lipovetsky (2016, p. 19) afirma que “nunca vivemos em um mundo material tão leve, fluido e móvel. Nunca a leveza criou tantas expectativas, desejos e obsessões”. Para ele, a busca de uma vida leve marca uma das principais características da modernidade, visto que esse desejo tornou-se um ideal a ser buscado em nossas práticas cotidianas. Assim, o leve pode ser associado tanto à mobilidade quanto ao virtual.

Outrossim, o autor declara que na modernidade “a vida dos indivíduos é marcada pela instabilidade, pois está entregue à mudança perpétua, ao efêmero [...] que institui o reino de um individualismo de tipo nômade e zapeador” (Idem, 2016, p. 22).

Desse modo, vemos que esse componente da estrutura do conto, o espaço, reflete características dos tempos modernos, como a mobilidade, por exemplo. Lipovetsky (2016, p. 27), ao relacionar a mobilidade com a leveza, observou que ao longo dos tempos as habitações dos povos nômades combinaram leveza, versatilidade e mobilidade nas barracas, tendas, cabanas etc. Hoje, porém, essa leveza e mobilidade são conseguidas pela pesquisa de novos materiais utilizados nas construções das moradias, além de existir um “nomadismo digital” possibilitado pelo uso da internet.

Vimos, também, conforme o título, “No castelo que se vai”, que o ambiente não é fixo, ele se move conforme os fenômenos da natureza. Além do espaço, a expressão “que se vai” também remete ao tempo que passa e, nesse sentido, o castelo poderia ser interpretado como uma metáfora da vida.

Mesmo o conto possuindo palavras que remetem à noção de tempo como “agora”, “já muitos dias” e “amanhecer”, esse tempo é indeterminado cronologicamente. Sabe-se que essa indeterminação do tempo é tradicionalmente realizada nos contos maravilhosos com a expressão “era uma vez”. Apesar do conto analisado não iniciar-se desse modo, percebemos que seu início transporta o leitor a uma época a qual é “sempre e nunca”, conforme apontou Jolles (1976, p. 202).

Bruno Bettelheim (2007) afirma que essas formas de início dos contos maravilhosos, “sugerem que o que se segue não pertence ao aqui e agora que conhecemos. Essa indefinição deliberada nos começos dos contos simboliza que estamos deixando o mundo concreto da realidade comum” (BETTELHEIM, 2007, p. 90).



A indefinição desse elemento estrutural do conto, qual seja, o tempo, pode se ligar à expressão “construir castelos no ar”, a qual remete ao sonho, à fantasia. É como se este reino do Nada só existisse no sonho e/ou na imaginação.

Assim, para constituir esse “castelo de ar”, verificamos a presença de vários vocábulos que colaboram para a criação dessa imagem, tal como “transparente”, “etérea arquitetura flutuando”, “diáfano castelo”, “cetro transparente”, “aéreos cortinados”, “inexistentes torreões”, “ausentes paredes”, “leves”, “castelo impalpável” etc. Todas essas expressões são utilizadas para caracterizar a leveza e fluidez desse reino.

Lipovetsky (2016, p. 27) declara que a leveza foi buscada por diversas sociedades em diferentes tempos e que “sempre existiram códigos e práticas sociais destinados a diminuir o peso da existência, a escapar ao fardo do mundo e das regras”. O autor vê essa demanda como uma exigência própria do ser humano. A diferença é que nas sociedades anteriores essa era uma busca para trazer alívios pontuais, todavia na modernidade ela ocupa agora um projeto central. Antes limitada a uma fantasia poética, contemporaneamente ela “se impõe como modo de funcionamento econômico e de cultura global” (Idem, 2016, p. 21).

Esse autor ainda declara, ao analisar a modernidade, que “vivemos a era do triunfo da leveza” e que o indivíduo se mostra agora “ávido por leveza em matéria de alimentação, aparência pessoal, mobilidade, comunicação e estilo de vida” (Ibidem, 2016, pp. 19-20).

Como vimos anteriormente, foram utilizadas várias palavras/expressões do campo semântico da leveza para a criação da imagem de um castelo feito de ar. Essa busca pelo leve também pode ser observada nas construções modernas as quais priorizam o uso de materiais mais leves ou ultraleves, cujo objetivo é “obter mais funções com menos matérias, [...] otimizar os instrumentos fazendo-os menores e menos pesados, produzir melhor com menos, desmaterializar os suportes de informação” (Ibidem, 2016, p. 111).

Esse filósofo constatou que ao longo dos tempos as representações da leveza foram expressas por meio de imagens poético-mitológicas, tais como “asas de Ícaro, anjos, serafins, sílfides e silfos, zéfiros, fadas e tapetes voadores” (Ibidem, 2016, p. 112). Entretanto, na modernidade é um mundo diferente que se impõe, pois “é a própria realidade material que se torna objeto de leveza, miniaturização e desmaterialização” (Ibidem, 2016, p. 112). Deste modo, o conto em tela reflete a modernidade ao representar a leveza por meio do castelo do “Rei do Nada”, o qual ilustra transparência, fluidez, mobilidade e limpidez.

### 2.2.1 “A casa” de Vinicius de Moraes e o castelo do “Rei do Nada”

Em nossa análise do conto pudemos perceber que é possível estabelecer uma analogia com o poema “A casa”, de Vinicius de Moraes. Neste poema, também temos uma casa feita de nada. Assim como o castelo, a casa “Não tinha teto”, “Não tinha chão”, “Não tinha parede” etc. Também, como no conto, não é possível identificar o endereço exato desta casa, já que ela se situava “Na Rua dos Bobos/Número Zero” (MORAES, 1998, p. 337).

Como se verifica na análise de Franceli Mello (2003), ‘A casa’ é um poema sem nenhuma intenção pedagógica ou doutrinária, preocupa-se apenas com o aspecto lúdico da linguagem: “O poema apresenta-se sob a forma de enigma, de um jogo de adivinha em que o leitor tenta descobrir que casa é essa, mas na verdade o poeta está falando de algo que não existe, que ele inventou, portanto, enganando o leitor” (MELLO, 2003, p. 171).

O texto de Colasanti também apresenta uma dimensão lúdica, que nos conduz a um mundo de fantasia. Do mesmo modo que “A casa” do poema não existia na realidade, mas era apenas fruto da imaginação, assim também era o castelo do “Rei do Nada”. Tanto que ao chegarem ao vale e sair do castelo, todas as ações dos súditos são marcadas pela presença da fantasia: os “cavaleiros disputavam torneios de imaginação” e as crianças “inventavam jogos com maçãs”.

Conforme declarou Jonathan Culler (1999), “as obras são feitas a partir de outras obras: tornadas possíveis pelas obras anteriores que elas retomam, repetem, contestam, transformam” (CULLER, 1999, p. 40). Nessa perspectiva, concluímos que a intertextualidade é uma característica própria da estrutura de composição de textos e que é natural encontrarmos textos que remetam a outros textos, seja para repetirem-se, contestarem-se ou transformá-los, como mencionou Culler, ou, ainda, retomá-los, como declarou Colasanti.

Podemos inferir, portanto, que a autora utilizou o recurso da intertextualidade no conto, embora não possamos afirmar se de maneira consciente. O crítico Gérard Genette (2010) observou, contudo, que perceber a presença de um texto em outro texto dependerá do leitor, visto que, segundo ele, algumas obras podem possuir essa característica mais explicitamente, ao passo que outras não. Assim, compreender essas relações “depende de um julgamento constitutivo, e até mesmo de uma decisão interpretativa do leitor” (GENETTE, 2010, p. 24).

### 2.3 Leve X pesado: dois reis e suas diferentes maneiras de ser

Em relação às personagens, Jolles (1976) observou que nos contos maravilhosos elas também são indeterminadas, pois “Se um príncipe do Conto tivesse o nome de um príncipe da História, seríamos transportados da ética do acontecimento para a ética da ação” (JOLLES, 1976, p. 202). Ademais, segundo o autor, “quando o conto adquire os traços da História [...] perde uma parte de sua força [...] e quebram o fascínio do maravilhoso” (Idem, 1976, p. 202).

Deste modo, as personagens desta narrativa não possuem nome próprio, mas são identificadas por substantivos comuns: “Rei do Nada”, “damas”, “cavaleiros”, “crianças”, “Rei de Tudo”, “espiões”, “embaixadores”, “Rainha”, “cozinheiro”, “pajens” e “Bobo da Corte”. Quando se trata de uma personagem específica, o substantivo comum ganha a inicial maiúscula, assim como ocorre com os nomes próprios, porém quando o conto se refere a um grupo de pessoas com as mesmas características, o substantivo comum possui inicial minúscula. Há uma única exceção, que é o “Rei Ráiç”.

Ráiç não é o nome de nenhum monarca conhecido da História, contudo a sonoridade desse nome pode nos remeter a palavra alemã “reich”, cuja pronúncia seria ráich. Consequentemente, a palavra “reich” pode ser associada à figura de Adolf Hitler (1889-1945), em razão de ele ter sido um governante alemão que serviu como líder do Partido Nazista, foi Chanceler do Reich (de 1933 a 1945) e *Führer* (líder) da Alemanha Nazista de 1934 até 1945.

Essa associação fica ainda mais evidente, além da sonoridade, ao lembrarmos o tipo de governante que Hitler representou: um ditador que provocou um dos maiores genocídios da história humana, no qual morreram pelo menos 6 milhões de judeus e milhões de outras pessoas consideradas por ele e seus seguidores como “sub-humanos” e socialmente “indesejáveis”. Além disso, “reich” significa em português “reinado”, “região”, ou “rico”, e é utilizado para designar um império, reino, ou nação.

Nesse sentido, podemos sugerir que “Rei Ráiç” por ser “temível”, “feroz”, representaria os governantes/líderes (ou suas formas de governar) que também possuem essas mesmas características<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Agradecemos imensamente a contribuição da professora Dr.<sup>a</sup> Marta Helena Cocco para a interpretação deste item.

O maniqueísmo é outro elemento do conto maravilhoso tradicional que a narradora retoma na caracterização dos protagonistas. Bettelheim (2007) pontuou que nesse tipo de conto “o bem e o mal são corporificados sob a forma de algumas personagens e de suas ações” e que as personagens “não são ambivalentes” (BETTLHEIM, 2007, pp. 16-17).

No conto em análise há uma oposição bastante explícita entre os dois reinos e os seus governantes. Enquanto a corte do “Rei do Nada”, seu castelo, o comportamento de seus súditos e até suas vestimentas expressam uma vida leve, descontraída e feliz, antagonicamente “Rei Ráíç”, e tudo que está ligado a ele denotam uma vida pesada, tensa e infeliz. Pode-se dizer, portanto, que o “Rei do Nada” representa o bem e “Rei Ráíç”, o mal.

Além disso, sabe-se que o maniqueísmo é um elemento do conto maravilhoso em função de ser uma visão de mundo peculiar ao período medieval. Naquele período da história humana a sociedade era praticamente estática, com pouca mobilidade social, pautando-se nas relações de vassalagem e suserania. A economia baseava-se na agricultura e a igreja tinha grande poder e influência na sociedade. Mas a partir da modernidade, toda essa forma de organização foi questionada em nome da liberdade do indivíduo. Assim, “Rei Ráíç” estaria representando os monarcas daquele período e as relações de poder estabelecidas pelo “Rei do Nada” estariam mais próximas as de uma sociedade moderna.

O conto também registra o contraste entre os protagonistas pelo modo deles se expressarem e se posicionarem. Narrado em 3ª pessoa e com poucas falas em discurso direto, quando aparece a voz do “Rei Ráíç”, por exemplo, sua fala vem marcada por um tom autoritário. Ele se posiciona sempre acima das outras pessoas, pois, quando vai disposto a fazer guerra com o outro rei, conversa “sem apelar” e “do alto do seu cavalo”. Outra marca de sua pretensa superioridade aparece quando o narrador o chama ironicamente de “Grande Ráíç”.

A fala do “Rei do Nada”, por sua vez, vem assinalada por um tom de modéstia e respeito, expressa por palavras como “Humildemente pergunto”, e ele se posiciona no mesmo nível de seus súditos, já que ao falar com seu oponente, aparece “na porta do seu diáfano castelo acompanhado de alguns membros da corte”. Em suas ações é perceptível ainda a discrição, bem ao contrário do outro rei que quer ser visto e conhecido como o dono do mundo: “Discretamente, tentando esconder a boca atrás do cetro transparente, riu o Rei do Nada [...] A princípio abaixando o queixo para disfarçar” (COLASANTI, 2015, p. 111). Ele ainda é descrito pelo narrador como “pequeno Rei”.

Essa oposição também fica evidente nos servos desses protagonistas. No reinado do “Rei do Nada” os trajes das damas eram coloridos e “leves”, os cavaleiros só faziam disputas na sua imaginação, as crianças brincavam, as pessoas riam e percebe-se que todos viviam em um clima leve e descontraído.

Já na corte do “Rei Ráiç”, os súditos “baixavam olhar e voz” quando pronunciavam seu nome, as roupas dos embaixadores eram “suntuosas vestes de veludo”, eles ficavam “cabisbaixos”, andavam armados com “escudos e couraças”, chegavam aos ambientes “pisoteando as flores” e transformando o gramado em lama. Podemos entender que esses indivíduos viviam em um ambiente pesado, opressivo, em que tudo contribuía para violência e maldade.

Poderíamos, então, esquematizar da seguinte maneira o local e o modo de vida dos habitantes dos dois reinos: leve x pesado, felicidade x tristeza, liberdade x opressão, flexibilidade x rigidez.

Esse esquema sugere que a autora utiliza de alegorias na construção deste conto. Segundo Flávio Kothe (1986), a alegoria é “a representação concreta de uma ideia abstrata. Exposição de um pensamento sob forma figurada em que se representa algo para indicar outra coisa” (KOTHE, 1986, p. 90). Numa primeira leitura, parece claro que o “Rei Ráiç” representa o poder, o status, a ganância, a ambição, o materialismo, o egoísmo etc. ao passo que o “Rei do Nada” representa a humildade, o desprendimento, a simplicidade, a modéstia, a flexibilidade, o desinteresse, a maleabilidade etc.

#### **2.4 A história secreta é revelada**

Para Ricardo Piglia (2004), um conto sempre conta uma história secreta e outra visível. Essa tese do autor pode ser comprovada ao analisarmos as alegorias utilizadas por Colasanti nessa narrativa. Numa leitura superficial, o leitor pode somente enxergar a história da disputa de dois reis por um castelo que é feito de ar. Essa seria a história visível da qual fala Piglia (2004). Nesse nível de leitura, muitos podem, inclusive, concluir que os textos de Colasanti, de um modo geral, são somente histórias feitas para crianças ou adolescentes se entreterem.

Todavia, ao percebermos a história secreta contada pela autora, vemos que ela trata de assuntos muitos mais profundos. Como nos referimos acima, os dois reis representam características humanas, como o egoísmo, arrogância e o desapego e humildade, por exemplo. Contudo, não é somente essa a história não-manifesta que podemos desvendar.

Notamos também que ao final da narrativa o castelo é comparado a um navio: “Como um navio que levanta suas velas, o castelo inteiro começou a flutuar, docemente partindo para novas distâncias” (COLASANTI, 2015, p. 111). Conforme afirma João Adolfo Hansen (2006), “É um lugar-comum muito usual o da travessia por mar, [...] também significando o destino pessoal” (HANSEN, 2006, p. 32). Esse autor cita vários escritores (Horácio, Mallarmé, Guimarães Rosa etc.) que utilizaram o tema da navegação como alegoria tanto do destino pessoal, como do ato de escrever, assim, podemos deduzir que o “castelo de ar” também poderia ser uma alegoria do destino pessoal do homem moderno.

Esse castelo por não ter um território fixo e possuir a capacidade de viajar e se locomover pelos ares nos remete à situação do homem moderno na medida em que Lipovetsky (2016) afirma que ele “está cada vez mais móvel”. Estamos em plena experiência das desterritorialidades, da eliminação de fronteiras e isso é possível devido a inúmeros recursos, tais como aumento do número de aeroportos, expansão das cidades, meios de transporte mais rápidos e eficientes etc. Segundo ele, “existem 14 mil aeroportos no mundo e a média é de praticamente um avião decolando a cada segundo” e desse modo, o sonho que o homem sempre manifestou de voar pelo céu “tornou-se um dos atos mais simples, mais fáceis que existem, e que abrange um número considerável de pessoas” (LIPOVETSKY, 2016, p. 54).

Em contraponto, o autor não deixa de observar que enquanto muitos viajam pelo mundo, há várias pessoas que por diversas questões econômicas e sociais não conseguem ultrapassar os limites do seu município, entretanto “pelo menos no campo das comunicações eletrônicas e na mentalidade, somos todos hipernômades”, visto que estamos em plena experiência das viagens virtuais promovidas pela tecnologia e por isso se “torna cada vez mais insuportável ficar preso a um lugar fixo” (Idem, 2016, p. 57).

Sobre a experiência das viagens virtuais, o autor declarou:

A leveza hipermoderna significa a possibilidade de cada um estar simultaneamente em vários lugares, de intervir à distância qualquer que seja o lugar onde se encontra, de ter acesso a uma infinidade de conhecimentos, a tudo e em toda parte, sem restrições de tempo e de localização: à medida que triunfa a navegação virtual, o nômade conectado impõe-se como uma figura influente de leveza hipermoderna (Ibidem, 2016, pp. 127-128).

Na contemporaneidade, por exemplo, a internet possibilita que viajemos virtualmente para qualquer lugar do mundo e que conheçamos pessoas de outras culturas e sociedades, tudo isso sem sair de casa. Estamos ao mesmo tempo fixos em nossas casas e móveis pelo mundo a fora. Assim como no conto, vivemos em um castelo de ar que se move a um clique.

Além disso, nossa leitura do conto infere que existe uma crítica à sociedade de consumo camuflada sob a história visível da narrativa.

Lipovetsky (2016), não só ele, declara que vivemos atualmente a era do consumismo total ou do “capitalismo de sedução”. Consoante o filósofo, “a publicidade, as revistas, as vitrines resplandecentes, o lazer, tudo convida ao desejo, a viver imediatamente, ao ‘não pense’: desfrute, você pagará mais tarde” (Ibidem, 2016, p. 60). Além do mais, na modernidade “as indústrias do consumo, do lazer e da comunicação são governadas pela aceleração dos ritmos da mudança, pela renovação perpétua dos modelos, das imagens e dos programas” (Ibidem, 2016, p. 44).

Nesses tempos modernos, que incitam o consumo frenético, sabemos que não é possível possuir tudo que existe, pois a moda, a tecnologia e os bens materiais mudam constantemente. Somos levados pela mídia a desejar adquirir tudo o que os olhos veem e o que eles não veem, tal como “Rei Ráiç”, pois como disse ele: “– Porque tudo o que posso ver me pertence. E meu é também muito do que o olhar não alcança” (COLASANTI, 2015, p. 111). Contudo, mesmo que os indivíduos sejam provocados a consumirem o tempo todo e a desejarem sempre ter as últimas invenções tecnológicas, por exemplo, vemos que isso não é possível, pois tudo é feito para ser descartado e substituído rapidamente, gerando assim novas necessidades de consumo.

Ademais, Lipovetsky (2016) ressalta que por conta de uma crise econômica persistente, surgem novas formas de miséria nas sociedades desenvolvidas e deste modo “as classes menos favorecidas veem seu poder de compra fragilizado ou reduzido” isso porque “enquanto as necessidades aumentam em grande velocidade, a renda não segue o mesmo ritmo e as despesas obrigatórias [...] aumentam” (LIPOVETSKY, 2016, p. 61).

Como vimos no conto, não bastava que “Rei Ráiç” tivesse vencido inúmeras guerras e tomado vários reinos à força, ele nunca estava satisfeito, cada vez queria mais e mais. O desejo insaciável de posse, não é uma invenção da modernidade, querer possuir tudo o que os olhos veem é um ideal de vida herdado da tradição, dado que na antiguidade os monarcas acumulavam e herdavam bens materiais. Esse sistema de organização e hierarquia era tido como natural e a

posse ou propriedade de terras era a principal expressão de riqueza e poder daquele período. Por isso “Ráíç” se sente poderoso e “necessita” possuir também o castelo do “Rei do Nada”, reforçando o sistema vigente.

Entretanto, como vimos no conto, esse acúmulo exagerado de bens desencadeia uma vida pesada, tensa e angustiante, já o “Rei do Nada” e seus súditos por contrariar essa tradição de concentrar riquezas, expressam uma vida leve, descontraída e feliz.

Para Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1982), nos contos alegóricos, “as personagens [...] remetem sempre, [...] para um determinado horizonte de valores, para uma determinada ideologia” (SILVA, 1982, p. 663). Desta maneira, utilizar as personagens principais como alegorias da ganância e do desapego, como apontamos anteriormente, demonstra o “horizonte de valores” que o conto deixa subentendido (ou não) aos seus leitores. A representação da ganância através de um rei mau e do desapego através de um rei bom leva o leitor a perceber uma denúncia implícita do quanto a ambição desenfreada pode causar transtornos na vida das pessoas, e mesmo que a autora afirme que não tem a intenção de dar conselhos, o narrador o faz implicitamente.

## 2.5 A função do narrador

Nilda Maria de Medeiros (2009), citando Jean-Yves Tadié (1978), já havia avaliado que os contos de Colasanti possuem um “narrador forte apagando as personagens” (TADIÉ, 1978 *apud* MEDEIROS, 2009, p. 70).

Para Walter Benjamin (1987), a narrativa “tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida” (BENJAMIN, 1987, p. 200). Segundo ele, o “narrador é um homem que sabe dar conselhos” e “aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada” (Idem, 1994, p. 200). E é desse modo que observamos os “conselhos” de Colasanti. Eles encontram-se camuflados na história que ela narra.



Massaud Moisés (1991), ao analisar algumas características do conto, mostrou que é próprio do gênero ser uma “história de proveito e exemplo” (MOISÉS, 1991, p. 24). Para Luiza de Maria (2004), o conto popular, pautado na tradição oral, foi como um “veículo de transmissão de ensinamentos morais, valores éticos ou concepções de mundo” (MARIA, 2004, p. 12). De acordo com a autora, é difícil precisar quantas funções tinham o conto popular, mas que “as noções do Bem e do Mal, o estímulo à formação de um senso de justiça natural e humano transparecem na maioria dos chamados contos maravilhosos ou contos de fadas” (Idem, 2004, p. 12).

Ainda consoante a autora, vimos que “ao lado destas funções de ordem educativa, sobressai a sua atuação como válvula de escape, resposta do homem à sua necessidade básica de sonho e fantasia” (Ibidem, 2004, p. 12), o que fica patente na obra de Marina Colasanti.

## **2.6 “No castelo que se vai” e a *Morfologia do conto maravilhoso***

Ao analisarmos o enredo dessa narrativa, recorreremos aos estudos de Vladimir Propp (1984) para verificar se o modo de escrever de Marina Colasanti se aproxima das funções propostas pelo autor. Para ele, todo conto maravilhoso parte de um dano ou uma carência, passa por funções intermediárias, termina com o casamento, sendo que o único elemento obrigatório, segundo ele, é o dano ou a carência.

Neste conto é possível identificar a carência e o dano, mas não há a presença de um casamento, visto que a narrativa não tem como tema principal o amor. Segundo Propp, o herói é a “personagem que sofre a ação do antagonista-agressor” (PROPP, 1984, p. 49) e o antagonista é aquele que tem por papel “destruir a paz da família feliz, em provocar alguma desgraça, em causar dano ou prejuízo” (Idem, 1984, p. 33). De acordo com o autor, a função em que o antagonista vai causar dano ou prejuízo é uma das mais importantes, pois é ela que dá movimento ao conto.

No conto em tela, a carência surge com o desejo do “Rei Ráiç” de se tornar o rei de todos os reinos que existissem. Esse desejo era muito forte, pois “acordado ou dormindo, sonhava tornar-se um dia Rei de Tudo” (COLASANTI, 2015, p. 110). Quando ele fica sabendo

da existência do reinado do “Rei do Nada”, tenta tomar esse reino por meio da guerra e justifica que tudo o que pudesse ser visto e também o que não pudesse, pertencia a ele: “este palácio e esta corte que não são meus. E é necessário que eu os possua” (Idem, 2015, p. 111). É exatamente essa necessidade de possuir tudo a qualquer custo que forma a intriga do conto.

Como “Rei Ráiq” é a personagem que desenvolve o dano, ele pode ser classificado como antagonista, e o “Rei do Nada” como herói. Apesar de aproximarmos a figura do rei do castelo de ar à do herói, observa-se que existem diferenças entre essa personagem e um herói dito tradicional. Como já mencionado, Propp declarou que o herói é aquele que sofre a ação do antagonista, e assim sabe-se que ele sai vitorioso ao vencer as adversidades propostas pelo agressor. Contudo, isso não se verifica com o “Rei do Nada”, pois como veremos adiante, ele não vence obstáculos, mas simplesmente ignora-os. Todavia, entre as formas listadas por Propp para que seja provocado o dano, podemos identificar duas delas: “Ele faz exigências ou extorsão à sua vítima” e “Ele declara guerra” (PROPP, 1984, pp. 36-37).

Ignorar um obstáculo pode ser considerado um modo moderno de solucionar conflitos. Segundo Lipovetsky (2016, p. 276), vivemos em uma época em que “a violência política e social sofre um imenso recuo [...] os conflitos sociais não mais se acompanham de enfrentamentos sangrentos”. De um modo geral, segundo o autor, desde a Segunda Guerra Mundial as democracias liberais não entram mais em guerra, pois prevalece atualmente uma tendência a negociação, a pacificação e a mediação como meios alternativos para resolver os desentendimentos.

Quando o adversário reúne seu exército e decide ir ao encontro de seu oponente, com o objetivo de guerrear com ele, ocorre o clímax do conto, isto é, seu ponto máximo de tensão. O antagonista exige que o herói lhe dê o seu reinado e lhe declara guerra. Todavia, o herói não aceita guerrear com ele e nem lhe concede ser dono do “castelo de ar”. Essa recusa deixa o antagonista frustrado e isso é motivo de piada para seu oponente. “Rei Ráiq”, na sua arrogância e ambição, fez papel de tolo ao desejar ter o reino do “Rei do Nada”, pois não percebeu a impossibilidade de querer ser o rei de tudo e de nada ao mesmo tempo, conforme nos ensina o ditado popular: “quem tudo quer, nada tem”. Ele acabou entrando em contradição, tanto que a corte e o rei ridicularizam-no, mas ele não percebe a cilada em que se meteu. Assim, se cumpre a função descrita por Propp, na qual “o antagonista é vencido” (Idem, 1984, p. 50).

Percebemos que Marina Colasanti alterou o esquema proposto por Propp, ao não utilizar o casamento como final do conto, mas utiliza as outras funções da tradição literária elencadas

pelo autor e já referidas acima. Essa é uma característica bastante marcante da autora, pois verificamos análises que comprovam que ela constrói os finais de seus contos de um modo diferente da tradição literária. Para Edna Miranda Santana (2003), por exemplo, “nos contos de Marina o desfecho se apresenta de modo mais surpreendente [...] Deparamo-nos, ao contrário, com finais aparentemente tristes” (SANTANA, 2003, p. 35).

Nesse conto não há um final triste para o herói, pois a narrativa termina do mesmo modo que havia iniciado: leve e feliz. Comprova-se, desta maneira, a característica da circularidade contística descrita por Cíntia Moscovich (2005). Sabe-se que a única personagem que termina infeliz é o antagonista, já que a função de receber um castigo ou uma punição é própria desse tipo de personagem.

## **2.7 Linguagem e simbologia no conto “No castelo que se vai”**

Medeiros (2009), ao analisar o tratamento que Colasanti dispensa à linguagem, afirma que “O trabalho com a forma, o texto enxuto desvelam que a linguagem, em sua escrita, é antes de tudo arte” (MEDEIROS, 2009, p. 69). Marly Vidall (2003), outra autora que estudou a obra de Colasanti, relata que “Marina, nos encantou pelo modo inovador de trabalhar a linguagem” (VIDALL, 2003, p. 12).

Nessa sequência, Medeiros (2009) observa, ainda, que a prosa da autora é atravessada por elementos poéticos e “mesmo sem a pretensão de fundir os dois gêneros: o lírico e o épico (narrativa), é inevitável não reconhecer a imersão de um gênero no outro” (MEDEIROS, 2009, p.71).

Deste modo, percebemos que na narrativa há todo um trabalho com a linguagem para criar a imagem de um castelo feito de ar. Como já observamos acima, essas imagens são criadas pelo constante uso de palavras que transmitem a mesma ideia de ar, de transparência e de leveza.

Os usos da comparação também colaboram para criar na imaginação do leitor a ideia do castelo de ar, como nota-se nas expressões: “leves como suspiros”; “leves como tilintar de pingentes”. Utiliza-se ainda nesse mesmo sentido, a metonímia na frase “flutuando no azul”.

Como podemos perceber, a imagem da leveza e da fluidez percorre toda a narrativa sempre contrapondo-se à ideia da ganância desenfreada de “Rei Ráiç”.

Conforme observou Lipovetsky (2016, p. 66), atualmente sonhamos em viver uma vida mais leve e “enquanto o culto do ‘ter mais’ bateu em retirada, afirma-se a fé no recuo da estabilidade da ordem mercantil para o ‘viver bem’: menos bens, menos desperdício, menos velocidade”.

Assim, em resposta a esse hábito, surge na atualidade um movimento chamado *Lowsumerism*, que consiste em ser mais consciente e consumir menos. Esse termo vem dos vocábulos em inglês “low”, baixo, e “consumerism”, consumismo. Essa proposta repensa a lógica do consumo e orienta que as pessoas ajam com equilíbrio, pensem antes de comprar, busquem alternativas com baixo impacto aos recursos naturais e que, por fim, vivam somente com o necessário. Nesse sentido, esse movimento prega que “o consumismo é um comportamento ultrapassado, do qual logo teremos vergonha<sup>10</sup>”.

Logo, podemos concluir que o indivíduo que não se preocupa com a aquisição de bens materiais, que não está fixo em um só ambiente e que dá valor às coisas simples da vida, tem a possibilidade de encontrar a felicidade. Diante disso, podemos inferir que o “Rei do Nada” (como seus súditos também) representa o ser humano que vive nessa lógica do *Lowsumerism*, e por isso vive uma vida leve, descontraída e feliz.

Nesse mesmo sentido, Lipovetsky (2016, p. 67) declara que buscar por uma vida mais leve na modernidade também “trata-se de se libertar da ‘dependência tóxica’ em relação ao consumo que, ao se apoderar do nosso tempo e dos nossos desejos, arruína a qualidade de vida e a relação com os outros”. Na narrativa em análise, observamos como “Rei Ráiç”, por estar sempre apegado aos bens materiais, não conseguia estabelecer relações de harmonia com as pessoas que viviam ao seu redor, já seu oponente exibía uma relação de igualdade, harmonia e leveza com seus súditos justamente por eles cultivarem uma vida desprendida.

Outro recurso explorado na linguagem é o uso da aliteração no trecho: “damas saíam a passear [...] com seus longos trajes, leves como suspiros”. Observamos que a repetição do som [s] pode sugerir o som do vento soprando, colaborando assim para a criação da imagem acústica do castelo flutuando no ar. Ademais, a repetição da expressão “não tinha” e “nada” nos trechos: “não tinha paredes”, “não tinha telhado”, “nada possuía”, “nada o prendia”, “Rei do Nada”,

<sup>10</sup> Conferir em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jk5gLBihJtA>>. Acesso em 04/07/2016.

reforça a ideia do parágrafo anterior de que o “Rei do Nada” levava uma vida desapegada de bens materiais.

Ademais, constata-se também o uso da ironia em “E, como se contagiados pelas palavras do Grande Ráiç, riram as damas e os cavaleiros”. Constatamos nesse trecho que o ‘grande Ráiç’ é ridicularizado pela corte. Para Bakthin (1998), o riso tem o poder de aproximar o objeto de representação e permite “desmascará-lo, desnudá-lo, examiná-lo”, bem como destruir “o temor e a veneração para com o objeto” (BAKTHIN, 1998, pp. 413-414). Deste modo, podemos observar que a troça feita pela corte desmascara e faz cair por terra o temor que “Rei Ráiç” causava às pessoas. Além disso, revela os sinais de cianose nas suas atitudes, sendo que o epíteto “Grande” é utilizado ironicamente como uma crítica do narrador ao seu comportamento infantil.

Interessante pontuar também que ao zombar de “Ráiç”, a corte revela uma das características da leveza: o riso. Para Lipovetsky (2016, p. 27) “a leveza vem do riso” e, no conto, essa afirmação se expressa de forma literal: por meio das risadas, o castelo de ar é impulsionado a sair voando pelos ares.

Além de analisarmos como a autora trabalhou com a linguagem na narrativa, verificamos também como a simbologia do castelo, do rei e do ar (três imagens muito recorrentes no conto) colabora para compor sua significação.

Julio Cortázar (2006) já havia afirmado, conforme vimos no primeiro capítulo, que no conto nada é gratuito ou meramente decorativo. Segundo o autor, o contista deve “trabalhar em profundidade”, e assim sendo, todos os elementos num conto serão significativos. É nesse sentido que buscamos o significado dos elementos citados no parágrafo anterior.

De acordo com o *Dicionário de Símbolos*, o castelo simboliza a proteção e a conjunção dos desejos e, conforme esse dicionário há diferentes significados para um “castelo negro” ou um “castelo branco”. Para os autores, “o castelo negro é o castelo definitivamente perdido, o desejo condenado a permanecer para sempre insaciado” e o castelo branco “é um símbolo de realização, de um destino perfeitamente cumprido” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 199). Vimos ainda que o castelo às escuras “simboliza o inconsciente, a memória confusa, o desejo indeterminado; o castelo iluminado [...] simboliza a consciência, o desejo aceso, o projeto posto em andamento” (Idem, 2015, p.199).

Observamos que no conto o “castelo de ar” é sempre apresentado pela sua transparência. Podemos, então, associá-lo com a simbologia proposta para o castelo branco ou iluminado. Isso é possível, dado que o palácio é marcado pela ausência de paredes, tetos e torreões, e assim ele deixa-se iluminar. Se tomarmos o “castelo impalpável” como a representação do destino do homem moderno, podemos sugerir que esse destino está sempre em construção, é sempre um projeto em andamento e não acabado.

Além disso, o castelo é visto como um símbolo de proteção, já que geralmente possui uma “construção sólida e de difícil acesso” (Ibidem, 2015, p. 199), entretanto no “castelo de ar” a sensação de segurança é dada justamente ao contrário, pois é demonstrada por meio do desapego, da liberdade e da mobilidade promovida por ele. Ressaltando o que já havíamos comentado, na modernidade a ideia de ficar fixo num só lugar se torna insuportável.

Contrastando com o castelo de ar, existe o reino do “Rei Ráiç” que em nenhum momento é descrito por sua cor. Porém, como no conto o rei desse castelo foi condenado a permanecer para sempre com seu desejo insaciado, podemos associá-lo com o significado proposto para o castelo negro. Chevalier; Gheerbrant (2015) também apontam que o castelo escuro simboliza “o desejo indeterminado”. Podemos relacionar esse símbolo com “Rei Ráiç”, pois para ele não importava de que jeito era o castelo de ar, o que importava era que ele fosse dono de tudo que existisse, ou seja, ele não sabia exatamente o que queria, só sabia que queria ser o “Rei de Tudo”.

Ao verificarmos a simbologia do ar, notamos que segundo São Martinho (*apud* Chevalier; Gheerbrant, 2015, p. 68) ele é “um símbolo sensível da vida invisível, um móbil universal” e que é ainda “o meio próprio da luz, do alçar voo” e que “o ser aéreo é livre como o ar” (Idem, 2015, pp. 68-69). Sendo assim, ao utilizar o ar como matéria da construção do castelo, foi possível dar a ele a característica de ser ao mesmo tempo invisível e móvel, colaborando também para que essa construção fosse símbolo da liberdade e da própria imaginação do homem.

Já a simbologia do rei é concebida como “uma projeção do eu superior, um ideal a realizar. [...] Sua imagem concentra sobre si os desejos de autonomia, de governo de si mesmo [...] Mas esta imagem pode perverter-se na de um tirano” (Ibidem, 2015, p. 776).

Nessa acepção, vimos que as personagens principais refletem a simbologia sugerida para a figura do rei. O “Rei do Nada” vai representar um ideal a realizar, dado que tanto sua

corte quanto suas ações estão no plano da imaginação. Sua figura pode representar também o governo de si mesmo, pois em seu reinado não fica visível nenhum controle do funcionamento e da vida de seus servos. Como os súditos desse soberano vivem em harmonia, podemos inferir que há uma relativa igualdade de poder, na qual cada um desenvolve seu papel de maneira colaborativa uns com os outros.

“Rei Ráiç”, ao contrário, vai expressar o significado proposto do soberano que se transforma em um tirano. Deste modo, ele pode expressar também “uma vontade de poder mal controlada” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 776) como sugeriu o *Dicionário de Símbolos*.

Essas simbologias descritas para os dois reis refletem a metáfora da passagem do “*homo economicus*” ao “*homo eroticus*” estudada pelo sociólogo francês Michel Maffesoli. Em entrevista ao Jornal *O Globo*<sup>11</sup>, em 2014, esse autor explica que o “*homo economicus*” corresponde aos últimos séculos, uma época centrada na produção e no crescimento econômico, como também na mercantilização das trocas, ou seja, uma vida voltada para o acúmulo do patrimônio. Contrariamente, o “*homo eroticus*” caracteriza o seu viver na relação com o outro e não por seu status social, profissional ou nível econômico.

Portanto, podemos afirmar que o “Rei do Nada” estaria mais alinhado com as características do *homo eroticus*, visto que essa personagem está mais preocupada em viver o presente e em se relacionar com as pessoas, já “Rei Ráiç” corresponderia ao *homo economicus*, pois todas as suas ações na narrativa se voltam para o acúmulo de recursos materiais.

## 2.8 Tradição e Modernidade no conto

André Jolles (1976), ao teorizar sobre o conto, afirmou que nessa forma literária as personagens, espaço e incidentes conservam o “caráter fluído, genérico, sempre renovado [...] a atualização de uma Forma Simples se apoia sempre na mobilidade, generalidade e pluralidade da própria forma” (JOLLES, 1976, p. 196). Consequentemente, é próprio do conto que ele

---

<sup>11</sup> Conferir em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/livros/michel-maffesoli-tripe-pos-moderno-criacao-razao-sensivel-progressividade-14496249#ixzz4ecNxxEMh>>. Acesso em 18/04/2017.

possua algumas características que podem ser mudadas, ainda que exista um “fundo” que permaneça fixo.

Como vimos na análise do conto “No castelo que se vai”, Marina Colasanti utiliza os elementos estruturais da narrativa de maneira muito próxima à da tradição literária como tempo e espaço indefinidos, personagens não identificadas por nomes próprios e narrador em 3ª pessoa, mantendo o “fundo” ou a forma do conto maravilhoso. Contudo, apesar disso, conseguimos estabelecer algumas relações desses elementos com características da modernidade, tal como espaço geográfico móvel e personagens que representam o pesado e o leve.

Já em relação ao enredo e ao tema, notamos que ela consegue “atualizar” esses elementos de um modo considerado moderno.

Conforme apontou Medeiros (2009), “obra de Marina Colasanti propõe um constante diálogo entre passado e presente. E esta imersão do passado no presente é característica da arte literária na modernidade” (MEDEIROS, 2009, p. 67). Segundo a autora, essa característica é própria da arte contemporânea, pois precisa recorrer “à tradição para fazer-se, e é nesse fazer-se que se renova” (Idem, 2009, p. 68). E, como bem apontou Leandro Konder (1986), “Mudança e permanência são *categorias reflexivas*, isto é, uma não pode ser pensada sem a outra”. (KONDER, 1986, p. 54).

Sendo assim, não poderíamos tomar as inovações realizadas por Colasanti como contraditórias<sup>12</sup>. Como vimos nas análises, a autora usa uma forma tradicional, o conto maravilhoso, para nos mostrar de um modo simbólico as contradições em que vivemos no mundo contemporâneo. Conforme apontou Hermenegildo Bastos (2011), uma obra literária permite “que o leitor também veja o que se oculta na vida cotidiana” (BASTOS, 2011, p. 26).

Podemos, por conseguinte, indicar que no conto em questão Colasanti faz uma crítica severa ao consumismo. Segundo Lipovetsky (2016), “Em nossas cidades, compramos sempre mais bens e nos beneficiamos sempre de mais lazer, mas nem por isso somos mais felizes”. Contudo, conforme o autor, há na atualidade novas atitudes em relação ao consumo, as quais priorizam uma vida menos pesada e com menos bens, deste modo é possível estabelecermos

---

<sup>12</sup> Sabe-se que os termos tradicional e moderno foram considerados como opostos um ao outro, mas como vimos, um não pode existir sem o outro.



mais laços: “podemos ganhar tempo, trabalhar menos, dedicar mais atenção aos nossos vizinhos” (LIPOVETSKY, 2016, p. 67).

Marina Colasanti já havia expressado sua visão pessimista sobre o consumismo nos seguintes trechos da crônica “Eu sei, mas não devia”:

A gente se acostuma a pagar por tudo o que deseja e o de que necessita. E a lutar para ganhar o dinheiro com que pagar. E a ganhar menos do que precisa. E a fazer fila para pagar. E a pagar mais do que as coisas valem. E a saber que cada vez pagará mais. E a procurar mais trabalho, para ganhar mais dinheiro, para ter com que pagar nas filas em que se cobra.

A gente se acostuma a andar na rua e ver cartazes. A abrir as revistas e ver anúncios. A ligar a televisão e assistir a comerciais. A ir ao cinema e engolir publicidade. A ser instigado, conduzido, desnortado, lançado na infundável catarata dos produtos (COLASANTI, 1996, p. 9).

Para Lipovetsky (2016), enquanto o mercado invade quase todos os aspectos da vida humana, acabam multiplicando-se “as desconfianças, os protestos, as dúvidas dos consumidores. Esperar pacientemente nos engarrafamentos, estacionar na cidade, fazer compras no supermercado: tudo isso tende a ser vivido como momentos de fardo” (LIPOVETSKY, 2016, p. 59). E esse é um dos temas da crônica citada acima. Enquanto na crônica a crítica ao consumismo é feita de modo mais explícito, notamos que o mesmo não se dá com o conto analisado.

Vimos que a narrativa relata, por meio de uma “história secreta”, que a preocupação excessiva com a aquisição de bens de consumo pode ser uma armadilha para o ser humano. “Rei Ráiç” ficou para sempre com seu desejo insatisfeito, sem a possibilidade de adquirir o reino do “Rei do Nada”. O outro rei, ao contrário, sem se preocupar com posses materiais vivia tranquilo e satisfeito, pois não possuía “nem mesmo um mínimo pedacinho de terra” (COLASANTI, 2015, p. 110).

Vemos, desse modo, que a mensagem do texto está em consonância com a tendência contemporânea do *Lowsumerism*, por exemplo, que estimula um estilo de vida menos focado em acúmulo de bens e sugere que tenhamos uma vida mais simples/leve.

Para Lipovetsky (2016), “A felicidade é o estado de uma alma aliviada do peso das coisas, das ambições, de todos os temores do futuro e do além” (LIPOVETSKY, 2016, p. 29). Essa parece ser a mensagem (secreta) principal do conto: quem possui pouco tem menos preocupações e tem uma vida mais leve e feliz.

### 3 O OLHAR REVELADOR EM “AS JANELAS SOBRE O MUNDO”

Neste terceiro capítulo fizemos a análise do conto “As janelas sobre o mundo”. Nele, veremos – entre outras coisas - como se dá a relação do homem com o tempo. Para isso o capítulo conta com seis subtítulos nos quais procedemos a uma análise dos elementos que mais se destacaram nessa narrativa, tais como: tempo, espaço, personagens, linguagem, simbologia, a revelação das histórias secretas, analogias com obras de arte, além das relações estabelecidas entre a tradição e a modernidade.

#### 3.1 “As janelas sobre o mundo”: representando novas organizações de tempo e espaço

Esta narrativa conta a história de um “Rei” que “mandou construir um palácio com 365 janelas” para a cada dia do ano ver um “mundo novo”. Após algum tempo, seu desejo foi atendido pelos arquitetos do palácio.

Contudo, quando “o Camareiro Real abriu a primeira janela”, o “Rei” não se interessou pela paisagem e “mal lhe deitou um olhar”. Cinco dias passaram-se sem que o “Rei” se interessasse por nenhuma das imagens apresentadas a ele, visto ser descrito como “muito ocupado”.

“Embora nada o detivesse além de breves momentos, viajava o Rei sem sair do palácio”. Um dia, porém, o monarca avistou uma “moça” junto a uma roseira entre o campo e o jardim. Essa “moça” era “mais bela que a roseira, mais bela que o jardim”. Somente quando se deparou com essa imagem, “deixou-se ficar ao longo de todo o dia contemplando-a, alheio às tarefas da corte” (COLASANTI, 2015, p. 224).

No dia seguinte, ele até desejou ver a “moça” novamente, todavia “nas outras janelas o mundo inteiro esperava por ele”. Assim, ele foi se debruçar sobre elas. Entretanto, desapontado por não ver a “moça” novamente, ele não olhou com atenção e nem se demorou mais em nenhuma janela: “Mas todas as paisagens o Rei apenas sobreolhou”.

Um ano depois, ele voltou a olhar a mesma janela, com uma imensa expectativa de ver a “moça” de novo. Entretanto, ela não estava lá. Ele a esperou o dia inteiro, porém ela não apareceu. Na manhã seguinte, voltou a observar a mesma janela e “em todas as manhãs que vieram depois”.

Seu olhar, a princípio rápido, passou a ser demorado, pois à janela “ele a esquadrihava inteira, nos seus mínimos detalhes”. E conforme esmiuçava a paisagem “percebia que ainda havia muito para descobrir”.

Muitos dias passaram-se sem a “moça” aparecer, contudo o “Rei” percebeu “que não tinha pressa”, já que “o mundo era vasto diante da janela”.

Após lermos esse resumo do conto, verificamos que ele também se passa em uma época a qual não conseguimos localizar historicamente. A relação com o tempo no conto já fica evidente pelo fato de o “Rei” mandar construir um palácio com o mesmo número de janelas existentes em um ano: 365. Cada janela aberta correspondia, na narrativa, a um dia do ano.

Nessa narrativa, o tempo é um dos componentes da estrutura que mais se destacam e se mostra tão crucial que merece um olhar atento do leitor. O tempo parece ser quase uma personagem, como se fosse um tirano que comanda tudo. Tudo gira em torno dele, em todos os parágrafos há marcas de tempo e todas as ações refletem o seu passar, tamanha sua importância nessa narrativa.

Devido a isso, podemos entender inicialmente que o conto retrata a relação do homem com o tempo. No início da narrativa ele parece ser um fardo para o “Rei” e também para os seus súditos. Para o “Rei”, personagem principal do conto, o tempo se tornou pesado por ele ser uma pessoa muito atarefada e impossibilitada de desfrutar momentos de ócio, tanto que essa personagem é descrita como “um monarca muito ocupado”. Já para os súditos, o tempo se mostrou opressivo por consumir vários anos de suas vidas no trabalho de construção do palácio, todavia “um tijolo após o outro, o palácio foi crescendo cheio de quinas, de lados, de torres, de terraços e de janelas, janelas, janelas” (COLASANTI, 2015, p. 224).

Se, primeiramente, a relação do “Rei” com o tempo se dá de um modo pesado, veremos que no decorrer da narrativa essa relação vai se transformar em algo mais prazeroso.

O espaço é outro componente estrutural que se sobressai no conto. Ele localiza-se no palácio do “Rei”, contudo, assim como afirmou Jolles (1976), esse lugar pode ser “em toda e

nenhuma parte”. Mesmo com a possibilidade de apresentar diferentes imagens ao abrir as janelas, observamos que todas elas mostram paisagens ao redor do castelo, o que vai se alterar é o ângulo mostrado por elas, bem como os detalhes de um determinado local em torno do palácio.

Cortázar (2006) havia afirmado que o espaço e o tempo no conto “têm de estar como que condensados” (CORTÁZAR, 2006, p. 152). Essa característica, citada pelo autor, além de ser constitutiva da estrutura desse gênero textual, vai aparecer nesse conto de um modo mais significativo (visto que na narrativa cada janela aberta corresponde a um dia e um espaço diferente).

Essa história reflete as considerações de Cortázar (2006) sobre um bom conto: “é incisivo, mordente, sem trégua desde as primeiras frases” (Idem, 2006, p. 152). Já na primeira frase do conto somos provocados com uma sensação forte de que algo imprevisível vai acontecer: “Porque queria ver um mundo novo a cada dia, aquele Rei mandou construir um palácio com 365 janelas” (COLASANTI, 2015, p. 224).

Ao refletirmos sobre as janelas que mostravam a cada dia um espaço diferente, não há como deixar de fazer uma analogia com os equipamentos modernos os quais permitem a visualização de diferentes cenários ao clique de um botão, como a TV, o computador, celulares, *tablets, ipad, ipod* etc.

Por meio das novas tecnologias, por exemplo, Eugênio Bucci (2004) mostra que a própria noção de lugar vai sofrer mudanças. Segundo ele, “Nesse novo lugar, tudo é pastoso, as fronteiras se liquefazem. A própria noção de lugar carece de novas relativizações”. Esse autor faz uma reflexão sobre os meios de comunicação de massa, em especial a televisão, e aponta que a TV proporciona um lugar que tudo abrange, entretanto “Ao mesmo tempo, é um lugar que não está em lugar algum” (BUCCI, 2004, p. 34).

Nessa linha de pensamento, podemos sugerir que assim também eram as janelas do castelo: um lugar abrangente, com 365 diferentes paisagens, contudo, ao mesmo tempo, um lugar que não se localiza geograficamente, como é próprio do gênero conto.

Ao tecer análises sobre o advento da TV, esse autor comenta, ainda, que o tempo também acaba sendo afetado por ela e, assim, deixa de ser cronológico. Ele afirma: “vendo TV, temos a sensação de que tudo ali é um gerúndio interminável [...] os eventos se sucedem não

propriamente numa sucessão, mas num acontecendo, num sucedendo, [...] O tempo da TV é um tempo sem passado, sem futuro” (Idem, 2004, p. 35).

Nesse mesmo sentido, Juremir Machado da Silva, ao fazer a apresentação do livro de Lipovetsky (2016), comenta que na modernidade “O presente deve ser vivido de maneira intensa, sem o peso do passado e da tradição [...] e sem a gravidade do futuro [...]. O aqui e o agora retiram peso do passado e do futuro” (SILVA, 2016, p. 17).

Na narrativa em análise, essa sensação de um gerúndio interminável do qual fala Bucci (2004) e esse modo de sentir o tempo presente de maneira intensa, mencionado por Silva (2016), aparece na parte final. Isso porque na primeira parte, que vai do início até o momento no qual o monarca vê a “moça”, o tempo é sentido como cronológico. Nesse primeiro momento da narrativa, o “Rei” parecia ser “escravo” do tempo por não poder usá-lo do modo que ele queria.

Conforme analisou Lipovetsky (2016), “Nosso mundo deu origem a desejos de felicidade impossíveis de serem satisfeitos, por isso a multiplicação das decepções em relação a uma vida que nunca é leve, divertida ou dinâmica o bastante” (LIPOVETSKY, 2016, pp. 25-26). Essa parecia ser a vida do soberano do castelo. Uma vida carregada dos fardos de suas obrigações, na qual para ter um pouco de alívio e distração, ele desejou ver um mundo novo a cada dia por meio das janelas. Porém, ao olhar por elas e não encontrar a satisfação desejada, o monarca se decepcionou e fez pouco caso das imagens que lhe foram apresentadas.

Seu desejo só foi satisfeito no dia em que viu a imagem da “moça” e, ao contemplá-la, pôde se esquecer de seus deveres. Esse segundo momento na narrativa vai promover as próximas ações do enredo e a transformação do modo de ser do “Rei”.

Após esse acontecimento, o soberano volta a olhar as demais paisagens com desinteresse, porquanto apesar de querer ver novos retratos do mundo, sua verdadeira vontade é de rever a “moça”.

No terceiro momento do conto, depois de passado um ano, ele retorna à janela em que tinha visto a “moça”, contudo ela não estava lá e, assim, algo novo acontece. O “Rei”, na tentativa de achar a amada na paisagem, começa a olhar minuciosamente para cada detalhe da janela. Por conseguinte, ele percebe o passar do tempo, não mais como um fardo, porém como uma sucessão prazerosa. Ademais, tomou consciência que ele “não tinha pressa” e assim podia viver uma vida plena e satisfatória.

Desse modo, podemos entender que nessa última parte do conto tempo e espaço irão refletir a lógica moderna de liberdade dos limites espaço-temporais. Em relação às novas representações do tempo/espaço promovidas pela modernidade, Lipovetsky (2016, p. 52) observa que com a implantação do *e-commerce*, por exemplo, as pessoas podem fazer compras em qualquer hora do dia ou em qualquer lugar graças aos computadores e *smartphones* interligados à internet. Nesse ato, o consumidor estaria livre dos limites espaço-temporais.

Podemos, portanto, relacionar essa característica da modernidade com o conto, visto que a janela permitiu ao “Rei” se transportar para novos lugares em qualquer momento do dia. Assim, foi possível viajar sem sair do palácio, ainda que esse “transporte” tenha acontecido ao nível da imaginação e do pensamento.

Além disso, o final da narrativa, quando o monarca passa a ficar o tempo todo em frente à janela, pode ser interpretado como uma expressão dos contrapontos que a tecnologia trouxe em nosso tempo. Segundo o filósofo Lipovetsky (2016), o fato de as pessoas ficarem “horas a fio” em frente aos equipamentos tecnológicos, acarreta em “perda da eficácia e de tempo por causa da hiperconexão”. Por conseguinte, ele também mostrou que essa hiperconexão resulta em “novas formas de submissão e dependência”, pois pesquisas comprovaram que as pessoas sofrem quando estão privadas de conexão com a internet. Nessa lógica, o autor reflete: “se o digital tornou possível a libertação em relação ao peso do espaço-tempo, ele favorece ao mesmo tempo a do *homo addictus*.” (Idem, 2016, p. 130). Não há como afirmar se o protagonista ficou “viciado” em olhar pela janela, porém verificamos que ele deixou de cumprir suas tarefas e passou a viver exclusivamente para observá-la.

### **3.2 As personagens de “As janelas sobre o mundo”**

O “Rei”, protagonista do conto, não possui nome próprio e não há no texto nenhuma descrição de sua aparência física, mas podemos tecer algumas considerações sobre seu aspecto psicológico. O monarca parecia ser um homem exigente, ansioso, extremamente preocupado com as obrigações exigidas por sua posição de governante, sem tempo para relaxar, se distrair

e todo esse contexto parece tê-lo transformado em uma pessoa amarga, visto que ao se apaixonar, a doçura da moça invadiu seu ser.

Como vimos no conto anterior, nesse gênero textual é comum as personagens não serem identificadas com um nome próprio. Como já havia afirmado Moisés (1997), “Poucas são as personagens que intervêm no conto” (MOISÉS, 1997, p. 26), assim, Colasanti escreve seus textos com o mínimo de personagens possível. Além do protagonista, as outras personagens que compõem a narrativa são: o “Camareiro Real”, os “arquitetos” e a “moça”.

À primeira vista, essas personagens não possuem ações significativas no conto. O “Camareiro Real”, por exemplo, só aparece para abrir as janelas ao “Rei”. No início do conto essa ação é realizada “com grande pompa”, mas com o passar do tempo e com a repetição dessa função, a “pompa” deixa de ser empregada. Já os “arquitetos” só são mencionados por ocasião da feitura do castelo e a “moça” aparece uma única vez na história.

Mas é justamente a “moça” que vai desencadear o conflito do conto. Ao avistá-la, o rei passou a admirar sua beleza e doçura, e deixou-se ficar o dia todo contemplando-a, “alheio às tarefas da corte”.

Podemos deduzir, então, que a visão dessa jovem teve para o rei o mesmo significado que Baudelaire (1996) comentou sobre o conceito que os artistas tinham da mulher:

uma divindade, um astro que preside todas as concepções do cérebro masculino, é uma reverberação de todos os encantos da natureza condensados num único ser; é o objeto da admiração e da curiosidade mais viva que o quadro da vida possa oferecer ao contemplador. É uma espécie de ídolo, estúpido talvez, mas deslumbrante, enfeitiçador, que mantém os destinos e as vontades suspensas a seus olhares (BAUDELAIRE, 1996, pp. 52-53).

O “Rei” ao ver a donzela junto a uma roseira entre o campo e o jardim, achou ela mais bela que a roseira e o jardim. Essa foi a única imagem a qual despertou a admiração e a atenção do monarca. Ele ainda comparou a beleza da jovem com o mel, visto que a doçura “subitamente o invadia”.

No outro dia, ele teve vontade de vê-la novamente, porém sua curiosidade de ver o mundo foi maior. Sem a presença da donzela nas próximas janelas, os dias passaram “sem que ele lhe desse importância”. Após um ano, chega finalmente a vez de abrir a janela na qual ele havia avistado a moça. Seu desejo era tão grande que “sentiu seu peito abrir junto com os batentes”.

Nesse ponto ocorre o clímax do conto. O leitor, assim como o “Rei”, cria uma expectativa de que ele a verá novamente e os dois irão se apaixonar, casar e “viver felizes para sempre”. Contudo, essa expectativa é quebrada, pois, a “moça” não aparece mais até o final da narrativa.

O fato de o “Rei” estar em busca pela “novidade” das outras janelas, fez com que ele deixasse de conhecer melhor e estabelecesse uma relação afetiva com a “moça”. Ao deixar para depois, ele não aproveitou o momento em que a viu pela primeira vez e perdeu a oportunidade de “ser feliz” com ela.

Dessa forma, podemos observar que a narrativa sugere o famoso *Carpe Diem*: que aproveitemos o momento presente e dele possamos usufruir todas as alegrias possíveis. Também encoraja o leitor a não perder tempo com coisas inúteis, não dar demasiado valor ao trabalho, mas que possa aproveitar os momentos felizes que a vida proporciona sem se inquietar com o futuro.

Apesar disso, veremos adiante que o “Rei” pode ser comparado a um *voyeur*. Sendo assim, seu prazer consistia em somente observar a donzela e não necessariamente em se relacionar com ela.

De acordo com Jolles (1976), é comum que o conto escolha preferencialmente

os estados e os incidentes que contrariem o nosso sentimento de acontecimento justo; um moço recebe menos em herança que seus irmãos, [...] crianças são abandonadas por seus pais ou criadas por uma madrasta; o noivo é separado da sua verdadeira noiva [...] eis outras tantas injustiças que são invariavelmente abolidas no decurso dos acontecimentos e cujo desfecho satisfaz nosso sentimento de acontecimento justo (JOLLES, 1976, p. 201).

Nesse sentido, o autor explica a razão de existirem tantas narrativas nas quais as moças pobres se casam com um príncipe, ou em que os jovens pobres desposam a princesa.

Como vimos, esse não é o caso deste conto. Ao contrário do que se espera, a “moça” não aparece mais e o “Rei” não se casa. Porém, seu final não é triste. Notamos ocorrer uma mudança de comportamento do “Rei” que no início do conto era uma pessoa atarefada, desatenta aos pormenores, ocupada com as coisas materiais, mas que se transforma em uma pessoa mais serena, tranquila, atenta aos detalhes, vivendo um dia de cada vez, sem pressa, e ainda tornando-se uma pessoa mais doce, visto que o conto termina falando que “no escuro do seu peito o mel começa a gotejar”.



Segundo Nelly Novaes Coelho (1991), os finais dos contos de Marina Colasanti “são narrativas em suspenso, pois terminam sempre com algo inesperado que abre um mundo de conjecturas à fantasia ou à reflexão do leitor” (COELHO, 1991, p. 776). Nessa narrativa o final fica em aberto. Isso pode ser comprovado com o pensamento do “Rei” que se pergunta numa manhã de inverno se a moça viria naquele dia. Conformado de que durante aquela estação do ano ela não apareceria e que o degelo “ainda ia demorar”, ele ajeita “a gola de pele”, protege “as mãos dentro das mangas” e percebe sorrindo “que não tinha pressa”.

### 3.3 Desvendando o segredo de “As janelas sobre o mundo”

Vimos acima que um conto sempre conta uma história manifesta e outra secreta, conforme propôs Piglia (2004), e que Colasanti constrói seus textos por meio de alegorias, expondo seus pensamentos de uma forma figurada. Em seus contos “a história é construída com o não-dito, com o subentendido e a alusão” (PIGLIA, 2004, p. 91).

Podemos, nesse sentido, entender o “Rei” como uma alegoria do homem moderno. Claudio Magris (2009), ao comentar sobre o indivíduo moderno, constata que “o sujeito sente-se inicialmente estrangeiro na vida, cindido entre sua nostálgica interioridade e uma realidade exterior indiferente e desvinculada” (MAGRIS, 2009, p. 5).

Baudelaire (1996) havia dito que “há neste mundo [...] pessoas que vão ao Museu do Louvre, passam rapidamente — sem se dignar a olhar — diante de um número imenso de quadros muito interessantes” (BAUDELAIRE, 1996, p. 6). O rei no início da história de Colasanti se assemelhava muito ao comentário tecido por Baudelaire. Ele mal olhava as paisagens e não se atentava a nenhuma delas. Mesmo quando se dispunha a observá-las, esse olhar era marcado pela pressa e pela indiferença.

Do mesmo modo também vive o homem moderno. Ele não tem tempo de parar e prestar a atenção em nada, vive num *boom* de informações, imagens, manchetes, mas só enxerga as coisas superficialmente, pois não se detém em nenhuma delas. E isso ocorre, segundo Lipovetsky (2016) porque “nosso princípio de realidade se confunde agora com o princípio de superficialidade”, já que vivemos um período de “eterna mudança, da inconstância e da sedução” (LIPOVETSKY, 2016, p. 21).

Esse autor afirma, ainda, que na atualidade “as indústrias do consumo, do lazer e da comunicação são governadas pela aceleração dos ritmos de mudança, pela renovação perpétua dos modelos, das imagens, dos programas” (Idem, 2016, p. 44). Deste modo, tudo muda rapidamente e o homem, mesmo que quisesse, não teria condições de acompanhar todas as mudanças surgidas no seu dia a dia.

Assim, podemos inferir que Colasanti utiliza a figura do “Rei” para fazer uma crítica a todos esses excessos aos quais estamos expostos e que prejudicam nos concentrar em uma coisa de cada vez. Além disso, essa abundância de imagens e informações também nos impede de enxergar as contradições geradas pelo sistema capitalista no qual vivemos. Isto também se verifica na relação texto-leitor. O leitor que ler apressadamente, sem atentar para os detalhes, perde a oportunidade de “ser feliz”. Contudo, se se render ao desejo de parar e observar atenta e demoradamente o detalhe que lhe chamou a atenção vai perceber que a “história que tentou decifrar é falsa e que há outra trama, silenciosa e secreta, a ele destinada” (PIGLIA, 2004, p. 102).

A leitura desse conto nos leva a refletir sobre nosso ritmo acelerado de vida, numa época na qual “o entorno técnico, longe de nos acalmar, impõe um tempo cada vez mais delirante” (LIPOVETSKY, 2016, p. 70). Essa aceleração do tempo foi proporcionada por meio da “eletrificação e a mecanização dos lares, com a posse de todo um conjunto de objetos capazes de oferecer mais tempo, de ir mais rápido e mais longe” (Idem, 2016, p. 70). Contudo, essa intensificação do tempo deixou a vida mais pesada e a “pressa” vivida pelo homem contemporâneo tornou a sua vida cada dia mais insuportável. Para Lipovetsky, tornar a vida mais leve “não é realizar mais rápido as operações do cotidiano mas, ao contrário, desacelerar [...] fazer as coisas com calma, [...] ‘reduzir a velocidade para sobreviver’” (Ibidem, 2016, p. 70).

Essa parece ser uma das mensagens secretas do conto: viver uma vida mais lenta, fazer as coisas sem pressa e ter tempo para se deleitar diante das coisas belas, nos proporciona bem-estar e felicidade.

Outra alegoria que podemos inferir a partir da leitura do conto é a janela representando a própria modernidade. Ao falarmos de janelas, não tem como deixar de lembrarmos do sistema operacional para computadores denominado *Windows*. Esse sistema pertencente à empresa Microsoft é um dos mais utilizados no mundo todo. Sabe-se que o vocábulo *Windows*, de origem inglesa, significa janelas e é justamente essa a característica marcante do sistema,

pois ele permite que o usuário desenvolva tarefas simultâneas por meio da abertura de várias janelas na tela de seu dispositivo eletrônico.

No conto, o que motivou o desejo do “Rei” em construir o palácio com inúmeras janelas foi a pretensão de viajar, sem, contudo, deixar o palácio. Dessa maneira, podemos relacionar as janelas dos equipamentos eletrônicos com as janelas do palácio, pois ambas permitem a visualização de várias paisagens sem sair do lugar. Ainda sobre esse aspecto, Lipovetsky (2005) afirmou que o indivíduo pós-moderno tem “a necessidade de estar sempre em outro lugar, de ser *transportado* [...] como se ele precisasse de uma *desrealização*” (LIPOVETSKY, 2005, p. 6).

Como observamos, o desejo do “Rei” de viajar por meio das imagens, se alinha às características do homem contemporâneo. De acordo com Lipovetsky (2016), a organização da “civilização da leveza”, cujo ideal é desfrutar uma vida leve, permite que haja uma democratização dos gostos, das expectativas e das aspirações estéticas. Assim, ele comenta: “Agora, em massa, os indivíduos querem admirar as belezas da natureza e da arte, ouvir música, decorar seus espaços, ver espetáculos e viajar” (Idem, 2016, p. 48).

Além do mais, ao analisar o consumo nos dias de hoje, esse filósofo afirma que ele se equipara a uma viagem: “ele aparece como uma *trip* leve que tem uma função de oxigenação ou de animação do presente. Permitindo combater os tempos mortos da vida, suspender o pesado das rotinas, intensificar ou ‘rejuvenescer’ o presente vivido” (Ibidem, 2016, p. 53). Embora o objeto de nossa análise não seja o consumo, podemos sugerir que o monarca “consume” imagens com o mesmo objetivo de um consumidor moderno: aliviar os fardos do cotidiano e viver o presente de modo prazeroso.

Outrossim, a busca de uma vida leve acarreta uma redução progressiva da jornada de trabalho e, conseqüentemente, uma elevação do nível de qualidade de vida: “À medida que o trabalho deixa de ser, para uma larga proporção de indivíduos, a atividade mais importante, estes colocam cada vez mais seus interesses e suas expectativas nas ocupações de lazer, férias, esporte, jogos, viagens e espetáculos” (Ibidem, 2016, p. 53). No conto em análise, observamos que o “Rei” só conseguiu priorizar os seus interesses pessoais quando deixou de dar importância primordial ao trabalho. Assim, a busca por lazer o ajudou a “escapar das escleroses do trabalho e do cotidiano, relaxar, divertir-se” (Ibidem, 2016, p. 54).

Outro ponto interessante em relação à janela é verificar como Colasanti modifica/subverte uma imagem comum, que é a da figura feminina olhando pela janela, ao

substituí-la pela masculina. Como a mulher foi durante muito tempo impedida de sair dos domínios do seu lar, seja para trabalhar, estudar etc, a visão que ela tinha do mundo exterior era dada por meio da janela de sua casa. Nessa acepção, era comum relacionar a mulher com a imagem da fofqueira, sem nada para fazer, que fica prestando atenção na vida alheia. Colasanti retrata essa ação no excerto da crônica a seguir:

As avós, as mulheres que já não tinham serviços domésticos, ali se empoleiravam, algumas com almofada no rebordo. A dona da casa, depois de limpa a cozinha, chegava-se à janela, percorrendo a rua com o mesmo olhar organizador com que havia conferido o louceiro e o fogão. A moça ia à janela pentear o cabelo depois do banho, olhando a chegada da noite como se olhasse no espelho (COLASANTI, 2014, *on-line*).

Segundo Maria Rita Kehl (2004), “o binômio diversão/distração é a realização de um modo de ocupação do tempo livre” (KEHL, 2004, p. 57). Como vimos no excerto acima, as mulheres se colocavam diante das janelas, depois de terminados os afazeres domésticos, para divertirem e distraírem-se. Hoje em dia, percebe-se que essa ocupação do tempo livre se dá em frente aos televisores, computadores, celulares etc.

Sabemos que esses equipamentos citados, assim como a janela, permitem observarmos a vida dos outros. O que mudou em relação ao passado é o suporte onde essas imagens são consumidas, mas a curiosidade em relação ao outro é uma característica própria do ser humano. Isso explica, por exemplo, o prazer obtido pelos indivíduos ao ler notícias de fofocas, (auto) biografias ou assistirem programas televisivos, que revelam a intimidade das pessoas.

Ademais, o homem à janela remete ao *voyeur*. Os praticantes do *voyeurismo* obtêm prazer pela “observação sistemática de outrem, especialmente de sua vida íntima” (AULETE, 2011, p. 1429). Assim, o “Rei” ao observar a moça pode ser comparado a um *voyeur*, pois foi somente depois de passar o dia inteiro contemplando-a que finalmente encontrou satisfação em olhar pela janela.

Esse traço da curiosidade humana explica, por exemplo, o grande sucesso alcançado pelos chamados *reality shows*. Segundo Kehl (2004), o que sustenta a audiência desse tipo de programa é menos “o desejo do público de presenciar escândalos, brigas e cenas de sexo ‘reais’” do que ver pela televisão um cotidiano banal como o seu, mas que “ponha em evidência migalhas de brilho e de sentido que sua vida, condenada à domesticidade, não tem” (KEHL, 2004, p. 144).

Nesse sentido, entendemos que o “Rei” encontrou satisfação ao olhar pela janela porque as imagens observadas por ele deram um sentido a sua vida, tanto pelas novidades proporcionadas por elas “E quando acreditava conhecê-la toda, percebia que ainda havia muito para descobrir” (COLASANTI, 2015, p. 226), quanto pela capacidade de trazer um “brilho” não encontrado em seu cotidiano, visto que “O mundo era vasto diante da janela” (Idem, 2015, p. 226).

A imagem da janela aparece em outros textos de Marina Colasanti. Na crônica “Eu sei, mas não devia”, somos levados a refletir em como nos acostumamos com situações desagradáveis, sem nos darmos conta disso. Nesse texto, a única possibilidade de ver o mundo fora das paredes dos apartamentos é olhar “as janelas ao redor”. Mas, nessa narrativa, as janelas não dão para vista alguma, e desse modo desaprendemos a olhar para fora, a abrir as cortinas, e conseqüentemente nos esquecemos do sol, do ar, e da amplidão.

Na crônica “Ninguém à janela”, Colasanti discute esse mesmo tema, constatando que ninguém mais olha pela janela. E traz um sentimento saudosista do tempo em que as pessoas se “debruçavam” sobre elas. Para a autora, a janela foi substituída pela televisão. Desta feita, não há necessidade de abrir a janela para saber como está o tempo lá fora, pois “a ‘moça do tempo’ – sempre uma moça para suavizar as previsões - nos conta tudo o que queremos saber” (COLASANTI, 2014, *on-line*). Além do mais, “se ouvimos um tiroteio na esquina, esperamos que o noticiário do dia seguinte nos diga o que aconteceu – é mais seguro” (Idem, 2014, *on-line*).

Essas reflexões da escritora se comparam às declarações de Eugênio Bucci (2004, p. 33), para quem, na atualidade, “o que não aparece na TV não aconteceu de fato”. E isso se dá, segundo o autor, porque vivemos numa era audiovisual na qual “o que não é visível não existe. O que não tem visibilidade não adquire cidadania” (BUCCI, 2004, pp. 33-34). Citando ainda as ideias de Régis Debray (1993), o autor afirma que o critério da verdade é dado contemporaneamente por meio de imagens, assim “Uma foto será mais ‘crível’ do que uma figura, e uma fita de vídeo do que um bom discurso” (DEBRAY, 1993, *apud* BUCCI, 2004, p. 34).

Assim, a autora termina sua crônica dizendo melancolicamente: “esta semana tivemos noites de super Lua. Saí no terraço, noite alta, para viver o esplendor da sua luz. Olhei os prédios ao redor. Não havia ninguém à janela” (COLASANTI, 2014, *on-line*).

Já na crônica “A vida na janela” uma mulher caminha apressada para uma estação do metrô e de repente se surpreende com uma cena inusitada: uma outra mulher está à janela observando a rua do segundo andar de um prédio. A cena é incomum, visto que “As janelas, numa grande cidade, não se usam para olhar, apenas para que entre a luz e, quando não está ligado o aparelho de ar condicionado, o ar” (COLASANTI, 2017, *on-line*). Destaca-se nessa narrativa um objeto que a mulher da janela tem em mãos: um celular.

Ao observar esse cenário, a mulher do metrô pensa que “Poderia ser uma cena de cidade do interior, uma maneira pausada que já não se usa mais, de desfrutar a vida” (Idem, 2017, *on-line*). Remetendo a esse modo de vida, a personagem chega a imaginar que a mulher à janela conversaria com os moradores, cumprimentaria outros, flagraria maldades e saberia dos amores, das desavenças e dos conluios.

Porém, na realidade a mulher à janela alterna seu olhar entre o “grande olho” da casa e o aparelho, sendo que “Um celular, porém, constitui uma outra janela, uma janela a mais” (COLASANTI, 2017, *on-line*). A do metrô analisa que “De um segundo andar nada se conversa. E é certo que, mesmo morando no bairro há anos, a mulher da janela não tem intimidade com as pessoas que passam abaixo”.

Por isso ela abre essa outra “janela” e assim, “Fala com uns e outros, manda cumprimentos, vê o filho da uma amiga na selfie, toma conhecimento de amores e desavenças”. Para o narrador “Com toda a sua tecnologia, o celular na mão da mulher tornou-se uma janela de cidade do interior” (Idem, 2017, *on-line*).

É interessante observar mais uma vez que a autora critica o fato de as pessoas não mais olharem pelas janelas, porém nessa crônica vemos que o celular contemporaneamente se tornou uma “janela” que permite observamos a vida dos outros, nos comunicar e estabelecer relações sociais. Como mencionado no texto, o aparelho se torna “uma janela a mais”, e percebemos assim, que apesar do avanço da tecnologia, os sentimentos dos seres humanos não mudam: queremos ver e ser vistos, necessitamos nos comunicar uns com os outros e sempre queremos viver uma vida diferente da qual vivemos.

Ademais, podemos perceber uma crítica à modernidade devido à mudança de comportamento que ela trouxe aos seres humanos, pois não dispomos mais de tempo para prestar atenção às coisas, só temos uma visão superficial delas e não valorizamos as simplicidades da vida.

### 3.4 Linguagem e simbologia no conto “As janelas sobre o mundo”

Vidall (2003) analisou vários textos de Colasanti e percebeu ser comum entre eles uma interação entre ficção e realidade, entre arte e saber e concluiu que assim se “constitui o modo de ser da escrita” (VIDALL, 2003, p. 54) da autora. Consoante a pesquisadora, Colasanti busca dialogar com o real e busca nas suas inquietações e observações concretas, aspectos a serem tematizados nas suas produções, conforme já nos referimos neste trabalho .

Como já observamos, esses aspectos da realidade são construídos de modo simbólico, seja pelo uso de alegoria ou de uma linguagem poética, pois, conforme examinou Medeiros (2009), nos textos de Colasanti “lê-se um grau elevadíssimo de poeticidade” (MEDEIROS, 2009, p. 70).

Em relação à simbologia da obra em análise, procuramos entender como algumas imagens contribuíram para a construção do ponto de vista da autora e da polissemia do texto. Entre essas imagens selecionamos: a janela, o ano, o jardim, a rosa e o campo. O critério de escolha foi devido a sua reiteração, como no caso da janela e do ano, bem como dos significados trazidos por elas no decorrer da narrativa, visto que além da moça, a imagem do jardim, da rosa e do campo foram as que conseguiram prender a atenção do protagonista.

A janela foi a imagem mais recorrente no conto e possui como significado a receptividade (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015). Além disso, ela possuía uma característica peculiar: exibia o mesmo número de dias de um ano e mostrava imagens diferentes umas das outras.

Ao verificarmos o sentido de “ano” no *Dicionário de Símbolos*, observamos que “de modo geral, o ano simboliza a medida de um processo cíclico completo. Com efeito, contém em si suas fases ascendente e descendente, evolutiva e involutiva, suas estações, e anuncia um retorno periódico do mesmo ciclo” (Idem, 2015, pp. 62-63).

Podemos sugerir que esse significado está de acordo com o enredo da narrativa. Ao mirar uma janela por dia durante um ano, o “Rei” pôde ficar receptivo a uma relação amorosa, fechando assim um ciclo de sua vida. Essa receptividade pode ser vista por meio da metáfora no trecho “o Rei sentiu seu peito abrir-se junto com os batentes. E de peito aberto [...]”.

Ao avistar a “moça”, ele se sentiu tão satisfeito que ficou ali o dia inteiro até o cair da tarde e só permitiu fechar a janela quando ela se retirou de lá. A visão da “moça” veio acompanhada de mais três elementos: um jardim, uma roseira e um campo.

De acordo com Chevalier; Gheerbrant (2015), o jardim “é um símbolo do Paraíso terrestre” (Ibidem, 2015, p. 512). Esses autores acrescentam, ainda, que ele “é fonte perpétua de comparações: a bem-amada é comparada ao cipreste, ao jasmim, à rosa” (Ibidem, 2015, p. 512). Com essa explicação podemos entender porque a visão foi tão maravilhosa para o protagonista, pois ela vai remeter a um mundo paradisíaco. Percebemos ainda que o “Rei” se utilizou dessa “fonte perpétua de comparações”, pois uma das associações feitas por ele foi a de compará-la com o jardim. Nesse mesmo sentido, verificamos que “os campos são o símbolo do **Paraíso**<sup>13</sup>” (Ibidem, 2015, p. 172), reiterando novamente a busca de um bem-estar permanente.

Ademais, ele também a comparou com a roseira, dado que “a rosa tornou-se um símbolo do amor e mais ainda do dom do amor, do amor puro” (Ibidem, 2015, p. 789). Para os autores, a rosa também “designa uma perfeição acabada, uma realização sem defeito” (Ibidem, 2015, p. 788).

Além desta simbologia, foi possível perceber que o conto em tela possui muitos vocábulos que remetem ao campo semântico do verbo “ver”. Notamos que praticamente em todos os parágrafos esse verbo foi utilizado no tempo pretérito, bem como os seus sinônimos. Para exemplificar destacamos alguns deles: “ver”, “olhar”, “viu”, “percebeu”, “sobreolhou”, “registrou” etc. A recorrência desse verbo explicita a ação mais importante desenvolvida na história e que desencadeou o seu desenrolar: a ação de olhar. Ao verificarmos a simbologia do “olhar”, temos que ele possui tanto a capacidade de revelar quem olha quanto quem é olhado.

Ademais, como já mencionado, vivemos em uma sociedade na qual prevalece o sentido da visão. Guy Debord (1997) a nomeou de “sociedade do espetáculo”. Segundo esse autor, “O espetáculo, como tendência a *fazer ver* [...] serve-se da visão como o sentido privilegiado da pessoa humana – o que em outras épocas fora o tato” (DEBORD, 1997, p. 18). Entretanto, o ato de ver não está ligado à capacidade de ler, ou seja, de interpretar. Isso acontece porque as informações são produzidas em excesso e de maneira superficial e desse modo, não estabelece mais sentido para as pessoas.

---

<sup>13</sup> Grifos dos autores.



Esse filósofo verificou ainda que nessa sociedade as imagens são construídas e escolhidas por outras pessoas. Além disso, se antes o indivíduo podia olhar as imagens por si mesmo, de cada lugar aonde ia, atualmente “O fluxo das imagens carrega tudo; outra pessoa comanda a seu bel-prazer esse resumo simplificado do mundo sensível, escolhe aonde irá esse fluxo e [...] não deixa nenhum tempo para reflexão” (Idem, 1997, p. 188).

Isso é significativo no conto, pois as imagens vistas pelo “Rei” foram construídas por seus “arquitetos” e, de um modo geral, não lhe chamaram a atenção, visto que das 365 janelas diferentes, ele demonstrou interesse apenas por uma delas. Além do mais, a questão da janela também sugere um paradoxo: ela nos permite olhar para fora, mas o monarca, de tanto olhar para fora se esqueceu de olhar para dentro de si mesmo, e, com isso, perdeu a oportunidade de ser feliz. Assim como o tempo não volta, a moça também não voltou.

### **3.5 “As janelas...” e a moldura: relações estéticas**

Em nossa leitura do conto também foi possível estabelecer algumas analogias com obras de arte, em especial a pintura. As janelas, por exemplo, poderiam ser interpretadas como molduras para os “quadros” da natureza. E essa comparação se torna coerente, ao observarmos que olhar obras de arte traz o mesmo prazer visual que o rei teve ao contemplar as janelas.

Além disso, como já referido, ao apreciar as imagens o “Rei” buscou se libertar do peso de sua realidade. Assim, relacionando arte com leveza, Lipovetsky (2016) afirma que os vínculos entre elas podem ser considerados milenares. Para ele, “é possível falar de uma busca universal e trans-histórica da leveza estética, ainda que ela não seja sistemática e não apareça, em inúmeras culturas, como um ideal formalizado, explícito e reivindicado como tal” (LIPOVETSKY, 2016, p. 171).

Ainda sobre a associação entre arte e leveza, o autor declara:

A arte e suas figuras leves vêm em resposta a uma necessidade antropológica de levitação imaginária acompanhada do prazer de ser transportado sem esforço, de flutuar, de nos libertar magicamente da gravidade. A leveza na arte é o equivalente de uma carícia, de uma canção de ninar cuja suavidade oferece

momentos repletos de serenidade, de uma tranquilidade prazerosa (Idem, 2016, p. 173).

Nesse sentido, podemos sugerir que o protagonista conseguiu obter uma sensação de “levitação imaginária”, de “ser transportado sem esforço” tanto ao mirar a imagem da “moça” quanto ao final da narrativa.

Esse filósofo menciona também que no Renascimento a leveza estética se tornou um “valor explícito, um princípio reivindicado” e que o século XVIII até a metade do XIX “valorizou temas frívolos marcados pela despreocupação e pela leveza” (Ibidem, 2016, p. 178). Assim, citando vários pintores que tratam dessa temática da despreocupação e da alegria de viver, ele relembra a obra de Oscar-Claude Monet (1840–1926), intitulada *Mulheres no Jardim*, 1866. Sabemos que esse famoso artista pintou inúmeros quadros retratando a natureza, jardins, flores coloridas, além de catedrais etc. e dentre suas inúmeras criações, uma delas nos sugere a representação da imagem vista pelo “Rei”.

*Femme en blanc au jardin*, traduzido por “Mulher de Branco no jardim” ou “Mulher no jardim”, de 1867, é um óleo sobre tela, cuja pintura retrata uma mulher vestida de branco, sob a sombra do seu guarda-sol, em pé sobre a relva de um jardim, apreciando as flores. Se compararmos esse quadro ao que o monarca viu, notamos algumas semelhanças: “junto a uma roseira entre campo e jardim, viu uma moça. Mais bela que a roseira, mais bela que o jardim” (COLASANTI, 2015, p. 224).

Constatamos que em ambas as representações as figuras da moça/mulher, rosa/flores e jardim se repetem e isto é significativo, pois como vimos no subitem 3.4, essas imagens simbolizam o paraíso, o amor e a busca de um bem-estar permanente. Dessa forma, Lipovetsky (2016) ao comentar sobre as obras de Monet, declara que suas telas expressam “a leveza do mundo e de si mesmo quando nos sentimos em harmonia com a vida”. Além disso, afirma que elas trazem “a felicidade da alegria de viver quando o mundo não parece mais pesar sobre nossos ombros [...] telas mágicas que ajudam a carregar o peso da vida” (LIPOVETSKY, 2016, p. 180).

Como temos visto no decorrer das análises, inferimos que foi exatamente isso que aconteceu: a vista da “moça” proporcionou ao “Rei” viver uma vida mais harmoniosa, leve e significativa.

Outro ponto em que podemos comparar a narrativa com as obras de arte, em especial as de Monet, é o constante retrato do passar do tempo. Vejamos o trecho “a roseira floresceu, depois perdeu suas pétalas, fez-se cor de outono. [...] Nos galhos secos não havia mais nenhuma folha. [...] A neve igualou campo e jardim” (COLASANTI, 2015, p. 226). Como ao final da narrativa o protagonista se concentrou em uma única janela/paisagem, foi possível notar a passagem das estações do ano por meio das mudanças sofridas pela natureza.

Monet pintou muitas obras cujo objetivo era estudar a luz em toda a sua diversidade. Para isso elaborou algumas série de pinturas, como a da Catedral de Rouen, Monte de feno, Parlamentos, Nenúfares, retratando as mudanças diárias no tempo e na luz, visto que retratava a mesma paisagem em vários horários, em diferentes estações do ano e de diversos pontos de vista. Desse modo, podemos sugerir que em ambos os casos há um interesse em apreciar as mudanças visuais proporcionadas pelo correr do tempo.

Ademais, assim como os equipamentos tecnológicos e a internet abrem janelas para o mundo, os museus (a arte) também o fazem. Entretanto, na modernidade a contemplação de obras de arte se dá de maneira muito rápida. Lipovetsky (2016) cita pesquisas revelando que a maioria dos visitantes de museus permanece por poucos segundos em frente às obras de arte. Assume ainda que “a relação com as obras nunca foi tão rasa quanto agora, pois diante delas não temos mais que uma experiência subjetiva estética, enquanto desejamos descobrir constantemente aquilo que é recente” (LIPOVETSKY, 2016, p. 207).

Percebemos que as observações desse autor estão em consonância com a atitude que o “Rei” teve diante das primeiras janelas olhadas. Contudo, com a mudança do protagonista, o narrador afirma que ele “não pousava o olhar de leve como se admirasse uma pintura. Porque em algum lugar aquela paisagem abrigava a moça, ele a esquadrihava inteira” (COLASANTI, 2015, p. 225). Essa mudança de atitude do “Rei” sugere que as pessoas, na atualidade, também possam mudar o modo como apreciam obras de arte.

Visto que os contos maravilhosos também são obras de arte, Bettelheim (2007) constatou que o prazer e o encantamento experimentados quando nos permitimos ser sensíveis a eles não vem dos seus significados psicológicos, “mas de suas qualidades literárias”. Além disso, o autor observa que o significado mais profundo dessas narrativas é “diferente para cada pessoa, e diferente para a mesma pessoa em vários momentos de sua vida” (BETTELHEIM, 2007, p. 21). Desse modo, perceber as qualidades de um texto/obra de arte requer do leitor um

olhar demorado e sensível para que ele consiga se deleitar e extrair dela todo o encantamento possível.

### **3.6 Tradição e Modernidade no conto**

Baudelaire (1996, p. 7), ao refletir sobre o tempo e a criação artística, comentou que o passado é interessante tanto “pela beleza que dele souberam extrair os artistas” quanto por seu “valor histórico”. Disse ainda que o mesmo se dá com o presente: “o prazer que obtemos com a representação do presente deve-se não apenas à beleza de que ele pode estar revestido, mas também à sua qualidade essencial de presente” (Idem, 1996, p. 7).

Nesse mesmo sentido, Piglia (2004, p. 103) declarou que “todas as histórias do mundo são tecidas com a trama de nossa própria vida. Remotas, obscuras, são mundos paralelos, vidas possíveis, laboratórios onde se experimenta com as paixões pessoais”.

De acordo com esses autores, as histórias que lemos são feitas a partir das experiências do presente em que vive o autor. E isto se confirma na análise dessa narrativa. Mesmo vestido com uma forma da tradição, o conto vai refletir questões do tempo em que vive Marina Colasanti, conforme a própria autora reconhece.

Contudo, essa marca do presente nas narrativas da escritora não aparece de modo explícito. É necessário compreender os subentendidos que ela propõe em cada texto. Conforme destacou Piglia (2004), “a arte de narrar é a arte da percepção errada e da distorção” e isso acontece porque “o final faz ver um sentido secreto que estava cifrado e como que ausente na sucessão clara dos fatos” (PIGLIA, 2004, p. 102).

Assim, a autora consegue de maneira muito sutil trocar experiências com seus leitores. Suas histórias povoadas de reis, castelos e princesas, que parecem ser destinadas a crianças e adolescentes, revelam tratar de assuntos próprios da essência do ser humano em qualquer fase de sua vida. Por tocar naquilo que é íntimo das pessoas, suas histórias traduzem muito bem o comentário de Benjamin sobre a verdadeira narrativa: “Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver” (BENJAMIN, 1987, p. 204).

Como observamos no decorrer das análises, Colasanti utiliza os componentes da estrutura do conto mantendo um fundo tradicional, já que tempo e espaço são indefinidos cronológica e geograficamente, suas personagens são desprovidas de nomes próprios e os protagonistas sempre possuem uma carência ou um desejo.

Porém esses elementos são organizados de modo a refletirem acontecimentos de sua contemporaneidade. Vimos que, nesse conto, o tempo e o espaço aparecem condensados. Se, no passado, isto só era possível no nível da fantasia e/ou ficção, hoje, temos a tecnologia oportunizando novas experiências que libertam o indivíduo dos limites espaço-temporais.

Nesta linha de interpretação, a figura do “Rei” pode ser lida como uma alegoria do homem moderno, o qual sente-se oprimido pelo trabalho e por não usufruir de momentos de descanso e lazer.

A autora conseguiu, ainda, “atualizar” a imagem da mulher à janela, substituindo-a pela do homem. Apesar de sabermos que o ser humano tem uma curiosidade natural em observar o outro, vimos que hodiernamente essa característica pode ser relacionada ao gosto que o espectador apresenta em assistir *reality shows*, por exemplo.

Outro aspecto observado em sua escrita é que se o início do conto remete ao clássico “era uma vez”, o mesmo não se dá com o desfecho. O final dessa história fica em aberto, inconcluso (o “Rei” verá ou não sua amada novamente?), característica esta das narrativas contemporâneas e de muitos outros contos maravilhosos da autora.

Vimos por fim, que o tema da janela sugere inúmeras aproximações com equipamentos eletrônicos modernos, tais como o celular, a TV, o computador etc, mas que também pode ser comparada a molduras de um quadro. Assim, seu texto propõe uma interação entre objetos/temas modernos e também tradicionais.

## 4 “O NADA PALPÁVEL” E A SUPEREXPOSIÇÃO DOS INDIVÍDUOS

Esse capítulo contém a análise do último conto trabalhado em nossa pesquisa, cujo título é “O nada palpável”. Nele mostraremos muitas semelhanças entre a superexposição dos indivíduos na contemporaneidade com as casas de vidros habitadas pelos personagens da narrativa. Ele é composto de seis subtítulos, os quais contemplam as análises dos seguintes componentes estruturais: título, personagens, espaço, histórias secretas, intertextualidade, linguagem, simbologia, tradição e modernidade.

### 4.1 As personagens de “O nada palpável”

Esta narrativa se passa “em tempos distantes”, em um “minúsculo país de pouco saber”, no qual os habitantes descobriram ao acaso como se fazia vidro. Os moradores desse lugar se encantaram “diante do primeiro fragmento” de vidro e ficaram admirados com sua beleza.

O vidro se tornou precioso e por ser um produto caro, só podia ser adquirido pelo “senhor daquelas terras”. Esse “senhor” imediatamente “desejou um frasco para seus perfumes, pediu uma garrafa para seu vinho, quis uma bandeja para suas frutas, exigiu uma banheira para o seu corpo” (COLASANTI, 2015, p. 345). Não satisfeito, ele quis, então, envidraçar suas janelas.

Sua mansão ficou majestosa “com aquelas janelas abertas mesmo estando fechadas!”. Seu desejo parecia ter sido saciado, porém ele teve a brilhante ideia de mandar derrubar todas as paredes de pedra da sua casa e substituí-las por paredes de vidro.

Diante de tal maravilha, todos ficaram se perguntando como viveram até ali sem transparência. Assim, “tudo se via”: era possível tanto o “senhor” ver os seus “vassalos” quanto eles verem seu “senhor”.

Consequentemente, a população passou a observar cenas do cotidiano do dono daquelas terras. Viram-no tropeçar no tapete, cair, dar beijinhos na sua “senhora” e acharam graça disso. Contudo, ao verem-no botando o dedo no nariz e chutando o cachorro, “vaiaram muito”.

Sentindo-se incomodado com tanta exposição, “o senhor mandou botar cortinas” onde antes havia paredes. Mas, essa atitude foi vista com desconfiança pelos moradores. Eles começaram a perguntar se o senhor escondia alguma coisa ou o que estava tramando.

O “senhor” achou que construir uma casa de vidro para o seu “alcaide” seria a solução. Sem ter como recusar tal presente, a casa desse “auxiliar” foi inaugurada “com grande festa”.

Como as atenções do povo se voltaram para a casa do “alcaide”, o “dono das terras” pôde, finalmente, colocar cortinas em sua mansão. Esse “alcaide”, por sua vez, sentiu-se nu “por mais roupas que vestisse”. Então, ele teve a ideia de construir uma casa semelhante e doá-la a seu “braço direito”. Desse modo, “com tantas encomendas, o vidro barateava”. E toda a população passou a utilizá-lo na construção de suas casas.

Todavia os habitantes perceberam que o vidro “não parecia tão belo ou tão desejável”. Isso porque a substância “esfriava muito no inverno”, esquentava em demasia no verão e que “a vida dos outros [...] vista assim por inteiro o tempo todo, revelava-se muito monótona”.

Nessa situação, passaram a utilizar estrategicamente um biombo, um painel ou uma planta para devolver às residências a sua intimidade. E após uma chuva de granizo que “estilhaçou boa parte das casas”, todos voltaram a erguer paredes de pedra.

Após nos determos no resumo do conto, podemos analisar alguns de seus elementos. O título, por exemplo, causa um estranhamento no leitor ao justapor palavras com significados opostos, como “nada” e “palpável”. De acordo com o *Dicionário de Filosofia*, a palavra “nada” possui concepções intercaladas ao longo da história da Filosofia: “como não ser” ou/e “como alteridade ou negação” (ABBAGNANO, 2000, p. 695). Já o vocábulo “palpável”, além de significar aquilo “que se pode tocar, ver ou perceber”, também possui como sentido figurado o que é “claro, evidente, incontestável” (AULETE, 2011, p. 1017).

Esse título pode sugerir, então, a existência de alguma coisa representada pelo “nada”, porquanto podemos percebê-la, já que é “palpável”, mas que não é evidente em nosso cotidiano devido ao automatismo no qual vivemos. Esse “nada” pode ser representado pela transparência obtida pelo vidro, pois ao olharmos através de uma parede de vidro, por exemplo, é possível enxergarmos o outro lado como se não houvesse nada dividindo esses lados. Ao mesmo tempo, essa transparência é “sólida”, porque podemos apalpá-la e sentir a sua consistência.

Viktor Chklovski (1978) observou que no cotidiano as pessoas, em geral, acabam realizando suas ações de modo automático, quase inconscientemente. Em vista disso, a arte existe para “devolver a sensação de vida, para sentir os objetos” (CHKLOVSKI, 1978, p. 45). Citando Aristóteles, ele concluiu que “a língua poética deve ter um caráter estranho, surpreendente” (ARISTÓTELES *apud* CHKLOVSKI, 1978, p. 54). Nesse sentido, é próprio da arte literária provocar uma sensação de estranhamento no leitor.

Contudo, veremos ao longo da análise que essa “transparência” carrega outros sentidos na narrativa. Esses sentidos podem permitir ter de volta a “sensação de vida”, como bem apontou Chklovski (1978), ou seja, podemos enxergar a realidade na qual vivemos e ao mesmo tempo satisfazer nossa necessidade de fantasia.

Além disso, o “nada” pode ganhar outros sentidos se comparado ao vazio. Na apresentação da obra *A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo*, escrita por Lipovetsky (2005), Juremir Machado Silva comenta que na contemporaneidade: “mais que uma ausência, um vácuo, o vazio representa um novo conteúdo” (SILVA, 2005, p. XI). Segundo ele, o vazio, em contraponto com o excesso, significa vivermos menos carregados e mais livres, portanto, “mais leves, menos sufocados pelo peso dos fardos que deveríamos carregar” (Idem, 2005, p. XII). Destarte, podemos verificar mais uma vez que o vocábulo “nada” pode revelar significados diferentes dos utilizados comumente, como veremos no decorrer deste trabalho.

No conto, o protagonista é o “senhor” das terras, mas além dele outras personagens também colaboram no desenvolvimento das ações, como o “alcaide”, também chamado de “caro auxiliar” e “homem de confiança do senhor”. Ainda pertencem ao enredo os “habitantes” (ou os “vassalos”), a “senhora” (esposa do “senhor”) e o “braço direito” do “alcaide”.

Num conto as personagens geralmente não são identificadas por nomes próprios, e foi desta maneira que Colasanti elaborou as personagens mencionadas acima. Se compararmos essa característica com os outros contos analisados, veremos que nessa narrativa todas as personagens são identificadas por substantivos comuns e com inicial minúscula, expressando dessa maneira uma maior indeterminação dessas personagens.

O “senhor” é um homem rico, exigente, extremamente exibicionista e que gostava de ostentar seus bens materiais. Seus desejos, sempre insaciados, fizeram-no cair na própria armadilha.



Isso aconteceu porque querendo exibir uma casa feita totalmente de vidro, por ser um material precioso, ele não pensou nas consequências provocadas por tamanha exposição. Sua intimidade se tornou pública, entretanto quando quis reverter a situação, suscitou a desconfiança da população. Por isso, “O senhor, que até então não havia tramado nada, tratou de tramar uma solução” (COLASANTI, 2015, p. 346).

A solução encontrada foi, portanto, tirar sua casa/vida do centro das atenções e doar uma casa semelhante ao seu “caro auxiliar”. Contudo, não podendo revelar sua verdadeira intenção, ele diz ao povo que a doação era pelo mérito apresentado por seu funcionário. Percebe-se, então, que essa personagem revelou características como falta de empatia, caráter duvidoso, egoísmo e desonestidade. Essa forma de agir, bem como esses atributos do “senhor”, nos leva a classificá-lo como anti-herói.

De acordo com o *Dicionário de Termos Literários*, o anti-herói não é definido como a “personagem que necessariamente carrega defeitos ou taras, ou comete delitos e crimes, mas como a que possui debilidade ou indiferenciação de caráter, a ponto de assemelhar-se a muita gente” (MOISÉS, 2004, p. 28). Ainda segundo essa obra, o anti-herói é aquele que não tem as qualidades do herói clássico, “embora possua outras qualidades mais terra-a-terra” (Idem, 2004, p. 28). Como veremos adiante, a “solução” encontrada pelo protagonista foi a mesma usada por seus funcionários, revelando, por conseguinte, características comuns a muitas pessoas.

Sendo assim, seu braço direito percebeu que aquele era “um presente de grego”, mas como não podia recusá-lo, recebeu tal “prêmio”. Essa personagem se sentiu ainda mais incomodada com a revelação de seu cotidiano e, de fato, se sentiu “completamente nu” com a devassa da população a sua moradia.

Desse modo, ele usa um estratagema semelhante ao do “senhor”, mesmo com um pouco de dificuldade financeira, pois precisou raspar o cofre para chegar “à soma necessária para a construção de uma casa não grande mas boa, de vidro” (COLASANTI, 2015, p. 346). Após usar suas economias, constrói uma casa para o seu “braço direito”, com o pretexto de não permitir que seu ajudante morasse “ainda em casa de pedra”.

Observa-se, desta maneira, que tanto o “senhor” quanto o “alcaide” fizeram uma transferência de responsabilidade/atenção para os hierarquicamente inferiores. Podemos associar essa característica deles com o ditado popular: “a corda sempre arrebenta do lado mais fraco”, ou seja, o mais forte sempre subjugará o mais fraco.

Além dessas personagens, contribui para a intriga da narrativa os “habitantes” do país. Como o conto é narrado em 3ª pessoa, a fala desse grupo (como das demais personagens) só aparece por meio de discursos indiretos. Apesar de o lugarejo ser considerado um “país de pouco saber”, essa metonímia pode sugerir que a população não tivesse muita instrução.

Mas, ironicamente, não é isso que se percebe no conto. Ao admirarem o primeiro fragmento de vidro, por exemplo, os moradores começaram a disputar implicitamente quem compunha uma comparação adequada ao vidro. Alguns disseram que ele era “belo como o ar sólido”, outros que era “belo como água enxuta” até chegaram à expressão: “belo como o nada visível”.

Em outra ocasião, quando passaram a observar tudo o que o “senhor” fazia na mansão de vidro, não deixaram barato o fato de ele ter dado um chute no cachorro e passaram a vaiá-lo. Ademais, eles “perguntavam vociferando” o porquê de o proprietário colocar cortinas nas janelas, afinal queriam saber o que não podiam ver ou o que ele tramava. Além de muito curiosos, esses habitantes também se revelaram muito espertos. Consequentemente, o “senhor” teve de usar artimanhas para distraí-los de sua vida particular.

Entretanto, não foram espertos o suficiente para perceberem a cilada em que iriam cair ao imitar a classe mais favorecida economicamente. A princípio agiram por inveja, pois “os vassallos começaram a pensar que se o braço direito do braço direito do senhor podia ter casa de vidro, não era um luxo tão inalcançável” (COLASANTI, 2015, p. 346) e passaram a desejar moradias feitas do mesmo material.

Observamos, assim, que este sentimento de inveja e consequentemente de desejar a vida do outro, pode ser associado com as ideias de Kehl (2004) sobre o desejo. Segundo a autora, “O desejo é social. Desejamos o que os outros desejam, ou o que nos convidam a desejar” (KEHL, 2004, p. 61). Sendo o desejo fruto de uma construção social, seria natural que essa população se esforçasse para obter propriedades feitas de um material socialmente prestigiado.

Ao analisar a publicidade, por exemplo, a autora afirma que ela apela ao nosso “desejo inconsciente, ao mesmo tempo em que se oferece como objeto de satisfação [...]”. Contudo, conforme declara a autora, nem sempre encontramos “toda a satisfação prometida no produto que lhe é oferecido” (Idem, 2004, p. 61).

Marina Colasanti, ao expor sua opinião sobre a publicidade, se mostra contrária a esse desejo construído coletivamente pela mídia. Na crônica, “Nem tudo o que eles querem” ela

afirma: “Nem tudo o que querem nos vender é para ser aceito” (COLASANTI, 2016, *on-line*). A autora se diz “blindada contra a moda impositiva” e confessa que não usará nenhum calçado, roupa ou maquiagem só porque está na moda. Declara também não possuir “o impulso de ter o que todo mundo tem, pelo contrário, se todo mundo tem, já não quero. Tampouco almejo a bolsa que custa quatorze vezes mais que o seu valor real” (Idem, 2016, *on-line*).

Outrossim, no conto em tela ficou claro que mesmo adquirindo os bens desejados, essa obtenção não trouxe a “satisfação prometida”, ao contrário, provocou ainda mais frustrações e consequências desastrosas para todas as personagens. Nesse sentido, entre as muitas mensagens apresentadas, uma delas é que não precisamos adquirir tudo o que a publicidade nos oferece. Além disso, ao caracterizar o espaço como um “país de pouco saber”, podemos inferir que quanto menos instrução as pessoas possuem, mais elas se deixam levar pelos apelos da publicidade. Contudo, esse “aviso” é construído de modo simbólico, como é próprio desse gênero textual e, conseqüentemente, da escrita da autora.

#### **4.2 A casa de vidro e a busca pela transparência**

O espaço é um dos elementos mais significativos para o desenvolvimento da narrativa em análise. Como já referido, o conto se passa em um “minúsculo país de pouco saber” (COLASANTI, 2015, p. 345), um local geograficamente indeterminado. Apesar disso, o que vai desencadear a ação do enredo é a descoberta da feitura do vidro e, por esse motivo, a utilização dessa substância na construção das casas.

Para Lipovetsky (2016), a busca de uma vida leve também vai se refletir na arquitetura e no *design* dos objetos. Segundo o autor, durante muito tempo, da casa ao mobiliário, os objetos e os móveis apresentaram “superfícies imponentes, por todo lado encontravam-se apenas móveis estorvantes, canapés estofados, almofadas volumosas, poltronas e sofás robustos, divãs maciços e pesados” (LIPOVETSKY, 2016, p. 213). Sendo assim, o *design* moderno investiu em um mobiliário “universalista, funcional e leve”.

Na narrativa, o vidro é usado inicialmente para fabricar pequenos objetos, como frasco de perfume, garrafa de vinho e bandeja. Mas, conforme o “senhor” adquiria-os, novas ideias

surgiram para o emprego do material tão belo e precioso, em vista disso, peças maiores foram produzidas como uma banheira e, sequencialmente, as janelas foram envidraçadas para que ele ostentasse todo seu poder financeiro.

Essa revolução na aparência dos objetos tornou a mansão do protagonista “majestosa” aos olhos da população, visto que as janelas pareciam abertas “mesmo estando fechadas”. Ainda não satisfeito, o “senhor” teve uma “ideia iluminante”: derrubar as paredes de pedra da mansão e colocar vidro em seu lugar.

Tal como no conto, na modernidade os arquitetos “reduziram a solidez das antigas construções de pedra e foram capazes de começar a construir edifícios altos, aéreos e transparentes” (LIPOVETSKY, 2016, p. 209). Para o autor, o vidro se tornou “símbolo de progresso” e ainda “signo de verdade e de higiene, de transparência e de moralidade” (Idem, 2016, p. 231).

Podemos inferir que essa simbologia citada pelo filósofo é referida, indiretamente, no conto, pois os moradores do lugarejo, “Frente àquela cristalina maravilha todos se perguntaram como haviam podido viver até então sem transparência” (COLASANTI, 2015, p. 345). Para além da ficção, Lipovetsky (2016) comenta que as primeiras arquiteturas de vidro realmente tiveram um grande impacto nas pessoas. Como exemplo, ele cita o Crystal Palace (1851), uma enorme construção em ferro fundido e vidro erguida em Londres, Inglaterra, a qual “marca o ponto de partida de uma revolução na arquitetura” (LIPOVETSKY, 2016, p. 231). Além disso, a Casa de vidro de Pierre Chareau (1931) e a casa Farnsworth de Mies van der Rohe, ilustram construções semelhantes às do conto por privilegiarem o uso do vidro, “dando lugar a uma arquitetura de luz e transparência”, como também “apagam a ruptura entre o exterior e o interior” (Idem, 2016, p. 232).

Lipovetsky (2016, p. 233) declara que a importância do vidro se dá pelos seus “efeitos de transparência, ‘o paradoxal de uma desmaterialização materializada ou de uma materialização desmaterializada, dependendo, literalmente do ponto de vista’<sup>14</sup>”. Esse paradoxo é o mesmo sentido pelo leitor com o título do conto analisado. Como vimos no item 4.1, o título provoca um estranhamento por aproximar dois conceitos opostos: “nada” e “palpável”. Todavia, esse “nada” é representado pelo vidro e por isso torna-se possível ser apalpado.

---

<sup>14</sup> O autor cita nesse trecho as ideias de Kenneth Frampton (1987).

No conto não podemos afirmar que a população buscasse leveza com a utilização do vidro, mas sim transparência. Walter Benjamin (1987, p. 117) afirma que “O vidro é em geral o inimigo do mistério. E também o inimigo da propriedade”. De acordo com esse pensamento, observamos na narrativa que os habitantes ficaram maravilhados com a beleza do material recém-descoberto, porém ainda mais com a possibilidade de ver a vida dos outros sem nenhum ocultamento ou falseamento. Com o uso do vidro, todos os “mistérios” da vida alheia podiam ser revelados e não haveria nada a ser escondido. Tanto que na primeira tentativa de devolver intimidade à casa do protagonista, ao colocar cortinas, o sentimento dos moradores foi de desconfiança.

Ademais, o uso do vidro nas construções altera as relações entre o público e o privado. Kehl (2004, p. 141) nos diz que “durante pelo menos dois séculos, o bom gosto burguês nos ensinou que algumas coisas não se dizem, não se mostram e não se fazem em público”. Porém, segundo ela, essas atitudes antes reservadas ao espaço privado, “hoje ocupam o centro da cena televisiva”. Sendo assim, a autora vai trazer algumas discussões a respeito da exposição da vida privada por meio dos programas chamados de *reality shows*, como veremos mais adiante.

Ademais, como representante do poder daquele lugar, o “senhor” não dizia tudo o que pensava, tampouco mostrava sua intimidade ao povo, porém ao habitar a casa de vidro, sendo esse material símbolo de verdade e moralidade, cenas como tropeçar no tapete e cair, dar beijinhos em sua esposa, botar o dedo no nariz, derramar tinta no documento e chutar o cachorro saíram da esfera privada e passaram a ser de ordem pública. Para ele, a transparência do vidro não trouxe nenhum tipo de leveza para sua vida, mas ao contrário, trouxe o peso de ter sua intimidade exposta.

Já a população, sem ter conhecimento dessa desastrosa consequência, continuou desejando a “transparência”. O cúmulo do exagero em utilizar o vidro aconteceu quando “até o estábulo do cavalo” passou a ser fabricado desse material. Essa substância atingiu, dessa maneira, o ápice da massificação.

Para Lipovestky (2016, p. 225), na modernidade, “a construção justa e bela exige a exclusão do pesado”. Na narrativa os moradores apreciaram a beleza das casas de vidro em substituição às de pedra. Contudo, de modo igual ao senhor, logo perceberam as desvantagens do material que “esfriava muito no inverno, aquecia muito no verão” e, além do mais, notaram a monotonia causada pela revelação da intimidade dos outros. Assim, após uma “tempestade de granizo” todos reergueram suas casas com pedras. Desse modo, a pedra que geralmente é

vista como símbolo de “pesado”, adquire no conto outro sentido, ou seja, ela representa a preservação da intimidade e conseqüentemente, do alívio e da restauração da tranquilidade.

### 4.3 As histórias secretas por trás dos vidros

Como vínhamos afirmando, Colasanti tece seus contos utilizando alegorias para camuflar uma história secreta. Portanto, podemos inferir que a casa de vidro é uma alegoria da excessiva exposição das pessoas nos diversos meios de comunicação.

Benjamin (1987) já havia apontado que o narrador utiliza os fatos da sua experiência ou do relato de outros para construir suas narrativas. Ademais ele “incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes.” (BENJAMIN, 1987, p. 201).

Colasanti não é indiferente a este mundo de intensa exposição dos indivíduos no qual vivemos e não há como negar que ela está tratando do assunto neste conto. Ao nos determos nas ideias de Debord (1997), destacamos sua observação de que a “primeira fase da dominação da economia sobre a vida social acarretou, no modo de definir toda a realização humana, uma evidente degradação do *ser* para o *ter*” (DEBORD, 1997, p. 18). Contudo, atualmente, segundo o autor, mais importante que *ter* é *parecer*. Conseqüentemente, na “sociedade do espetáculo” ele afirma: “o que aparece é bom, o que é bom aparece” (Idem, 1997, p. 17).

Kehl (2004), dialogando com as ideias desse autor, faz a seguinte afirmação: “Na sociedade do espetáculo [...] a fama torna-se mais importante do que a cidadania; além disso a exibição produz mais efeitos sobre o laço social do que a participação ativa dos sujeitos nos assuntos da cidade/sociedade” (KEHL, 2004, p. 143).

De acordo com autores, vivemos em uma época na qual a visibilidade dos indivíduos ganha uma extrema importância. Baseando-se no pensamento de Hannah Arendt (1958), a autora supracitada, explica que na modernidade, “O que garante o ser, para um sujeito, é sua visibilidade – para outro sujeito.” (Idem, 2004, p. 148). Assim, para superar a “pequenez do sujeito e a imensidão do espaço público”, bem como *ser/aparecer* para a sociedade, os indivíduos acabam expondo suas vidas, hoje, principalmente por meio da internet.

Sabe-se que inicialmente a internet era usada para trocar informações, transmitir arquivos etc, entretanto isso foi se alterando com o passar do tempo e, atualmente é possível fazer desde compras, pesquisas, assistir vídeos, ouvir rádio, jogar, namorar, enfim, são muitas as possibilidades de uso. Porém, hoje ela também é utilizada com o intuito de registrar integralmente todo o cotidiano e, por conseguinte, a intimidade das pessoas, que passou a ser objeto de interesse coletivo.

Segundo Lipovetsky (2005, p. XXII), vivemos em uma época “obcecada pela informação e pela expressão”. Essa característica, vista como uma “aspiração de massa” revela a democratização da palavra. Para o autor, os indivíduos são incitados a se expressar, porém “quanto mais a gente se expressa, menos há o que dizer”. Ele também avalia que “nessa profusão de expressões [...] o remetente é transformado em seu principal destinatário” (Idem, 2005, p. XXIV), ou seja, as pessoas expõem-se não porque querem dialogar e saber a opinião do outro, mas comunicam-se com a finalidade última de somente se expressarem.

Contudo, há pessoas exagerando naquilo que divulgam pela internet. Elas não se importam e nem se preocupam com o conteúdo publicado, por isso, expõem toda a sua rotina: quando saem de casa, para onde vão, os itens comprados, com quem saem, quais ambientes frequentam etc.

Essa banalização da vida íntima e o vazio do conteúdo expressado podem, portanto, se revelar muito maçante, como bem escreveu Colasanti: “O que não se percebeu logo é que [...] a vida dos outros [...] vista assim por inteiro o tempo todo, revelava-se espetáculo bastante monótono” (COLASANTI, 2015, p. 346).

Outra relação que podemos fazer da casa de vidro é com os programas chamados de *reality shows*. Eles geralmente possuem o seguinte formato: pessoas comuns (ou artistas) são escolhidas para conviverem juntas num mesmo espaço e passam a ser vigiadas por câmeras durante as 24 horas do dia.

Nesses programas as pessoas tem consciência de estarem sendo filmadas e observadas, todavia atualmente a prática de “vigiar” ultrapassa os programas televisivos. Lipovetsky (2004, p. 55) verificou que na luta contra o terrorismo e a criminalidade, “já se instalaram milhões de câmeras, meios eletrônicos de vigilância e identificação dos cidadãos: substituindo-se à antiga sociedade disciplinar totalitária, a sociedade da hipervigilância está a postos”.

Outrossim, Lipovetsky (2004) trouxe à tona as ideias de Foucault sobre a disciplina, “cuja finalidade consiste mais em controlar os homens que em libertá-los”, porém ao mesmo

tempo em que o filósofo “fazia das disciplinas o princípio de inteligibilidade do real” (Idem, 2004, p. 16), Lipovetsky em *A era do vazio* (1983) já anunciava nossa entrada em uma sociedade pós-disciplinar. Gilles Deleuze (1992) a chama de sociedade de controle.

Para Deleuze (1992), a sociedade disciplinar procedia à organização de grandes meios de confinamento, como a família, a escola, a caserna, a fábrica, o hospital e a prisão. Entretanto, esses meios de confinamento entraram em crise e foram substituídos por “formas ultrarrápidas de controle ao ar livre” (DELEUZE, 1992, p. 220). Consequentemente, para o autor, as sociedades de controle operam por meio de máquinas de informática e computadores.

Sabe-se que na modernidade somos monitorados o tempo inteiro, sob o pretexto de termos segurança e conforto. Por isso, é normal vermos câmeras de segurança em estabelecimentos comerciais e residenciais e já nos acostumamos a ler placas com os dizeres: “Sorria, você está sendo filmado”. Mas não podemos nos esquecer de que, se por um lado essas filmagens nos trazem uma sensação de segurança, o preço pago por esses benefícios, porém, é sermos continuamente observados, além de termos nossa intimidade devassada. Como vimos no conto, saber que estamos sendo “vigiados” causa um enorme incômodo e nos faz repensar essa questão da “hipervigilância” dos indivíduos.

Ao relacionarmos a casa de vidro com os *reality shows*, nos apoiamos nas análises de Kehl (2004), sobretudo no ensaio “Três observações sobre os *reality shows*”. Ao examinar o primeiro deles realizado no Brasil, *No Limite*<sup>15</sup>, no qual os participantes passavam por testes de resistência, provas e conviviam na floresta, a autora afirmou que ele tratava de “demonstrar, com todos os recursos ‘realistas’ de um espetáculo ao vivo, que a natureza humana é irremediavelmente vil” (KEHL, 2004, p. 166). Segundo ela, os jogadores/participantes desse programa mostravam o que eles tinham de pior: “mesquinhez, covardia, a mais cínica capacidade de cálculo, falta de solidariedade e de lealdade. [...] Ao final, cada edição do programa parecia provar, como um teorema, que não se deve esperar grandeza e generosidade de ninguém” (Idem, 2004, p. 166).

Podemos relacionar algumas dessas características com as dos habitantes do “minúsculo país”. Nele também ficou provado que a generosidade estava longe de ser uma virtude do ser humano. O “senhor” ao doar a casa de vidro ao “alcaide”, esse ao seu “braço direito”, e assim

---

<sup>15</sup> Primeiro *reality show* da televisão brasileira, no qual provas de resistências testavam o grupo que lutava pela sobrevivência em um local isolado. Foi exibido pela Rede Globo em julho de 2000, tendo último episódio em setembro de 2009.



sucessivamente, revelaram uma “generosidade” às avessas: na verdade demonstraram egoísmo, mesquinha e falta de empatia com o próximo, pois a doação não tinha a intenção de beneficiar o recebedor, mas sim o doador, visto que o objetivo principal era desviar a atenção das pessoas para a casa do hierarquicamente inferior.

Ao analisar a *Casa dos artistas*<sup>16</sup>, Kehl (2004, p. 167) constatou que “tudo que é ruim sempre pode ficar pior”. Esse programa era composto por pessoas famosas disputando o prêmio principal e, consoante a autora, os participantes faziam parte de um grupo de “atores esquecidos em busca de projeção [...] entregues a uma convivência vazia, a uma vidinha besta que parece representar o ideal de milhões de telespectadores cujos projetos de vida foram formatados pela televisão e pela publicidade” (Idem, 2004, p. 167).

O interesse do telespectador por esse tipo de entretenimento explica-se pela curiosidade própria do ser humano. A autora entende que um dos motivos do sucesso desse tipo de programa “está no fato de encenarem, em público, algo parecido com a realização dos nossos desejos inconfessáveis” (Ibidem, 2004, p. 168). Sabe-se que a pura bisbilhotagem é um ancestral impulso dos humanos e muitas vezes pode ser inconveniente e até condenável, contudo foi esse impulso de “espiar” que provocou os “habitantes” da narrativa a vigiar a casa dos seus superiores.

Se na *Casa dos Artistas* a curiosidade do telespectador pode ser justificada por se tratar de pessoas “famosas”, em outros programas vemos que pessoas comuns “têm-se candidatado a submeter-se a situações degradantes com o único intuito de ganhar um pouco de notoriedade televisiva” (Ibidem, 2004, p. 143). E, além disso, a autora avalia que “todos sonham o mesmo sonho. ‘Meu sonho é ser famoso (a)’. ‘Sonho aparecer nas capas de revista, na propaganda, na televisão.’ ‘Meu sonho’ – parecem dizer a equipe de produção [...] “é o que vocês querem que eu sonhe””. (Ibidem, 2004, p. 146). Como percebemos, o público não tem interesse somente em assistir, mas também em participar desses programas.

Ainda de acordo com a autora, a televisão não dá visibilidade para toda a sociedade, mas ela representa “a *esperança de visibilidade* para onde os sujeitos dirigem, ainda que inconscientemente, suas escolhas de vida” (Ibidem, 2004, p. 159). Desse modo, ao observarmos o conto, veremos que os moradores não queriam somente olhar a vida de seus superiores, porém

---

<sup>16</sup> Foi uma série de *talent show* brasileira exibida pelo SBT entre 2001 e 2004.

também queriam fazer parte da casa de vidro, o que os motivou a construir para eles moradias com o mesmo material.

Nesse sentido, o *Big Brother Brasil*<sup>17</sup> propõe em algumas edições aos candidatos do programa que eles fiquem literalmente em uma casa de vidro. Essa casa é instalada em algum lugar de grande movimento, como *shopping centers*, por exemplo, e os participantes são escolhidos pelo público que os observa para irem à casa principal. Essa casa principal, um “estranho cativo de dupla-face – fechado sobre si mesmo pelo lado de dentro e inteiramente exposto às câmeras de televisão voltadas para o lado de fora” (KEHL, 2004, pp. 143-144), representa uma invasão consentida da privacidade dos participantes.

Segundo Kehl (2004), “Parece voyeurista o prazer de espionar a vida encenada nos *reality shows* da TV – mas não é. [...] Se existe alguma perversão no BBB, está do lado do exibicionismo dos participantes e não do pretensão voyeurismo do público” (Idem, 2004, pp. 171-172). Isso acontece consoante a autora, porque o participante do programa sabe que está sendo filmado e ele “deseja” ser visto, pois somente assim pode-se atestar a sua existência para a sociedade.

Ao concluir suas observações sobre os *reality shows*, Kehl (2004) levanta o seguinte questionamento: “que lugar tem a visibilidade, no mundo contemporâneo, que leva as pessoas a pagar quase qualquer preço por ela?” (Ibidem, 2004, p. 147). E a autora responde:

Os *reality shows*, a adesão dos espectadores às cenas da banalidade cotidiana representadas pelas diversas ‘casas’ de artistas ou de anônimos, as gincanas em que os concorrentes disputam para mostrar quem vai mais longe na direção oposta à dos ideais são o sintoma do sofrimento do sujeito contemporâneo, que perdeu a dimensão pública dos seus atos e de sua existência e tenta substituí-la pela dimensão espetacular, do *aparecimento* de sua imagem corporal. Tanto do lado de quem participa, e paga qualquer preço para *aparecer* num programa de televisão, como do lado de quem assiste, buscando uma identidade entre a banalidade da vida na tela e a banalidade de sua própria vida (Ibidem, 2004, p. 160).

No conto em tela, ao contrário do que acontece em nossa contemporaneidade, os habitantes das casas de vidro não desejavam ter sua intimidade visualizada pelos outros e se sentiram incomodados. Essa alegoria, da casa de vidro representando o excesso de exposição

---

<sup>17</sup> Big Brother Brasil (BBB) é a versão brasileira do *reality show Big Brother*, criada por John de Mol, exibido pela primeira vez em 1999 nos Países Baixos. No Brasil esse programa é transmitido pela Rede Globo desde 2002, além de ser exibido em *pay-per-view* pelos sites *Globo Play* e *Globosat Play*, e ter flashes esporádicos no *Multishow*. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Big\\_Brother\\_Brasil](https://pt.wikipedia.org/wiki/Big_Brother_Brasil)>. Acesso em: 29/06/2016.

da vida privada, pode servir mais uma vez para subverter a ideologia da classe dominante, como indicou Kothe (1986).

Outra crítica deduzida da história implícita de Colasanti é a valorização da beleza das coisas somente pelo valor de mercado que elas possuem. Kothe (1986) ao comentar sobre a relação entre o valor e o preço, seja de produto, trabalho humano ou obra de arte, admite que “não é o preço que determina o valor; o valor é que determina o preço” (KOTHE, 1986, p. 58).

Marina Colasanti se posiciona explicitamente sobre essa situação ao escrever a crônica “O olhar que emoldura a beleza”. De acordo com a autora, “acreditamos erroneamente - porque assim nos fizeram acreditar - que luxo e beleza são uma mesma coisa e que, portanto, a beleza é cara” (COLASANTI, 2015a, *on-line*). Ela discute nesse texto que o vocábulo grife “foi sobreposto à palavra beleza”. Todavia, ela reconhece que grife e beleza não são sinônimos. Para ela, grife significa preço, por isso usar um produto de marca não compreende necessariamente consumir algo belo, mas sim “dizer quanto quem a usa pode - ou está disposto a - gastar” (Idem, 2015a, *on-line*).

Colasanti indica ainda que a beleza pode ser cara, porém “há muita beleza barata ou grátis”. Nesse sentido, ela mostra que o belo pode estar em coisas simples, como “um gesto, uma folha, uma mecha de cabelos, uma voz. A beleza está em toda parte, oculta ou manifesta, mas quem lhe põe moldura é o olhar de quem a busca” (Ibidem, 2015a, *on-line*).

Deste modo, podemos verificar que o interesse pelo vidro, tanto dos moradores do conto, quanto os da classe alta, não era somente pelo produto em si. Inicialmente, eles se mostraram maravilhados com o material, mas seu valor foi reconhecido principalmente por ser um produto precioso e, conseqüentemente, caro. No começo foram produzidos objetos somente para aquele que possuía o maior poder aquisitivo do local.

Entretanto, sendo muito rico e desejando mostrar o quanto estava disposto a gastar, o “senhor” passa a fazer pedidos maiores com o emprego do valioso material, até possuir uma casa toda fabricada de vidro. A classe dominada também quis usufruir dos mesmos privilégios de seus superiores, por isso passou a utilizar o mesmo material na construção de suas casas, visto que “o vidro barateava”.

Deste modo, após nos determos nessas comparações e no desvendamento das alegorias usadas na elaboração do conto, foi possível confirmar as teses sobre o conto propostas por Piglia

(2004). Para ele, a história secreta só é revelada quando o leitor chega ao seu final, todavia esse relato invisível “já existe no coração da história que se conta” (PIGLIA, 2004, p. 104).

#### 4.4 Intertextualidade

Além das alegorias, inferimos ser muito recorrente o uso da intertextualidade nos textos de Colasanti. No conto em questão, foi possível identificar uma referência ao ditado popular: “Quem tem telhado de vidro não atira pedras no do vizinho”. Nesse sentido, o vidro por ser um produto frágil e fácil de quebrar, pode ser comparado às fragilidades humanas, tais como defeitos, vícios, falhas, dificuldades etc. Como todos os indivíduos possuem tais fraquezas, não podemos apontar, julgar ou ridicularizar os defeitos alheios, ou seja, não podemos atirar “pedras” nessas fragilidades, em razão de também correremos o risco de ter o nosso “telhado” quebrado.

No conto isso ficou bastante evidente, pois todas as pessoas passaram pela situação de ter sua vida íntima revelada e, portanto, sofreram literalmente as consequências de ter pedras atiradas acima de suas casas. Isso aconteceu “quando uma tempestade de granizo estilhaçou boa parte das casas” (COLASANTI, 2015, p. 347).

O tema desse provérbio também é encontrado em músicas como: *Teto de vidro*<sup>18</sup>, da cantora Pitty. A canção que se inicia com a frase: “Quem não tem teto de vidro que atire a primeira pedra” (PITTY, 2003), também enfatiza a necessidade de não julgarmos uns aos outros. Essa ênfase se dá com a repetição do verso citado acima por quatro vezes seguidas. Além disso, esses versos compõem o refrão da música, o qual é cantado por três vezes.

Na música, o eu lírico anda por muitas ruas e lugares e passa “observando quase tudo”, mas afirma ter mudado e reconhece que estava errado. Isso pode ter acontecido, pois nos versos “Cada um em seu casulo, em sua direção/ Vendo de camarote a novela da vida alheia/ Sugerindo soluções, discutindo relações” (PITTY, 2003), ele percebeu que as pessoas não somente observavam de “camarote” a vida umas das outras, mas também sugeriam soluções e discutiam

---

<sup>18</sup> Conferir em: <https://www.vagalume.com.br/pitty/teto-de-vidro.html>. Acesso em 10/02/2017.

relações, ou seja, se intrometiam e julgavam a vida do outro. Contudo, essa prática o fez perceber que todos nós temos “teto de vidro” e, portanto, não cabe a ninguém apedrejar os erros dos outros. Assim, a canção repete insistentemente o refrão sugerindo que não se realize mais essa prática. Também no conto houve uma mudança na atitude dos habitantes, dado que ao passarem de observadores da vida alheia a observados entenderam o quanto é ruim não ter sua intimidade preservada.

Em concordância com esse mesmo provérbio popular, há também uma intertextualidade do conto com a passagem bíblica do livro de João, que traz o seguinte relato:

3 E os escribas e fariseus trouxeram-lhe uma mulher apanhada em adultério;  
 4 E, pondo-a no meio, disseram-lhe: Mestre, esta mulher foi apanhada, no próprio ato, adulterando. 5 E na lei nos mandou Moisés que as tais sejam apedrejadas. Tu, pois, que dizes? [...] 7 E, como insistissem, perguntando-lhe, endireitou-se, e disse-lhes: Aquele que de entre vós está sem pecado seja o primeiro que atire pedra contra ela. [...] 9 Quando ouviram isto, redarguidos da consciência, saíram um a um, a começar pelos mais velhos até aos últimos; (BÍBLIA, João, 8: 3-5, 7, 9).

No conto, foi possível verificar algumas sugestões de um provérbio antigo, mas ainda muito válido para os nossos dias. Contudo, essas recomendações ocorrem de maneira simbólica e somente um leitor atento consegue depreender tais conclusões. Insistimos, porém, que essa é uma das possíveis leituras suscitadas pela obra literária, visto que por ser próprio da literatura o uso de polissemia, outras leituras poderão ser realizadas.

#### **4.5 Linguagem e simbologia contida no conto “O nada palpável”**

Como já comentamos, Marina Colasanti é uma escritora exímia no trato com a linguagem. Neste conto há uma grande riqueza de figuras de linguagem que colaboram para que suas histórias situem-se no universo do maravilhoso metafórico. Coelho (1991), comentando sobre a linguagem utilizada pela autora, declarou que “tudo o que se passa ao nível dos acontecimentos ou da efabulação tem uma outra significação para além desse referencial evidente” (COELHO, 1991, p. 775).

Medeiros (2009) já havia mostrado que a autora utiliza um “discurso híbrido de prosa e poesia”, bem como inscreve “o erudito na estrutura da oralidade” (MEDEIROS, 2009, p. 69). Nesse sentido, inferimos ser recorrente o uso da repetição na construção do texto.

Essa repetição vai povoar o texto do início ao fim, como por exemplo, no primeiro parágrafo, lê-se oito vezes a palavra belo/bela a fim de reiterar o encantamento dos moradores diante de algo até então desconhecido: “a maneira de fazer vidro” (COLASANTI, 2015, p. 345).

O verbo “ver” também é bastante utilizado nas frases e sua repetição contribui para provocar a sensação de que todos podiam olhar tudo o que acontecia nas casas de vidro dos moradores. Num primeiro momento, essa possibilidade de observar a casa do “senhor” foi vista como algo bom. Tão bom que todos se perguntaram “como haviam podido viver até então sem transparência” (COLASANTI, 2015, p. 345).

A repetição a seguir tinha por objetivo mostrar as vantagens de se morar em uma casa transparente: “tudo se via. Via o senhor os seus vassalos. Viam os vassalos o seu senhor” (Idem, 2015, p. 345).

Em seguida, as outras repetições do verbo “ver” já carregam uma carga negativa. “Viram quando tropeçou”, “Viram quando botou o dedo no nariz, quando derramou tinta no documento, quando deu um chute no cachorro” (Ibidem, 2015, p. 346). Além do verbo, há também a repetição do advérbio “quando”, podendo significar que a cada momento o povo acompanhava a vida do “senhor”, tal qual um telespectador de *reality show*.

Na última repetição desse verbo, percebe-se que a descoberta não era tão maravilhosa: “Tudo se via. Via-se demais” (COLASANTI, 2015, p. 346). Aqui fica notório o incômodo que a exposição trouxe ao dono da mansão de vidro.

Na repetição seguinte “se o braço direito do braço direito do senhor” (Idem, 2015, p. 346) é possível inferir que ela colabora para a ação cíclica ocorrida em relação às construções das moradias transparentes. O “senhor” mandou construir uma casa para seu “alcaide”, que mandou construir uma casa ao seu braço direito e assim sucessivamente. Essa técnica vai nos lembrar dos contos acumulativos, nos quais algumas sequências narrativas se repetem e vão se encadear com o acréscimo de outros elementos. Além disso, o uso insistente da repetição remete à monotonia, pois conforme vimos no conto, observar muito a vida alheia “revelava-se espetáculo bastante monótono” (Ibidem, 2015, p. 346).

Outro recurso de linguagem explorado pela autora foi a gradação, conforme podemos notar no trecho: “desejou um **frasco** para seus perfumes, pediu uma **garrafa** para seu vinho, quis uma **bandeja** para suas frutas, exigiu uma **banheira** para o seu corpo” (Ibidem, 2015, p. 345, grifos meus). O uso desse recurso pode expressar também a própria ascendência das ações do conto. O desejo do “senhor” tomou uma proporção tão exagerada que ele se viu enredado nas tramas desse querer desmedido. Seu desejo despertou, por fim, a cobiça da população chegando ao cúmulo de até o estábulo do cavalo ser feito de vidro.

No próximo exemplo de gradação “um **painel** aqui, um **biombo** ali, uma **planta** [...] acolá” (Ibidem, 2015, p. 347, grifos meus) tem-se o efeito inverso. Após padecerem em decorrência da larga exibição, os da classe superior e os moradores vão aos poucos retomando sua privacidade por meio de aparatos estrategicamente posicionados.

Outro recurso utilizado no conto foi a antítese nos trechos “janelas abertas mesmo estando fechadas” e “nada palpável”. Esse recurso, que corresponde à oposição entre ideias ou pensamentos, contribui para provocar uma sensação de estranhamento, conforme refletimos na análise do título do conto. Colasanti lançou mão da antítese para explorar essa contraposição entre aberto e fechado, e conseguiu nos mostrar também a perda da fronteira entre o público e o privado. Podemos inclusive sugerir que o uso desse recurso linguístico seja um dos mais importantes no conto, uma vez que o conceito de ‘transparência’ é utilizado naquilo que ele tem de mais contraditório.

Observamos por fim, dentre os recursos utilizados, o uso da metonímia no excerto: “material, aliás, com que há muito o senhor havia recomposto várias de suas paredes internas” (COLASANTI, 2015, p. 347). Ao omitir o termo “casas”, a frase se mostra ambígua, pois pode significar tanto as paredes internas da sua casa quanto às paredes internas do seu aspecto psicológico.

Em relação à simbologia, verificamos como os significados de “casa” e de “olhar/olho” contribuem para a construção dos possíveis sentidos propostos por nossa análise.

Para Chevalier; Gheerbrant (2015, p. 196), a casa “está no centro do mundo, ela é a imagem do universo”. Citando Gaston Bachelard, os autores afirmam que “a casa significa o ser interior” (BACHELARD *apud* CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 197). Nessa definição, a simbologia de casa está intimamente ligada ao seu próprio dono. No conto, o “senhor” queria ser o centro das atenções por possuir um bem material de inestimável preço.

Tanto ele quanto sua casa poderiam representar “o centro do mundo”, visto que por ser extremamente egoísta, ele só se ocupava em satisfazer os seus desejos. Porém, se mostrar por inteiro não fazia parte dos seus planos e isso acabou fazendo-o mudar de ideia.

Além disso, “a casa é também um símbolo feminino, com o sentido de refúgio, de mãe, de proteção, de seio maternal” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 197). Contudo, ao morar em uma habitação toda transparente, o lar perdeu no conto esse sentido de refúgio e proteção. Não havia mais a possibilidade de relaxar, descontrair e descansar das tarefas do dia a dia e isso explica o desconforto sofrido por todos que tiveram de morar em uma casa cristalina.

Outra expressão reiterada no conto foi o do olho/olhar. Consoante o *Dicionário de Símbolos*, o olho é “o símbolo da percepção intelectual” (Idem, 2015, p. 653) e ainda exprime o “conjunto das percepções exteriores, e não apenas da visão”. (Ibidem, 2015, p. 654). Entendemos desse modo, que esse símbolo pode representar o indivíduo enxergando além das aparências.

Quanto ao olhar, os autores citados compreendem, entre seus muitos significados, que ele é “carregado de todas as paixões da alma e dotado de um poder mágico, que lhe confere uma terrível eficácia. O olhar é o instrumento das ordens interiores: ele mata, fulmina, seduz, assim como exprime” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 653). Em vista disso, deduzimos ser esse um dos motivos do olhar dos “vassalos” perturbar tanto o “senhor” e o “alcaide”, pois ele tem o poder de “fulminar” uma pessoa.

Para esses teóricos “o olhar aparece como símbolo e instrumento de uma revelação” (Idem, 2015, p. 653) e possui a capacidade de revelar tanto quem olha quanto quem é olhado. Ao se mostrar tão importunado com a curiosidade dos habitantes, o “senhor” admite não querer se mostrar completamente e os moradores demonstram uma inconveniência exagerada.

Por fim, os autores afirmam que “empregar o seu olhar não é brincar com este mundo das aparências, é desvendá-lo” (Ibidem, 2015, p. 653). Vivemos num mundo que valoriza as aparências, contudo não está preparado para ser desvendado completamente.

Nesse mundo de aparências no qual vivemos, no qual a identidade do indivíduo é dada por aquilo que ele consome, muitos acreditam no poder dado à condição econômica, à aparência física e ao seu status social, por exemplo. Todavia, buscar reconhecimento, fama e riqueza, não pelo que a pessoa é, mas pelo que ela tenta “parecer”, vai revelar um mundo que é na sua essência fútil e superficial. Como no íntimo temos conhecimento dessa verdade, evitamos



reconhecê-la, porque ter plena consciência disso implica mudança de postura, porém, sabemos que isso vai exigir muito esforço e humildade para alterar o sistema em que vivemos.

#### 4.6 Tradição e Modernidade no conto

Neste conto observamos mais uma vez que a autora utiliza uma forma da tradição literária, o conto maravilhoso, mas discorre sobre assuntos da contemporaneidade. Ela conserva as características de tempo, espaço, personagens e narrador, próprias desse gênero textual, contudo modifica o enredo e escreve sobre temas modernos, como observamos no decorrer da análise.

O excesso de exposição dos indivíduos na mídia é um assunto muito atual e Colasanti divulga suas ideias sobre esse tema de um modo simbólico. Coelho (1991) entende que “todos os seres ou fenômenos enredados na trama de suas estórias têm um *além* deles” (COELHO, 1991, p. 776). Igualmente comenta que chegar a esse além vai depender de uma leitura atenta e produtiva. Contudo, avançar para esse nível de significação será um exercício proposto pela própria obra.

Salma Silva (2003), ao analisar o mito do amor nos textos de Colasanti, explica que a autora “utiliza vários fios mitológicos e folclóricos e elabora um tecido mesclado, no qual elementos antigos e modernos entrelaçam-se, formando uma nova realidade ficcional pelo diálogo contínuo entre textos diversos” (SILVA, S., 2003, p. 31). Esse diálogo entre passado e presente foi observado por Medeiros (2009) como características tanto da escrita da autora quanto da arte contemporânea.

Além disso, verificamos o uso da intertextualidade como um recurso capaz de oportunizar a troca de experiências e estabelecer um diálogo entre nosso passado e o momento presente, visto que foi possível perceber no conto as sugestões de um antigo provérbio, cujo sentido nos beneficia ainda hoje.

Assim como aconteceu com o “senhor” e todos os “vassalos” de se encantarem pela “transparência”, a ponto de não conseguirem imaginar suas vidas sem o vidro, o conto sugere

que o exibicionismo também pode trazer benefícios no início, contudo a invasão da privacidade e a falta de liberdade trazidas por ele vão acarretar em consequências desastrosas.

## Considerações finais

Após nos determos na análise dos contos do livro de Marina Colasanti, teceremos algumas considerações finais. O objetivo dessa pesquisa foi investigar como se desenvolvia a escrita de três contos e verificar como esses textos transitavam entre a tradição e a modernidade literária. Para isso, analisamos os elementos estruturais da narrativa a fim de compreendermos mais profundamente nosso objeto.

Como já havíamos afirmado, os vocábulos tradição e modernidade podem suscitar conceitos opostos, contudo vimos, conforme Rodrigues (1997), que esses termos constituem-se como faces de uma mesma moeda, diante disso a existência deles é atestada na relação estabelecida entre si. Além disso, eles deixaram de ser vistos como etapas de uma determinada época, mas podem “ser encaradas como modalidades distintas da experiência que coexistem num mesmo espaço e numa mesma época” (RODRIGUES, 1997, p. 3).

Esse autor discute que a ruptura pretendida pela modernidade com a tradição é de natureza ambivalente, pois pode ser realizada “em nome de uma plenitude ancestral perdida, que se pretende restaurar, a cuja pureza originária se pretende voltar, como pode ser feita em nome de uma plenitude por vir” (RODRIGUES, 1997, p. 2).

Assim, podemos perguntar: a qual dessas maneiras pertencem os textos de Colasanti? Segundo Medeiros (2009, p. 68), uma das características da arte contemporânea é recorrer à tradição para fazer-se e renovar-se. Destarte, de acordo com Colasanti, seus textos estão ligados a sentimentos como o amor, o ciúme, a inveja, o medo, a morte, ou seja, sentimentos existentes em qualquer época e lugar. Por isso a autora retoma os elementos tradicionais e desse modo, seus contos revelam a permanência de alguns comportamentos do ser humano, mudando apenas alguns aspectos conforme as mudanças culturais. Outrossim, esses elementos clássicos suscitam reflexões de caráter universal, os quais permitem observarmos, por exemplo, que a sabedoria é adquirida a partir do aprendizado obtido com as experiências vividas. Quanto à pergunta do início do parágrafo, entendemos que os contos estariam mais alinhados com a ideia de uma plenitude por vir, pois se repetimos os erros do passado, significa que não estamos conseguindo aprender com eles.

Colasanti afirma que não recria os contos tradicionais, mas os retoma. Assim, uma das questões levantadas em nossa pesquisa inquiria por que a autora retomava os elementos

tradicionais em seus contos. Como vimos há sempre um fundo que permanece no conto a fim de conservar sua estrutura e por isso é comum observar elementos tradicionais nos contos contemporâneos. Contudo, sabemos que esse gênero textual também possui como características a mobilidade, a generalidade e a pluralidade da própria forma, conforme declarou Jolles (1976), e que, portanto, o gênero está em constante transformação.

Além disso, a autora declara que ao escrever os contos maravilhosos deseja “ouvir novas histórias na cabeça. E contá-las” (COLASANTI, 2015, p. 423). Assim, ela afirma que “um mote me foi legado, e como estafeta quero levá-lo adiante, criando novas histórias em harmonia com o todo, e em concordância com o meu próprio tempo” (Idem, 2015, p. 423). Esse legado assumido por Colasanti encontra apoio nos leitores atuais que ainda se encantam com os elementos da tradição e a presença do maravilhoso porque deles podem extrair diferentes significados em diferentes momentos da vida, e ainda porque satisfazem a necessidade de sonho e fantasia que todos possuem.

Outro teórico que levantou discussões sobre tradição e modernidade foi Otávio Paz (1996). De acordo com esse autor, no passado os artistas se alimentaram da ideia de “imitação da natureza e dos modelos da antiguidade”, todavia atualmente é a ideia de “criação original e única” que nutre os artistas. Contudo, para ele, se o novo se opõe ao antigo, essa oposição acaba se tornando uma continuidade da tradição, se manifestando como negação ou oposição. Ademais, ele observa que os artistas vivem numa contradição, pois se querem imitar, acabam inventando, mas se pretendem inventar, copiam.

Ao analisarmos os contos, percebemos que Colasanti utiliza elementos da tradição, porém atualiza-os por estabelecer com eles relações com sua contemporaneidade. Desse modo, podemos afirmar que ao repetir esse procedimento no conjunto de sua obra, a autora, com seu estilo, consegue produzir uma tradição. Essa afirmação pode ser confirmada também na entrevista dada pela autora sobre a obra *Mais de 100 histórias maravilhosas*, citada no primeiro capítulo deste trabalho. Nela, a escritora declara que a reunião de seus contos maravilhosos revela um percurso de mais de trinta anos de trabalho, bem como um volume até então não alcançado por nenhum escritor latino-americano.

Outro ponto bastante discutido em nossas análises foi a aproximação dos componentes estruturais das narrativas com questões próprias da modernidade. Para isso, foi fundamental recorrermos às ideias de Lipovestky (2016) a fim de dialogarmos com o objeto de nossa pesquisa.

Consoante esse autor, a modernidade pode ser identificada com a busca de uma vida mais leve. Essa característica ficou evidenciada no segundo capítulo durante a análise dos elementos estruturais como espaço (“castelo de ar”), personagens (“Rei do Nada”), além de verificarmos que a linguagem e a simbologia foram mobilizadas para criar um reino etéreo. Outrossim, identificamos como mensagem secreta da primeira narrativa analisada que viver uma vida desapegada de bens materiais proporciona uma vida mais leve e feliz.

Entretanto, há um preço a ser pago. Lipovetsky (2016) afirma que instituir a leveza como ideal de vida pode também trazer muitas irresponsabilidades. Segundo o autor, não há como aperfeiçoar a liberdade e o bem-estar sem levar em conta o trabalho, a razão e a educação; também não tem como “conceber um mundo material mais leve sem o esforço dos homens, sem a conquista da razão e da técnica” (LIPOVETESKY, 2016, p. 31).

Além disso, a civilização da leveza vincula-se ao capitalismo de consumo, pelo fato de o capitalismo ter conseguido incorporar os valores dessa sociedade, como o prazer, a felicidade, o divertimento, as viagens etc. Assim, mesmo surgindo transformações nas relações de consumo, como a crescente demanda por um consumo mais sustentável ou consumo colaborativo, o autor afirma que essas evoluções “têm poucas chances de provocar o declínio da atração pelo Novo” (Idem, 2016, p. 69). Para ele, o desejo do “novo” é o sustentáculo do consumismo humano. Por fim, o filósofo aponta ainda que, se por um lado há um desenvolvimento industrial para tornar os objetos mais leves, miniaturizados e desmaterializados, por outro lado, a produção de resíduos sólidos, a poluição ambiental e a exploração agressiva dos recursos naturais não param de crescer. No conto selecionado, temos que Marina Colasanti não está interessada em discutir as contradições da “leveza” – deixa a tarefa aos filósofos, sociólogos –, seu compromisso maior é com a literatura. Assim, fiel às características do conto maravilhoso, que demanda um texto maniqueísta, ela opta por representar o lado bom da leveza.

Já no terceiro capítulo notamos que o tempo e o espaço foram condensados, de modo a nos remeter às novas experiências oportunizadas pela tecnologia, como a promoção da liberdade dos indivíduos dos limites espaço-temporais. Se o avanço das tecnologias promete uma vida mais leve, Lipovetsky (2016) assinala que há também um lado contrário. De acordo com ele, “o reino do computador pode ser acompanhado de novas formas de desconforto; muitos assalariados passam a maior parte do dia imóveis, com os olhos fixos na tela” (Ibidem,

2016, p. 129). Para o autor, o uso desses equipamentos, por exemplo, não conseguiu absorver o mal-estar, o estresse e o sofrimento de categorias de funcionários muito diversas.

Ainda segundo Lipovetsky (2016, p. 130), as tecnologias do digital instauraram “a ditadura das respostas imediatas; a impossibilidade de se distanciar, uma pressão temporal permanente, o sentimento de viver ‘enterrado no trabalho’”. Desse modo, a personagem do “Rei”, de “As janelas sobre o mundo”, representou uma alegoria do homem moderno, o qual se sente sobrecarregado pelo trabalho e cuja vida impede desfrutar de momentos de descanso e lazer. Por conseguinte, descobrimos que uma das mensagens secretas do conto é desfocar do trabalho, fazer as coisas sem pressa e aproveitar os momentos felizes proporcionados pela vida.

Quanto ao último conto analisado, Colasanti utilizou a figura de um grande proprietário de terras como metáfora da ostentação e/ou do excesso de exposição dos indivíduos na contemporaneidade. Nessa narrativa, a questão da transparência foi muito explorada, e vimos, por exemplo, que ela simboliza o progresso, a verdade, a higiene e a moralidade, conforme apontou Lipovetsky (2016, p. 231). Esses símbolos possuem um lado positivo, pois leva à honestidade, principalmente quando se fala de governantes. Todavia, ficou claro no conto analisado o lado negativo causado pela transparência, visto que a exposição excessiva da privacidade provoca muitos constrangimentos.

Na análise desse conto, foi também muito importante nos debruçarmos nos textos de Debord (1997) e Kehl (2004) para entendermos a intensa exposição dos seres humanos como uma das características da modernidade, e isso explicaria, por exemplo, o sucesso alcançado pelos *reality shows* atualmente.

No decorrer dessa pesquisa também foi possível observar algumas peculiaridades da escrita de Colasanti. Constatamos que seu modo de narrar se distingue, em alguns aspectos, da forma oralizante da qual nasceu o gênero conto. A própria autora afirmou em uma entrevista que o modo de escrever seus contos é consequência de uma escolha pessoal, já que ela não se identifica com a oralidade:

Eu decidi que eles não seriam oralizantes, eu não tenho nada a ver com a oralidade, não sou uma pessoa de oralidade, não tive babá que me contasse causos. Quando me contaram os contos de fadas na infância era lendo de livro. Então eu sou uma pessoa de palavra escrita! Eu não ia trabalhar com a oralidade... (COLASANTI, 2017, *on-line*)<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Conferir em: <<https://www.youtube.com/watch?v=T5DcrO36cWk>>. Acesso em 06/04/2017.

Desse modo, é possível perceber que a escritora opta por utilizar a variedade culta/padrão em seus textos, contudo há uma grande preocupação com a sonoridade das palavras selecionadas. Essa sonoridade, a qual pode ser nomeada de “aconchegante”, conserva uma das características elencadas por Benjamin (1987) sobre os grandes narradores. Segundo o autor, “Quem escuta uma história está em companhia do narrador; mesmo quem a lê partilha dessa companhia” (BENJAMIN, 1987, p. 213). Assim, podemos considerar que o narrador de Colasanti encontra-se próximo ao leitor, como se pudéssemos sentir sua presença e ouvi-lo lendo os contos analisados.

Mesmo usando a variedade culta em sua escrita, é possível observar que a autora seleciona um léxico ao mesmo tempo simples (sem grandes invencionices) e profundo. Por isso, qualquer leitor consegue compreender suas narrativas, tanto aqueles que estão acostumados com palavras mais usuais, quanto os que possuem um conhecimento mais amplo da nossa língua. Vale destacar, porém, que compreender as “histórias secretas” por trás das visíveis caberá a leitores mais atentos aos significados ocultos da obra.

Márcia Juliane V. S. Maria (2006, p. 66) notou que enquanto o narrador dos contos tradicionais dava “ênfase ao fato narrado, às ações do protagonista, às interferências do elemento mágico, deixando a linguagem em segundo plano”, o narrador de Colasanti prioriza os recursos da linguagem poética: “O texto em prosa estrutura-se com frases curtas, ponteadas com rimas e ritmo próprios do discurso poético em versos” (MARIA, 2006, p. 66).

Também em nosso trabalho dedicamos uma seção em cada capítulo, intitulada de Linguagem e Simbologia (itens 2.7, 3.4 e 4.5), para que pudéssemos analisar mais profundamente esses elementos na narrativa. Como vimos nada é gratuito nos contos. Cada palavra, cada imagem, cada elemento estrutural foi caprichosamente construído de modo a contribuir para o significado do texto.

De acordo com Benjamin (1987, p. 205), a narrativa pode ser considerada uma “forma artesanal de comunicação”. E é isso o que podemos perceber nos contos analisados. Cada conto é único, mas em todos eles é possível enxergar “a marca do narrador”. Por isso, muitas vezes a autora também é identificada como uma “tecelã”, tal qual sua famosa personagem. Isso porque em seu discurso narrativo notamos que Colasanti percorre caminhos inusitados que podem seduzir o leitor tanto pela novidade quanto pelo estranhamento. Ainda assim, é possível perceber que seus textos possuem como matéria prima a vida humana, a qual é trabalhada pela

experiência do narrador para se tornar um “produto sólido, útil e único” (BENJAMIN, 1987, p. 221).

Também vimos ao longo de nossa pesquisa, os contos de Colasanti transitam entre a tradição e a modernidade literária. A autora propõe algumas inovações ao aproximar os componentes estruturais das características de sua atualidade, contudo conserva algumas dessas características próximas à tradição literária para manter o “fundo” ou a estrutura do conto maravilhoso.

Além disso, seus textos exploram a condição do homem na modernidade e oportunizam aos leitores refletirem sobre essa condição. Citando novamente a afirmação de Bastos (2011), as obras literárias permitem “que o leitor também veja o que se oculta na vida cotidiana” (BASTOS, 2011, p. 26). Portanto, a autora usa o conto maravilhoso para nos mostrar de um modo simbólico as contradições vividas no mundo contemporâneo.



## Referências

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Tradução da 1ª edição brasileira coordenada e revista por Alfredo Bosi; revisão da tradução e tradução de novos textos Ivone Castilho Benedetti. – 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000 (1971).

ANGELIDES, Sophia. **Carta e Literatura: Correspondência entre Tchêkhov e Górkí**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

ARISTÓTELES. (384 a.C. – 322 a.C.) **Poética**. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa: Editora Imprensa Nacional Casa da Moeda. 7ª edição, 2003.

AULETE, Caldas. **Novíssimo Aulete dicionário contemporâneo da língua portuguesa**. [organizador Paulo Geiger]. Rio de Janeiro: Lexikon, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance: sobre a metodologia do estudo do romance. In: **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Tradução Aurora Fornoni Bernadini [et al]. – São Paulo: Editora UNESP, 1998.

BASTOS, Hermenegildo. A atualidade da mimese. In: BASTOS, Hermenegildo; ARAÚJO, Adriana de F. B. (orgs.). **Teoria e prática da crítica dialética**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2011.

BAUDELAIRE, Charles, 1821-1867. **Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna**. [organizador Teixeira Coelho]. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Obras Escolhidas Volume 1. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987 (1933), pp. 114-119.

\_\_\_\_\_. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Obras Escolhidas Volume 1. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987 (1936), pp. 197-221.

BETTELHEIM, Bruno, 1903-1990. **A psicanálise dos contos de fadas**. Tradução de Arlene Caetano. – São Paulo: Paz e Terra, 2007. 21ª ed.

BÍBLIA. João. In: **BÍBLIA**. Português. Tradução de João Ferreira de Almeida Corrigida, Revisada e Fiel ao texto original. Disponível em: <<http://biblia.com.br/joao-ferreira-almeida-corrigida-revisada-fiel/joao/joao-capitulo-8/>>. Acesso em: 29/06/2016.

BOSI, Alfredo (org.). **O conto brasileiro contemporâneo**. 14 ed. São Paulo: Ed. Cultrix, 1997.

BUCCI, Eugênio. A crítica de televisão. In: BUCCI, Eugênio; KEHL, Maria Rita. **Videologias: ensaios sobre televisão**. São Paulo: Boitempo, 2004.

CANDIDO, Antonio. Crítica e Sociologia. In: **Literatura e Sociedade**. 9ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006 (1965).

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Tradução Vera da Costa e Silva... [et al.]. – 27ª ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 2015 (1982).

CHKLOVSKI, V. A Arte como Procedimento. In: **Teoria da Literatura: formalistas russos**. Tradução de Ana Mariza Ribeiro Filipouski [et al.]. – 4ª ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1978 (1917).

COELHO, Nelly Novaes. **O conto de fadas**: símbolos mitos arquétipo. São Paulo: DCL, 2003.

\_\_\_\_\_. **Dicionário Crítico da Literatura Infantil e Juvenil Brasileira**. São Paulo: Ática, 1991.

COLASANTI, Marina. **A vida na janela**. [Crônica]. 26 jan. 2017. Disponível em: <<http://www.marinacolasanti.com/2017/01/cronica-de-quinta-vida-na-janela.html>>. Acesso em 26/01/2017.

\_\_\_\_\_. **Nem tudo o que eles querem**. [Crônica]. 17 nov. 2016. Disponível em: <<http://www.marinacolasanti.com/2016/11/nem-tudo-o-que-eles-querem.html>>. Acesso em 20/01/17.

\_\_\_\_\_. **Mais de 100 histórias maravilhosas**. São Paulo: Global, 2015.

\_\_\_\_\_. **O olhar que emoldura a beleza**. [Crônica]. 17 nov. 2015(a). Disponível em: <<http://www.marinacolasanti.com/2015/09/cronica-de-quinta-o-olhar-que-emoldura.html>>. Acesso em: 28/06/2016.

\_\_\_\_\_. **Ninguém à janela**. [Crônica]. 14 ago. 2014. Disponível em: <<http://www.marinacolasanti.com/2014/08/cronica-de-quinta-ninguem-janela.html>>. Acesso em: 21/06/2016.

\_\_\_\_\_. **Eu sei, mas não devia**. [Crônica]. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1996, pág. 09. Disponível em: <[http://www.releituras.com/mcolasanti\\_eusei.asp](http://www.releituras.com/mcolasanti_eusei.asp)>. Acesso em: 14/06/2016.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Tradução de Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. 2 ed. – Belo Horizonte : Editora UFMG, 2010 (1990).

CORTÁZAR, Júlio, 1914-1984. Alguns aspectos do conto. In: **Valise de cronópio**. Tradução Davi Arriguci Jr e João Alexandre Barbosa; organização Haroldo de Campos e Davi Arriguci Jr. – São Paulo: Perspectiva, 2006 (2ª reimpr. da 2 ed. de 1993).

CULLER, Jonathan. **Teoria Literária: uma introdução**. Tradução Sandra Vasconcelos. – São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda, 1999.

DEBORD, Guy, 1931-1994. **A sociedade do espetáculo**. Tradução Estela dos Santos Abreu. – Rio de Janeiro: Contraponto, 1997 (1992).

DELEUZE, Gilles, 1925-1995. Post-scriptum sobre as sociedades de controle. In: **Conversações**. Tradução de Peter Pál Pelbart. – São Paulo: Ed 34, 1992 (1990).

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos a literatura de segunda mão**. Tradução Cibele Braga [et al.]. – Belo Horizonte: Viva Voz, 2010 (1982).

GOMES, Anderson. **E por falar em mulheres: relatos, intimidades e ficções na escrita de Marina Colasanti**. Santa Catarina, 2004. 144f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – UFSC.

GOTLIB, Nádia Batella. **Teoria do conto**. 11. ed. São Paulo: Ática, 2006, 95p. - (Princípios; 2).

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria – construção e interpretação da metáfora**. São Paulo, SP: Hedra; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2006.

HORÁCIO. **Arte Poética**. Introdução, Tradução e Comentário de R. M. Rosado Fernandes da Faculdade de Letras de Lisboa. Lisboa: Editorial Inquérito Ltda, 1984.

JOLLES, André. O conto. In: **Formas Simples**. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

KALINA, Vanderlei Silva; MACIEL, Henrique Silva. **Dicionário de conceitos históricos**. São Paulo: Contexto, 2009.

KEHL, Maria Rita. O espetáculo como meio de subjetivação. In: BUCCI, Eugênio; KEHL, Maria Rita. **Videologias: ensaios sobre televisão**. São Paulo: Boitempo, 2004.

\_\_\_\_\_. Visibilidade e espetáculo. In: BUCCI, Eugênio; KEHL, Maria Rita. **Videologias: ensaios sobre televisão**. São Paulo: Boitempo, 2004.

\_\_\_\_\_. Três observações sobre os *reality shows*. In: BUCCI, Eugênio; KEHL, Maria Rita. **Videologias: ensaios sobre televisão**. São Paulo: Boitempo, 2004.

KIEFER, Charles. **A poética do conto: de Poe a Borges – um passeio pelo gênero**. São Paulo: Leya, 2011. 400 p.

KONDER, Leandro. **O que é dialética**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

KOTHE, Flávio R. **A Alegoria**. São Paulo: Editora Ática, 1986. (Série Princípios).

LIPOVETSKY, Gilles. **Da leveza: rumo ao uma civilização sem peso**. Tradução Idalina Lopes. – Barueri, SP: Manole, 2016 (2015).

\_\_\_\_\_. **A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo**. Tradução Therezinha Monteiro Deutsch. – Barueri, SP: Manole, 2005 (1993).

\_\_\_\_\_. **Os tempos hipermodernos.** Tradução Mário Vilela. – São Paulo: Editora Barcarolla, 2004.

MAGALHÃES JÚNIOR, R. **A arte do conto: sua história, seus gêneros, sua técnica, seus mestres.** Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1972.

MAGRIS, Cláudio. O romance é concebível sem o mundo moderno? IN: MORETTI, Franco (org.) **O romance. A cultura do romance** – Vol. I. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2009.

MARIA, Márcia Juliane V. S. **Marina Colasanti: longe ou perto do querer do leitor?** Um estudo de caso da recepção de longe como o meu querer por alunos do ensino fundamental. 2006. 124f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Maringá, PR.

MARIA, Luzia de. **O que é conto.** São Paulo: Brasiliense, 2004. (Coleção primeiros passos; 135). 1ª reimpr. da 4.ed. de 1992.

MEDEIROS, Nilda Maria. **A enunciação poética nos contos de Marina Colasanti.** 2009. 204f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara.

MELLO, Franceli Aparecida da Silva. Poesia infantil: a que será que se destina? In: **Polifonia.** Cuiabá, EDUFMT, nº 07, 2003, pp. 167-182. Disponível em: <<http://www.periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/article/view/1144/908>>. Acesso em: 23/05/2016.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários.** – 12. ed. rev. e ampl. – São Paulo: Cultrix, 2004.

\_\_\_\_\_. O conto. In: **A criação literária.** São Paulo: Cultrix, 1997.

\_\_\_\_\_. **A análise literária.** São Paulo: Cultrix, 1991.

MORAES, Vinicius de. A casa. In: BUENO, Alexei (org.). **Vinicius de Moraes, Poesia Completa e Prosa.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

MOSCOVICH, Cíntia. **De Poe a Piglia: em busca das teorias sobre o conto e o encontro de uma gramática do silêncio.** 2005. Disponível em: <<http://www.minicontos.com.br/>>. Acesso em: 25/04/2016.

PAZ, Otávio. Invenção, subdesenvolvimento, modernidade. In: **Signos em Rotação.** Tradução Sebastião Uchoa Leite. – São Paulo: Perspectiva, 1996.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: **Formas Breves.** Tradução José Marcos Mariani de Macedo. – São Paulo: Companhia das Letras, 2004 (2000).

\_\_\_\_\_. Novas teses sobre o conto. In: **Formas Breves.** Tradução José Marcos Mariani de Macedo. – São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PITTY. Teto de Vidro. In: **Admirável Chip Novo**. São Paulo: DECKdisc, 2003.

PLATÃO (427 a.C. - 347 a.C.). **A República**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. – 3ª ed. – Belém: EDUFPA, 2000.

POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. [Tradução de Milton Amado]. In: **“O Corvo” e suas traduções**. Org. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 2000.

\_\_\_\_\_. Segunda resenha de Edgar Allan Poe sobre *Twice-told tales*, de Nathaniel Hawthorne. In: KIEFER, Charles. **A poética do conto: de Poe a Borges – um passeio pelo gênero**. São Paulo: Leya, 2011.

PÓLVORA, HÉLIO. TCHEKHOV: Uma poética do conto e do drama. In: **Revista USP**, Brasil, n. 30, p. 344-351, aug. 1996. ISSN 2316-9036. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25948>>. Acesso em: 01/05/2016.

PROPP, Vladimir I, 1895-1970. **Morfologia do conto maravilhoso**. Tradução do russo de Jasna Paravich Sarhan; organização e prefácio de Boris Schnaiderman. – Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1984.

RODRIGUES, Adriano Duarte. **Tradição e Modernidade**. Universidade Nova de Lisboa, 1997. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/rodrigues-adriano-tradicao-modernidade.pdf>>. Acesso em 31/08/2016.

SANTANA, Edna Miranda. Contos de fadas de Marina: “Final Feliz”? In: SILVA, Vera Maria Tietzmann [org.]. **E por falar em Marina... Estudos sobre Marina Colasanti**. Goiânia: Cãnone Editorial, 2003.

SILVA, Juremir Machado da. Apresentação: Leveza e profundidade em Gilles Lipovetsky. In: LIPOVETSKY, Gilles. **Da leveza: rumo a uma civilização sem peso**. Tradução Idalina Lopes. – Barueri, SP: Manole, 2016.

\_\_\_\_\_. Vazio e comunicação na era pós-tudo. In: LIPOVETSKY, Gilles. **A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo**. Tradução Therezinha Monteiro Deutsch. – Barueri, SP: Manole, 2005.

SILVA, Salma. **O mito do amor em Marina Colasanti**. Goiânia: Cãnone Editorial, 2003.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. **Teoria da Literatura**. Coimbra: Livraria Almedina, 1982.

VIDALL, Marly CB. **Mil e um fios: a escrita de Marina Colasanti**. São Paulo: Alexa Cultural, Comunicação & Cultura, 2003.

## ANEXO A - “NO CASTELO QUE SE VAI”

No seu castelo de ar morava o Rei do Nada. Não tinha paredes aquele castelo, não tinha telhado. Mas assim, transparente, era belo e delicado como nenhum outro.

E porque o Rei nada possuía, nem mesmo um mínimo pedacinho de terra, a qualquer sopro de vento lá se ia o castelo com toda a sua corte, etérea arquitetura flutuando no azul. Pousava quando amainava o vento. Ora era visto num pico escarpado, ora surgia à beira do mar ou assentava-se na planície. Nada o prendia a lugar algum. E o mundo inteiro era seu reino.

Agora, depois de uma tempestade que o sacudira, levando-o por cima das montanhas, repousava o castelo entre as flores de um vale. Damas saíam a passear colorindo os gramados com seus longos trajes, leves como suspiros, cavaleiros disputavam torneios de imaginação, enquanto as crianças na corte inventavam jogos com maçãs recém-colhidas dos galhos.

Já muitos dias desse viver gentil se haviam passado.

Não longe do vale, porém, exercia seu poder um rei temível. Ráiç era chamado. E ao pronunciar seu nome todos baixavam olhar e voz. Feroz, tomara muitos reinos à força. Guerreiro, vencera todas as guerras. A ferro e fogo ampliava cada vez mais seus domínios, suas riquezas e o número de seus súditos, pois, acordado ou dormindo, sonhava tornar-se um dia Rei de Tudo.

Bastou, portanto, que os espiões lhe trouxessem a notícia da existência de um novo castelo, para que seus olhos se acendessem de cobiça.

– Que meus embaixadores partam imediatamente para lá, levando uma declaração de guerra! – ordenou.

E foram os embaixadores em suas suntuosas vestes de veludos. E em suas vestes apenas um pouco amarrotadas regressaram, quando já Rei Ráiç se preparava para a batalha.

A declaração de guerra não havia sido aceita, explicaram cabisbaixos.

Nunca Rei Ráiç fora tão insultado, nunca encontrara monarca tão arredo. Mas disposto a fazer guerra, quer o outro quisesse, quer não, partiu assim mesmo à testa do exército.

Chegaram no vale ao amanhecer. Os cavalos resfolegavam pisoteando as flores, tinham escudos e couraças, as armas brilhavam desembainhadas. E quando o Rei do Nada surgiu na porta do seu diáfano castelo acompanhado de alguns membros da corte, adiantou-se Rei Ráiç, sem apear.

– Soube que desejais fazer-me guerra – disse o Rei do Nada. – Humildemente pergunto o porquê desse desejo.

– Porque tudo o que posso ver me pertence. E meu é também muito do que o olhar não alcança – respondeu Rei Ráiç, do alto do seu cavalo. – Porém, entre tudo o que conquistei, existem agora este palácio e esta corte que não são meus. E é necessário que eu os possua.

– Mas isto tudo que estais vendo – disse o pequeno Rei abrindo os braços – é Nada. Só o Nada me pertence.

– Pois então é esse Nada que eu quero!

Discretamente, tentando esconder a boca atrás do cetro transparente, riu o Rei do Nada. E, como se contagiados pelas palavras do Grande Ráiç, riram as damas e os cavaleiros. A princípio abaixando o queixo para disfarçar, depois abertamente, sem controle, riu a delicada corte diante do exército que esperava. Riram a Rainha e o cozinheiro, os pajens e as crianças, riu, pela primeira vez mais que todos, o Bobo da corte.

E o sopro daquelas bocas abertas, o eco daquelas risadas todas fizeram ondejar os aéreos cortinados, moveram aos poucos os inexistentes torreões, as ausentes paredes. Como um navio que levanta suas velas, o castelo inteiro começou a flutuar, docemente partindo para novas distâncias.

Debaixo das patas dos cavalos, o gramado já se fazia lama. O exército embainhou as espadas, recolheu as lanças. Impotente, Rei Ráiç viu afastar-se a vitória. Por causa daquele Nada, daquele castelo impalpável que se ia no regaço do vento, nunca mais seria Rei de Tudo. Perdido estava para sempre seu sonho.

Em fúria, esporeou o cavalo, partindo a galope. Ao longe, leves como tilintar de pingentes, ouviam-se ainda as risadas da corte.

## ANEXO B - “AS JANELAS SOBRE O MUNDO”

Porque queria ver um mundo novo a cada dia, aquele Rei mandou construir um palácio com 365 janelas. Sem que nenhuma tivesse a mesma vista da outra.

Esmeraram-se os arquitetos para obedecer à sua vontade. E, um tijolo após o outro, o palácio foi crescendo cheio de quinas, de lados, de torres, de terraços e de janelas, janelas, janelas.

Anos foram consumidos nos trabalhos. Mas afinal a manhã chegou em que, com grande pompa, o Camareiro Real abriu a primeira janela. E Sua Majestade debruçou-se. À sua frente, paisagem inaugural, estava a elegante esplanada de acesso ao castelo, com sua estrada branca ao primeiro sol, e cavaleiros galopando ao longe. O Rei mal lhe deitou um olhar. E logo retirou-se. Era um monarca muito ocupado.

Na segunda janela, no segundo dia, já não foi uma estrada o que se descortinou à vista de Sua Majestade. Esguias silhuetas de ciprestes desenhavam o dorso de uma colina. Que interesse pode haver em ciprestes?, pareceu dizer o olhar do Rei, que apenas os aflorou.

Distantes montanhas nevadas o esperavam além dos vidros no terceiro dia. Uma cidade envolta em bruma ofereceu-se aos olhos no quarto. E ao quinto dia um rio rumorejava debaixo da janela.

Embora nada o detivesse além de breves momentos, viajava o Rei sem sair do palácio. E não saberia dizer quanto havia viajado naquela manhã em que, apoiando as mãos no mármore do peitoril, inclinou-se de leve e, junto a uma roseira entre campo e jardim, viu uma moça. Mais bela que a roseira, mais bela que o jardim. Pelo menos, assim lhe pareceu. Bela como mel, pensou o Rei, talvez devido à doçura que subitamente o invadia. E apoiando os cotovelos no mármore, deixou-se ficar ao longo de todo o dia contemplando-a, alheio às tarefas da corte. Ao cair da tarde a moça retirou-se. A janela foi fechada.

O Rei bem que desejou mandar abri-la na manhã seguinte. Mas nas outras janelas o mundo inteiro esperava por ele. E o Rei disse a si mesmo que talvez a moça nem viesse naquele dia. E disse ainda que poderia encontrá-la em alguma das próximas paisagens. E perguntou-se de que valeria ter um palácio com 365 janelas se só se debruçasse em uma delas. Então mandou o Camareiro abrir a próxima janela e nela se debruçou.

A paisagem que o esperava, porém, não era a que ele queria ver. Um bosque murmurava à sua frente, verdes caminhos perdiam-se entre os troncos. Mas o Rei só pensava em um campo, um jardim, e uma roseira entre os dois. Quando o dia terminou e a janela foi fechada, o Rei percebeu que seu desejo já se projetava para a janela seguinte.

Dia após dia, levado pelo seu desejo, o Rei percorreu as janelas do palácio. Teria acompanhado cada passo do ano, se apenas olhasse com atenção, se apenas se demorasse um pouco mais. Mas todas as paisagens o Rei apenas sobreolhou, porque nenhuma era aquela onde



crescia a roseira, nenhuma era aquela que transudava mel. Pouco viu do verão, mal percebeu o outono, e registrou o inverno apenas como um frio que o impedia de abrir os vidros e o forçava a abrigar-se entre as peles. Sem que ele lhe desse importância, o tempo também trocava seus cenários.

E tendo passado um ano, a manhã chegou em que, já sem pompa, o Camareiro o precedeu frente à janela tão esperada. O Rei sentiu seu peito abrir-se junto com os batentes. E de peito aberto, debruçou-se sobre a paisagem em que entre um campo e um jardim a veria.

Entre o campo e o jardim a roseira começava sua brotação. Mas a moça não estava lá.

Não estava naquela manhã. Não veio à tarde. À noite certamente não viria.

O Rei sequer mandou fechar a janela.

Foi a ela que se dirigiu na manhã seguinte. E em todas as manhãs que vieram depois. Das outras janelas, nem se lembrava.

Agora não olhava somente para a frente, como havia feito até então. Não pousava o olhar de leve como se admirasse uma pintura. Porque em algum lugar aquela paisagem abrigava a moça, ele a esquadrihava inteira, nos seus mínimos detalhes. E quando acreditava conhecê-la toda, percebia que ainda havia muito para descobrir. Olhava com tanta intensidade que se sentia levado para longe, para além daquilo que podia ver, até alcançar regiões que apenas intuía. Seus olhos não tinham mais o estreito limite da visão. Ele viajava naquela única janela mais do que havia viajado em todas as outras.

A roseira floresceu, depois perdeu suas pétalas, fez-se cor de outono. E a moça não tinha vindo. Nos galhos secos não havia mais nenhuma folha. O Rei se encapotava, para chegar à janela. Mas os vidros continuavam abertos. Caíram os primeiros flocos. A neve igualou campo e jardim. Será que a moça viria nesse frio?, perguntava-se o Rei debruçado sobre o silêncio.

E assim debruçado, uma manhã bem cedo, viu um focinho prateado emergir da toca ao pé de um tronco, e a raposa sair carregando na boca seu filhote. Não, certamente a moça não viria, pensou o Rei respondendo à sua própria pergunta. Não enquanto fosse inverno. Seria preciso esperar o degelo. E o degelo, pensou o Rei, ainda ia demorar. Levantou a gola de peles, protegeu as mãos dentro das mangas. O céu estava baixo e branco, logo nevaria outra vez. E olhando o rastro da raposa o Rei percebeu, num sorriso, que não tinha pressa. O mundo era vasto diante da janela. E no escuro do seu peito o mel começava a gotejar.

## ANEXO C - “O NADA PALPÁVEL”

Em tempos distantes, naquele minúsculo país de pouco saber, descobriu-se, por puro acaso, algo que até então lhe era desconhecido: a maneira de fazer vidro. Que bela coisa esse vidro, exclamaram os habitantes encantados diante do primeiro fragmento. Belo como ar sólido, disse um cidadão que gostava de usar bem as palavras, belo como água enxuta, acrescentou outro, belo como ar palpável, rivalizou um terceiro sem perceber que repetia o primeiro, belo como... belo como... esforçou-se em vão um quarto, até arrematar triunfante, belo como o nada visível! Tão belo, que logo tornou-se precioso.

Precioso assim, só ao senhor daquelas terras caberia. E o senhor desejou um frasco para seus perfumes, pediu uma garrafa para seu vinho, quis uma bandeja para suas frutas, exigiu uma banheira para o seu corpo. E em seguida perguntou-se por que, sendo ele tão rico e o vidro tão caro, não haveria de envidraçar suas janelas.

Que majestosa ficou a mansão do senhor com aquelas janelas abertas mesmo estando fechadas! Parecia não haver mais nada a desejar. O senhor, que gostava tanto de satisfazer os próprios desejos e que para isso necessitava tê-los sempre à mão, teria se afligido com essa ausência se, logo logo, não lhe ocorresse a ideia iluminante.

Ordenou que as paredes de pedra da mansão fossem derrubadas, e que se colocasse vidro em seu lugar. Não só as externas, as internas também.

Frente àquela cristalina maravilha todos se perguntaram como haviam podido viver até então sem transparência.

Agora, o ar e até os sons podiam ficar retidos fora ou dentro da casa, mas não o olhar. De um lado a outro, tudo se via. Via o senhor os seus vassalos. Viam os vassalos o seu senhor.

Viram quando tropeçou no tapete indo de cara no chão, e riram muito. Viram quando começou a dar beijinhos no cangote da senhora, e sorriram muito. Viram quando botou o dedo no nariz, quando derramou tinta no documento, quando deu um chute no cachorro. E vaiaram muito.

Tudo se via. Via-se demais. Mas quando o senhor mandou botar cortinas lá onde antes havia paredes internas, despertou a desconfiança dos vassalos.

O que ele quer ocultar? perguntavam vociferando diante da mansão. O que é que não podemos ver? O que ele está tramando?

O senhor, que até então não havia tramado nada, tratou de tramar uma solução. Que se construísse com toda rapidez uma casa de vidro, ordenou publicamente, pois queria doá-la a seu alcaide. Esse meu caro auxiliar merece o que há de melhor, arrematou.

Ele quer me vigiar, pensou o caro auxiliar. Mas não podia recusar, e em breve a casa foi inaugurada com grande festa de que todos – quer dançando lá dentro, quer olhando de fora – participaram.

Tendo toda a casa do alcaide para devassar, as cortinas do senhor pareceram perder a gravidade. Mas enquanto o senhor se resguardava, o alcaide, por mais roupas que vestisse, passou a sentir-se completamente nu.

Esconder-se não podia, era homem de confiança do senhor. Nem este lhe permitiria tapar-se com anteparos. Então, raspando o cofre, chegou à soma necessária para a construção de uma casa não grande mas boa, de vidro. Não posso permitir, disse em praça pública, que meu braço direito more ainda em casa de pedra. E, diante de todos, entregou-lhe a chave cristalina.

Com tantas encomendas, o vidro barateava. E os vassallos começaram a pensar que se o braço direito do braço direito do senhor podia ter uma casa de vidro, não era luxo tão inalcançável. A princípio fizeram beirais de telhado, depois puxados, quatinhos, cômodos anexos. E a cada reforma, era uma parede de pedra que vinha abaixo e uma de vidro que subia. Quando até o estábulo do cavalo da diligência foi feito de vidro, percebeu-se que a cidade havia-se tornado toda transparente.

O que não se percebeu logo é que o nada palpável já não parecia tão belo ou tão desejável. Esfriava muito no inverno, aquecia muito no verão, e a vida dos outros – que ele oferecia –, vista assim por inteiro o tempo todo, revelava-se espetáculo bastante monótono.

Fosse para não vê-lo, fosse para não oferecê-lo, o fato é que um painel aqui, um biombo ali, uma planta estrategicamente posicionada acolá, foram devolvendo às casas aqueles cantos secretos, aqueles novelos de sombra em que a vida cochila e o tempo se acumula. Aos poucos, pareceu normal que, para proteger o sono, os quatro postes das camas novamente sustentassem cortinas. E quando uma tempestade de granizo estilhaçou boa parte das casas, ninguém estranhou que as paredes danificadas fossem reerguidas em pedra. Material, aliás, com que há muito o senhor havia recomposto várias de suas paredes internas.