



CORPOS INDISCIPLINADOS: A TRANSGRESSÃO FEMININA NOS CONTOS MARAVILHOSOS DE MARINA COLASANTI

UNDISCIPLINED BODIES: FEMALE TRANSGRESSION IN MARINA COLASANTI'S FAIRY TALES

Kelio Júnior Santana Borges ²

RESUMO

Este estudo tem como objetivo analisar três narrativas da autora ítalo-brasileira Marina Colasanti, explorando nelas o comportamento transgressor das personagens femininas. Debruçando-nos sobre os contos "Um espinho de marfim", "Por duas asas de veludo" e "Entre as folhas do verde O", almejamos perquirir a construção e o valor desses "corpos indisciplinados" que, por meio de suas ações, rompem com uma tradição cultural patriarcal e misógina. Evidenciaremos como, nos contos maravilhosos de Colasanti, a representação desses corpos transgressores assume valor estético e político, simbolizando um contradiscurso em relação àquilo que a arte e a filosofia, por exemplo, propagaram injustamente contra o indivíduo feminino. Para nossa análise nos apoiaremos nas palavras de pesquisadores como Luciana Borges, Elódia Xavier, R. Howard Block, Magali Mendes de Menezes.

Palavras-Chave: 1. Corpo feminino 2. Transgressão 3. Contos maravilhosos e Marina Colasanti.

ABSTRACT

This study aims to analyze three narratives by the Italian-Brazilian author Marina Colasanti, exploring the transgressive behavior of the female characters. Focusing on the short stories "Um espinho de marfim", "Por duas asas de veludo", and "Entre as folhas do verde O", we seek to investigate the construction and value of these "undisciplined bodies" that, through their actions, break with a patriarchal and misogynistic cultural tradition. We will demonstrate how, in Colasanti's marvelous tales, the representation of these transgressive bodies assumes aesthetic and political value, symbolizing a counter-discourse in relation to what art and philosophy, for example, have unjustly propagated against the female individual. For our analysis, we will rely on

² Doutor em Letras e Linguística (Estudos Literários) pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Goiás com Doutorado Sanduíche na Università degli Studi Roma Tre - Roma, Itália. Professor do Câmpus Aparecida de Goiânia do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás. E-mail: kelio.borges@ifg.edu.br.



the words of researchers such as Luciana Borges, Elódia Xavier, R. Howard Block, Magali Mendes de Menezes.

Keywords: 1. Feminine body 2. Transgression 3. Fairy tales and Marina Colasanti.

INTRODUÇÃO

A Marina Colasanti (1937-2025) in memoriam.

Marina Colasanti produziu uma obra de grande versatilidade. Ao longo dos seus mais de 50 anos dedicados à escrita, ela se expressou em diferentes gêneros literários e, em todos eles, alcançou reconhecimento tanto do público leitor quanto da crítica especializada. Com mais de 80 títulos publicados, é possível dizer que sua produção literária “abre-se num variado leque de opções, que incluem a prosa jornalística, o ensaio, a crônica do cotidiano, a poesia, a novela e o conto para o público infantil e juvenil” (Silva, 2008, p.253). No entanto, em meio a essa amplitude de caminhos trilhados, é possível perceber certa homogeneidade a perpassar toda a obra dessa artista literária. Como afirma Vera Maria Tietzmann Silva:

a diversidade, nessa autora, é aparente, pois sua produção é singularmente coesa – os núcleos temáticos que lhe servem de eixo são reduzidos, assim como é reduzido o leque de imagens de que vale, e que aponta para a tradição clássica. A sua linguagem também é reconhecível em seus diversos textos, equilibrando-se na fronteira entre o lírico e o narrativo (2008, p. 237).

Além desses aspectos, há também outro fio condutor a atravessar todo o tecido literário de Colasanti, outra marca a corroborar o caráter coeso e homogêneo de sua produção. Silvana Augusta Barbosa Carrijo refere-se à autora como “personalidade intelectual caracterizada pela diversidade”, mas explica que: “Em todas essas atividades, a preocupação com o universo feminino constitui uma espécie de *leitmotiv*. (Re)pensar a condição feminina em um mundo notadamente marcado por relações de poder é, para a autora, reflexão imprescindível na prática intelectual e artística das mulheres” (2013, p. 139).



A nosso ver, as palavras de ambas as estudiosas citadas se complementam, pois entendemos que, entre os “núcleos temáticos” explorados por Colasanti (Silva, 2008), destaca-se aquele voltado para a representação e a discussão das vivências relativas à “condição feminina” (Carrijo, 2013). Conciliando essas duas perspectivas, temos como objetivo, neste estudo, nos voltar para aquelas narrativas colasantianas que, em muitos aspectos, dialogam com os tradicionais contos populares, mais conhecidos como “contos de fadas” ou “contos maravilhosos”³. Investigaremos neles a representação de uma feminilidade transgressora, simbolizada por meio de um processo de metamorfose ocorrido no corpo feminino.

Com a publicação de *Uma ideia toda azul*, em 1979, a escritora ítalo-brasileira iniciou a produção de seus contos maravilhosos, vertente que, para nós, é aquela de maior destaque em sua produção, não apenas pela quantidade, mas, principalmente, pela sua densidade estética e originalidade evidentes na construção desses enredos. Ao longo de 35 anos, ela publicou 7 dessas coletâneas que lhe renderam inúmeras premiações. Todos esses textos, atualmente, se encontram reunidos na obra *Mais de 100 histórias maravilhosas*, cuja primeira edição é de 2015, publicada pela Global Editora.

Assim como tais contos possuem pontos de contato com as narrativas populares do passado, eles também apresentam alguns distanciamentos evidentes, dentre os quais se sobressai a representação da figura feminina. Construídos sobre pilares conceituais modernos, os seres fictícios colasantianos e suas corporeidades negam, em diferentes direções, valores tradicionais antigos, questionando e subvertendo lugares-comuns tão caros ao discurso patriarcal, porta-voz dos princípios machistas e misóginos, outrora bem mais rígidos do que hoje em dia.

³ Apesar de serem usadas indistintamente, as duas nomenclaturas aludem a formas textuais diferentes, conforme explicado por Nelly Novaes Coelho em *Contos de fadas*.



Nessas atmosferas sobrenaturais, atravessadas pela magia do universo maravilhoso, a autora recorre a diferentes elementos para, simbolicamente, promover a ressignificação da corporeidade feminina tão intensamente atacada e desvalorizada pelo discurso filosófico e artístico do passado. Contribui para esse movimento de ressignificação do corpo feminino a metáfora da metamorfose, por meio da qual a autora simboliza a ruptura com a antiga concepção de corpo “domesticado” que é substituído por um corpo “indisciplinado”.

Serão analisadas três narrativas da escritora, todas elas constam do livro *Uma ideia toda azul*. Trata-se dos textos “Um espinho de marfim”, “Por duas asas de veludo” e “Entre as folhas do verde O”. Nesses *contos de fadas modernos*⁴, buscaremos evidenciar como a artista recorre ao expediente sobrenatural para empreender esteticamente a desestruturação daquilo que já foi definido como “litania da desgraça”⁵.

UM POUCO SOBRE A MULHER E SUA CORPOREIDADE

Ao longo do tempo, não apenas o campo do conhecimento racional se manifestou sobre a questão da corporeidade, outras áreas também demonstraram tal interesse e, dentro de suas particularidades e limites, se debruçaram sobre o tema, demonstrando que “[a] representação discursiva do corpo, por meio da verbalização em textos de aspecto teórico ou ficcional ou por meio de imagens estáticas ou em movimento, tem sido uma constante no Ocidente, sendo o corpo um objeto de inquietação” (Borges, 2013, p. 16).

Ou seja, os debates e concepções sobre o tema não são recentes, não constituem prerrogativa específica do mundo moderno. Mas, apesar de não ser algo novo, essa discussão, com o passar do tempo, foi se tornando mais

⁴ Em face das atualizações profundas empreendidas pela escritora na retomada que faz do gênero, propusemos denominá-los como *contos de fadas modernos*, buscando com essa terminologia nos referir “a uma forma que retoma traços das antigas narrativas populares, mas que, ao mesmo tempo, apresenta princípios estéticos e ideológicos típicos de uma cultura atual, processo que entendemos como uma atualização dessa forma literária” (Borges; Cánovas, 2016, p.147).

⁵ Expressão cunhada por R. Howard Bloch para se referir ao discurso injurioso do patriarcado contra a mulher e a feminilidade, conforme exposto em seu livro *Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental*.



complexa, exigindo que tal exercício reflexivo se fizesse a partir da intersecção entre diferentes aspectos do mundo cultural que, no decorrer da história, contribuíram para se chegar à concepção da constituição física corporal seguida pela sociedade ocidental. Tal teia de saberes e de elementos culturais possibilitou ao pensamento contemporâneo dedicar-se, cada vez mais, ao debate e à ponderação sobre o complexo ideal de corpo no Ocidente.

No tocante às discussões mais antigas, desenvolvidas pelo campo filosófico, as concepções relativas ao corpo tendiam a fazer parte de sistemas de pensamento dicotômico que “necessariamente hierarquiza e classifica os dois termos polarizados de modo que um deles se torna o termo privilegiado e o outro sua contrapartida suprimida, subordinada, negativa” (Grosz, 2000, p.47). Tratava-se de um contexto pouco favorável à discussão do tema, pois, dentro desses sistemas, a corporeidade sempre era aquela vertente desprivilegiada: “As concepções do corpo através da história da humanidade nos revelam características importantes do pensamento filosófico, que sempre privilegiou a mente em detrimento do corpo” (Xavier, 2007, p. 17). E isso acontecia porque a filosofia “sempre se considerou como uma disciplina preocupada, primária ou exclusivamente, com ideias, conceitos, razão, julgamento – isto é, com termos claramente enquadrados pelo conceito de mente, termos que marginalizam ou excluem a consideração com o corpo (Grosz, 2000, p.49).

Desde a Grécia de Platão e Aristóteles, podem ser rastreadas suposições filosóficas até hoje influenciadoras de posturas e concepções acerca do assunto. Cada um a seu modo, os dois pensadores contribuíram para a estruturação de dualismos essenciais, nos quais a constituição corporal foi avaliada como inferior. Enquanto, na visão de Platão, o corpo constituía uma traição à alma, Aristóteles reafirmava tal dualidade distintiva e valorativa por meio da oposição entre matéria e forma, supervalorizando esta em detrimento daquela. Daí em diante, surgiram inúmeros outros sistemas ou movimentos intelectuais a repassar e a reafirmar a posição subalterna do corpo, a ponto de considerá-lo



verdadeira prisão para a alma: “Tendo a filosofia neoplatônica contraposto o corpo e a alma, a matéria e a não matéria, o perceptível e o diáfano, fez do corpo a prisão para a alma imortal, tratando-o como signo do perecível e corruptível, em contraponto com a incorruptibilidade da alma” (Borges, 2013, p. 18).

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

O pensamento calcado nesse sistema dualístico e os valores por ele atribuídos aos domínios envolvidos não impactaram negativamente apenas a “construção social” do corpo, mas também inúmeros outros campos da cultura:

De maneira mais insidiosa, a oposição mente/corpo foi sempre relacionada com vários outros pares de oposição. Associações laterais vinculam a oposição mente/corpo a uma série de outros termos de oposição (ou binários), possibilitando-lhes funcionar de maneira intercambiável, ao menos em certos contextos (Grosz, 2000, p.48).

Um dos desdobramentos dessa dualidade opositiva teve impacto direto sobre o universo feminino, pois, na oposição binária cultural entre homem e mulher, ao feminino sempre foi concedido sentido menor e negativo, pois projetaram-se na mulher (ou fêmea) os traços pouco virtuosos da matéria corporal:

Dada a relação da mente com a masculinidade e do corpo com a feminilidade e dada a auto-compreensão da filosofia como um empreendimento conceitual, segue-se que mulheres e feminilidade são problematizadas como sujeitos filosóficos cognoscentes e objetos epistêmicos cognoscíveis (Grosz, 2000, p.51).

Dessa relação, deriva o fato de a mulher ser excluída do campo do conhecimento, por ser considerada pouco inapta à reflexão:

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



Elizabeth Grosz, em *Corpos reconfigurados*, descreve, nos seguintes termos, o comportamento desdenhoso do campo filosófico em relação à feminilidade e à mulher: “A filosofia, como disciplina, excluiu sub-repticiamente a feminilidade, e como consequência, a mulher, de suas práticas, através de sua codificação usualmente implícita da feminilidade como desrazão associada ao corpo” (2000, p.49).

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

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

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



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

Além da posição marginal à qual foram relegadas dentro do campo do saber, cuja consequência foi a privação delas em relação ao conhecimento, as mulheres também foram vítimas de um emudecimento, restando quase completamente destituídas de voz. Pouco instruídas e praticamente silenciadas, suas vidas estiveram circunscritas aos espaços e funções domésticas, ambiente dentro do qual desempenhava atividades como, por exemplo, práticas de tecelagem.

Dentro desse contexto doméstico, as mulheres (re)descobrem o sentido do corpo e fazem dele sua maior linguagem, iniciando, com isso, o processo de resignificação de sua corporeidade: “Em uma época em que as mulheres não sabem ler, seus corpos tornam-se suas expressões, traduzindo um dever. O corpo é sua escrita” (Menezes, 2002, p.14). Foram necessários muitos séculos para as mulheres mudarem a situação, mas novos tempos chegaram e, com eles, vieram outras realidades sociais e também inúmeras conquistas como, por exemplo, o direito ao conhecimento.

Retomar esse percurso histórico é necessário e essencial para se compreender como, no decorrer do tempo, as concepções de corpo e de mulher se imbricaram, numa relação de causa e consequência desastrosa para o indivíduo feminino: “Como objeto para as ciências naturais, como um instrumento à disposição da consciência ou como um veículo de expressão, temos sempre a desvalorização social do corpo, grande aliada da opressão das mulheres” (Xavier, 2007, p. 18).



Ou seja, “o saber não é ingênuo; faz das mulheres objeto, lhes dá uma forma, cria uma natureza própria” (Menezes, 2002, p.14) e, como consequência, tem garantida a hegemonia da figura masculina.

A reflexão acerca de corpo/corporeidade desenvolvida no mundo moderno e contemporâneo tornou-se mais complexa, superando a perspectiva biologizante norteadora das concepções vigentes durante o período clássico e mantidas até o início do cientificismo oitocentista. Nesse novo contexto, o ato de ressignificação do corpo se radicaliza, tornando-se a pedra fundamental de movimentos como o feminismo, desencadeando uma realidade inovadora, em que acontece a inserção das mulheres no campo do saber, ou seja, enquanto participantes da construção do conhecimento.

Com a reivindicação e o resgate de sua voz, as mulheres conquistam a posição de sujeito e, como parte integrante da elaboração do saber, a atuação delas se faz duplamente significativa, pois, enquanto contribuem para a edificação do conhecimento moderno, também precisam promover a “desconstrução” das visões culturais do passado. Dentre os inúmeros exemplos que aqui poderiam ser citados, elegemos a escritora Marina Colasanti como uma dessas personalidades intelectuais femininas a desempenhar essa dupla atuação. Por meio de sua obra, recorrendo a diferentes expedientes estéticos, ela contesta e desestrutura os antigos lugares-comuns do discurso machista e misógino, promovendo a ressignificação da imagem feminina e de seu corpo.

A representação da mulher nos textos de Colasanti é bastante variada, nos levando a considerar sua obra como um vasto painel de corporeidades femininas. Voltando-nos especificamente para as personagens de seus contos maravilhosos, investigaremos mulheres que, graças à sua postura contestadora e arredia, tornam-se símbolos de “corpos indisciplinados”. Lançando mão do elemento sobrenatural, comum às atmosferas maravilhosas dos contos populares, a escritora recorre à metamorfose física das personagens para metaforizar, principalmente, a transformação interna sofrida pelas personagens.



Em vez das antigas imagens de rainhas, princesas e camponesas pacatas e indefesas – verdadeiros corpos disciplinados –, temos uma ambientação medieval povoada por mulheres fortes e contestadoras da ordem patriarcal.

Nossa perspectiva de análise tem como norte teórico e metodológico o livro *Que corpo é esse?* (2007), de Elódia Xavier. A pesquisadora, partindo de diferentes especificidades, propõe uma tipologia composta por 10 diferentes representações do corpo feminino encontradas em narrativas escritas por mulheres. A nosso ver, as personagens colasantianas aqui estudadas não se encaixariam em nenhuma das possibilidades trazidas pelo livro e, nos valendo da afirmação de Xavier, segundo a qual a tipologia por ela elaborada não se encontraria fechada, circunscrita especificamente às 10 realidades elencadas, propomos, então, uma outra categoria: a de *corpos indisciplinados*.

Para substantiar nossa proposta de ampliação da tipologia de Xavier, recorreremos às próprias palavras da estudiosa. Para ela, ao se eleger o corpo como princípio analítico, é necessário observá-lo num contexto performático, ou seja, em ação/movimento, pois somente assim se faz possível identificar suas especificidades: “O corpo deve ser visto em ação (*acting*), isto é, numa relação dinâmica ou estática com alguma coisa, pois só assim manifesta suas especificidades” (Xavier, 2007, p. 26). Dentro das ambientações dos contos aqui estudados, as personagens femininas, ou melhor, os corpos femininos apresentam comportamentos diferenciados que os singularizam, tornando-os representativos de outra possibilidade de representação da corporeidade feminina. Tais personagens, em face de seu caráter particular, podem ser lidas enquanto “corpos indisciplinados”, como buscaremos demonstrar a seguir.



SOBRE CORPO INDISCIPLINADO: A MULHER NO MARAVILHOSO COLASANTIANO

O sobrenatural é um expediente estético literário facilmente encontrado na ficção de Marina Colasanti. Leitora e admiradora da literatura fantástica⁶, a escritora explora, em seus escritos, diferentes vertentes e tonalidades da manifestação insólita, demonstrando ser uma exímia construtora de atmosferas metaempíricas, dentre as quais nos chamam a atenção aquelas de seus contos de fadas modernos⁷.

Em geral, essas histórias narradas em terceira pessoa têm como pano de fundo uma ambientação medieval, abordando eventos ocorridos em reinos, em pequenas vilas ou em florestas encantadas, espaços onde podem ser encontrados seres maravilhosos, pertencentes ao imaginário popular criado e propagado no decorrer do tempo. Gigantes, anões, feiticeiros, bruxas, unicórnios, duendes povoam os enredos urdidos pela ficcionista, contextos ficcionais esses que, em muitos pontos, retomam as narrativas populares tradicionais.

Justamente por essa atmosfera mágica, tais contos escritos por Colasanti tendem a ser considerados como uma literatura indicada ao público formado por crianças e adolescentes. De nossa parte, porém, trata-se de uma visão equivocada tanto acerca do “gosto literário infantojuvenil” quanto acerca do valor estético do sobrenatural. Ao comentar e contestar essa relação amplamente defendida entre contos maravilhosos e as crianças, J. R. R. Tolkien defendeu certo ponto de vista do qual compartilhamos plenamente. Segundo ele, as crianças tendem a gostar de contos maravilhosos porque elas “são humanas e os contos de fadas são um gosto humano natural (porém não necessariamente universal)” (Tolkien, 2013, p. 41) e continua:

⁶ Deve-se dizer que o adjetivo *fantástico*, nesse momento, foi usado com valor genérico, referindo-se a manifestações sobrenaturais em geral e não à estética fantástica propriamente dita.

⁷ De maneira diferenciada, o sobrenatural também pode ser rastreado nas obras *Zoológico* (1975), *A morada do ser* (1978), *O leopardo é um animal delicado* (1998), por exemplo.



a associação entre crianças e contos de fadas é um acidente de nossa história doméstica. No mundo letrado moderno os contos de fadas foram relegados ao “quarto das crianças”, assim como a mobília velha ou fora de moda é relegada à sala de recreação, primordialmente porque os adultos não a querem, e não lhes importa que se faça mau uso dela (Tolkien, 2013, p. 33, grifos do autor).

Como afirma o escritor e pesquisador inglês, os contos de fadas são “um gosto humano natural” e contribui para isso o fato de eles nos comunicarem com o mais íntimo de nossa condição humana. Se crianças e adolescentes apreciam contos maravilhosos – e se se encantam com universo mágico neles presente – isso não está relacionado a um suposto “gosto” ingênuo e pouco sofisticado. Nem todas as crianças gostam de contos de fadas e, em sentido oposto, nem todos os adultos os menosprezam.

Marina Colasanti reconhece o valor estético e cultural dessa forma literária. Para ela, tanto esses contos quanto a poesia, revelam os abismos de nossa realidade humana mais íntima: “Quando escrevo poesia ou conto de fadas – que são farinha do mesmo saco –, vou buscar a matéria-prima no fundo, bem no fundo da alma” (1998, p.128). Tendo em vista esse fundamento humano e cultural expresso por essas narrativas, tanto aquelas do passado quanto as de Colasanti, consideramos ser redutora a classificação desses textos como “literatura infantojuvenil”, pois trata-se de um tecido literário recomendado a qualquer leitor apreciador da arte literária.

Nesse diálogo estabelecido com a forma contística popular de outrora, é comum a afirmação de que a escritora promova a “recriação” dos contos maravilhosos tradicionais, no entanto, a própria artista já se manifestou, se opondo a essa concepção sobre seus textos: “É comum dizerem que eu recrio os contos tradicionais. Minha sensação não é de *recriação*, é de *retomada*. Um mote me foi legado, e como um estafeta quero levá-lo adiante, criando novas histórias em harmonia com o todo, e em concordância com o meu próprio tempo” (Colasanti, 2015, p. 423, grifos da autora). É nesse sentido de retomada de uma forma artística e da adequação desta às vicissitudes de outro contexto histórico que investigamos a representação dos corpos femininos nos contos de fadas modernos de Marina Colasanti.



Nessa vertente da obra colasantiana, a atmosfera de magia comum às narrativas de outrora foi conservada, apesar de algumas significativas inovações terem sido promovidas pela artista. O tema da metamorfose, por exemplo, tão caro aos contos tradicionais, continua sendo explorado, no entanto, quando relacionado ao corpo feminino, ele se torna mais complexo, problematizando e representando certa perspectiva sociopolítica relativa ao estar-no-mundo de mulheres atuais, distanciando-se da realidade cultural daquelas personagens femininas da Idade Média. Nesse caso, entendemos o processo de metamorfose nos contos da escritora como uma metáfora com a qual ela busca expressar certa mudança de postura cultural tomada pelas mulheres contemporâneas, aspecto que, em seus enredos, pode simbolizar determinado empoderamento feminino, com o qual as personagens assumem maior espaço de atuação em seus destinos.

Os três contos analisados neste estudo têm personagens femininas cujo corpo sofre algum tipo de transformação. No primeiro deles, a protagonista transforma-se em uma flor e, nos outros dois, as mulheres perdem sua forma humana, tornando-se animais. Apesar dessa diferenciação, o sentido do processo de transformação continua o mesmo, designando uma mudança de postura em relação ao contexto cultural dentro do qual essas personagens estão inseridas. Nos três casos, como se verá, a metamorfose acontece quando, diante de um conflito interno, as personagens femininas optam por um comportamento contrário ou diferente daquele imposto pela “ordem” cultural fundamentalmente patriarcal. Em duas das situações analisadas, as personagens se opõem diretamente àquilo determinado por figuras masculinas, símbolos daquela ordem discursiva, enquanto na outra narrativa, isso é simbolizado pelo contexto. Na metamorfose desses corpos, faz-se representada a transformação da postura feminina que, em vez de submissa e resiliente, torna-se transgressora, ou melhor, indisciplinada.



Iniciaremos nossa análise pelo conto “Um espinho de marfim”. A protagonista do texto é uma princesa que, ao ir à janela, todas as manhãs, cumprimentar o sol, era admirada por um unicórnio. O animal, acostumado a pastar no jardim do palácio, observava a moça à distância, sempre escondido entre as flores. Bastava o pé da princesa tocar a grama do jardim, que o unicórnio corria para o interior da floresta onde se escondia, por isso, a princesa ignorava completamente a existência do animal e do sentimento dele por ela.

O rei foi quem descobriu o admirador de sua filha e, encantado com a beleza dele, desejou tê-lo para si, empreendendo uma intensa caçada à procura do unicórnio. Mas todo seu esforço foi em vão, ele e seus cavaleiros não conseguiram encontrá-lo. Diante da insatisfação do rei com seu fracasso, a princesa se comoveu e fez a promessa de, no prazo de três luas, entregar-lhe seu tão admirado objeto de desejo.

Durante três noites trançou com fios de seus cabelos uma rede de ouro. De manhã vigiava a moita de lírios do jardim. E no nascer do quarto dia, quando o sol encheu com a primeira luz os cálices brancos, ela lançou a rede aprisionando o unicórnio. Preso nas malhas de ouro, olhava o unicórnio aquela que mais amava, agora sua dona, e que dele nada sabia (Colasanti, 2006, p.24-26).

Depois de aprisionar o unicórnio, a princesa compartilhou com ele momentos do dia adia, verdadeiras situações de intimidade entre eles, contexto cuja consequência foi o despertar de um sentimento dela em relação ao animal:

Veludo do pelo, lacre dos cascos, e desabrochando no meio da testa, espinho e marfim, o chifre único que apontava ao céu. Doce língua de unicórnio lambeu a mão que o retinha. A princesa estremeceu, afrouxou os laços da rede, o unicórnio ergueu-se nas patas finas. Quanto tempo demorou a princesa para conhecer o unicórnio? Quantos dias foram precisos para amá-lo? (2006, p. 26).

Prazerosos eram aqueles momentos íntimos, mas chegava o tempo de a filha do rei cumprir sua promessa e, na noite anterior à terceira lua, o pai foi ao quarto dela lembrar-lhe do compromisso com ele firmado: “Amanhã é o dia. Quero sua palavra cumprida –, disse o rei – virei buscar o unicórnio ao cair do sol” (2006, p. 27). A visita do monarca tornou ainda mais intenso o conflito interno vivido pela personagem. Em meio à sua angústia, ela se sentiu perdida, pois sabia que estavam em jogo pesos e valores de grande significado para ela. O sentido desse



conflito de interesses está traduzido no seguinte trecho do conto: “Era preciso obedecer ao pai, era preciso manter a promessa. Salvar o amor era preciso” (2006, p. 27).

Depois de passar a noite cantando sua tristeza, a princesa decidiu que caminho tomar. Sua decisão e as consequências dela são descritas por meio de um rico simbolismo, composto por inúmeras metáforas que, quase completamente, mascaram o caráter erótico da situação representada:

A lua apagou-se. O sol mais uma vez encheu de luz as corolas. E como no primeiro dia em que haviam se encontrado a princesa aproximou-se do unicórnio. E como no segundo dia olhou-o procurando o fundo de seus olhos. E como no terceiro dia segurou-lhe a cabeça com as mãos. E nesse último dia aproximou a cabeça do seu peito, com suave força, com força de amor empurrando, cravando o espinho de marfim no coração, enfim florido (2006, p. 27).

Optando por entregar-se completamente ao seu amor pelo unicórnio, a princesa se opõe aos desígnios do rei e, por extensão, à ordem sociocultural por ele representada. Ao contrário das assexuadas e submissas princesas dos contos tradicionais, figuras femininas cujo amor está sempre dirigido à imagem de um príncipe encantado, a personagem do conto colasantiano ousa transgredir o padrão, apaixonando-se por um indivíduo estranho ao seu universo de realeza – vem daí o sentido da sua forma animalesca, denotando a incompatibilidade dos dois universos aos quais pertencem os envolvidos. Como única saída para a realização de seu amor, a moça entrega-se ao amado, recorrendo ao ato sexual para consumir o elo entre os dois e, ao mesmo tempo, iniciar uma nova fase de sua vida: ela se torna uma mulher.

O valor da transformação sofrida e o impacto dela sobre a personagem estão traduzidos de modo ambíguo na metáfora usada para descrever a cena com que se depara o pai da princesa: “Quando o rei veio em cobrança da promessa, foi isso que o sol morrente lhe entregou, a rosa de sangue e um feixe de lírios” (2006, p. 27). Transformada em rosa, essa personagem denuncia seu duplo



florescimento, sua dupla transformação, interna e externa, ou seja, ela passa por um duplo florescimento.

Sobre o sentido da imagem do unicórnio, é preciso nos deter um pouco mais antes de analisarmos os outros dois textos. Em “Um espinho de marfim”, a forma animalesca concedida ao corpo do amante é duplamente simbólica, representando tanto um valor masculino quanto uma realidade diferenciada e até inferior à da princesa. Num primeiro momento, a imagem física do unicórnio é explorada numa perspectiva anatômica, fazendo do seu único chifre um símbolo fálico, numa alusão evidente ao universo da masculinidade. No entanto, para além disso, essa corporeidade animalesca denota certa condição inferior quando comparada com a forma corporal humana concedida à princesa.

Isso acontece porque o sistema binário criado pelo pensamento ocidental – ao qual já nos referimos em outro momento deste estudo – estabeleceu a dualidade em que o humano se opunha ao animal e, nessa oposição, o valor ou o traço de animalidade constitui a parte rechaçada, ou seja, “o animal funciona, desde as origens, como um espelho paradoxal no qual o homem se interroga em busca da sua humanidade, rejeitando a insuportável imagem animal que a natureza lhe projeta” (Neves, 2014, p. 100). Ao lado do corpo, da matéria e da feminilidade, o animal representava o outro, o estranho e o inferior, pois, como explica Márcia Seabra Neves,

o animal surge, desde as origens, investido de uma alteridade radical, em relação à qual o homem se define, por denegação, a si próprio, representando, por um lado, aquele seu quase semelhante, reminiscência nostálgica de um substrato de natureza perdida, e, por outro, a parte mais arcaica e instintual do humano, aquela onde se ocultam as suas pulsões indômitas. Deste modo, a definição do humano forja-se geralmente através da impugnação da animalidade, ou seja, da rejeição enfática da nossa própria natureza animal, sintomática, sem dúvida, do temor suscitado pelo retorno involuntário a um estado de bestialidade primeva (2014, p. 100).

No movimento de contestação e de desconstrução das dualidades essenciais redutoras, o animal, assim como o corpo e a mulher, vem passando por um processo de ressignificação e, em especial dentro do campo literário, tem



assumido sentido bastante específico, contribuindo para discussões atuais tanto de caráter sociocultural quanto estético:

Ora, esta perturbante relação do humano com a sua animalidade perdida ou refreada tem adquirido uma projeção renovada na literatura contemporânea, onde cada vez mais insistentemente os escritores indagam a essência animalesca do ser humano, perscrutando o corpo das suas personagens como motivo e tema dinâmico das suas narrativas, ou seja, como veículo de manifestação do insólito ficcional (Neves, 2014, p. 100).

Com a representação de corporeidades animalescas, autores contemporâneos têm retomado e reelaborado a conflituosa dualidade valorativa do passado, fazendo do corpo animalizado um espaço metafórico dentro do qual se estabelecem antigas e novas tensões entre o humano e o animal. Dentre as possibilidades de sentidos relacionados à imagem do corpo animal dentro do universo literário atual, destacamos aquela de corpo indisciplinado, espécie de “alegoria da libertação do ser humano das amarras sociais inibitórias que o confinam a uma vida de anódina conformação, regulada por normas, padrões e valores morais estatuídos pela sociedade” (Neves, 2014, p. 105).

A problematização da forma animal e de seus sentidos nos textos literários atuais, apesar de rápida, se fez necessária porque, nos contos seguintes, a metamorfose ocorrida nos corpos femininos é de caráter animalesco e dialoga diretamente com as perspectivas acima citadas. Dentro de seu universo maravilhoso, Marina Colasanti não apenas ressignifica a corporeidade feminina, como também a vincula a um corpo animal que, em vez de selvagem e primitivo, nos reporta à concepção de um comportamento alternativo, uma segunda via a ser seguida: a da indisciplinação.

O conto “Por duas asas de veludo” também tem como protagonista uma princesa. Mas, ao contrário da anterior – de personalidade mais branda e de atos mais comedidos –, esta é um pouco mais destemida, apresentando espontaneidade em suas ações e certa ousadia, especialmente denunciada por ser uma caçadora, ela gosta de caçar borboletas.



O texto se inicia descrevendo o processo de preparação da moça para sair à caça. Apesar de vários aposentos do palácio estarem cheios de caixas de vidro com borboletas ali aprisionadas, ela insistia em continuar capturando os insetos. Sua atitude, de certa maneira, denuncia verdadeira fixação, como é sugerido pelo trecho final do primeiro parágrafo: “Queria outras. Queria mais. Queria todas” (Colasanti, 2006, p. 20). Aos poucos, os jardins do palácio deixaram de ser habitados por aqueles seres, por isso, sem se preocupar com normas e sem pedir permissão, a princesa se distanciou do castelo para ir em busca de lugares onde pudesse continuar sua caçada:

Depois de tanta caça, de tanto alfinete nas costas, as borboletas sabiam que aquele não era lugar para ela se até mesmo as lagartas arrastavam para longe suas curvas preguiçosas em busca de um canto mais seguro para virar em borboletas. Talvez nos campos, quando a colheita estivesse madura. Mas era outono. Talvez no bosque. Para o bosque foi a princesa (2006, p.20).

Até mesmo no bosque a moça enfrentou dificuldades para encontrar os insetos pelos quais procurava. Ali, naquele ambiente desconhecido, ela frequentemente se enganava, pensando ter encontrado borboletas quando, na verdade, estava diante de uma folha ou de um outro pequeno animal. Depois de um dia quase inteiro, quando já pensava em desistir, ela foi surpreendida ao ver uma imensa borboleta negra voando no céu já escurecido. Ao tentar segui-la, acabou tropeçando e a perdeu de vista. Imaginou vê-la indo na direção do lago, mas, chegando lá, se deparou apenas com a superfície da água encrespada. Ela voltou para o castelo ainda impressionada e decidida a continuar no encalço daquele inseto gigante com o qual chegou a sonhar:

À noite, no palácio, só falou dela. Queria a borboleta. Se a tivesse, prometeu, deixaria de caçar. Escolheu no quarto o melhor lugar: acima da cabeceira, de asas abertas sobre a cama. Sonhou coma borboleta. Viajava deitada nas suas costas e asas as de veludo a afagavam no bater do voo (2006, p.22).

Tanto o impacto do encontro com a borboleta quanto o valor simbólico do sonho da princesa denunciavam como a relação entre os dois seres não se traduz simplesmente na dualidade caça *versus* caçadora. Assim como no conto anterior – que, em vez de borboleta, tinha um unicórnio –, o animal é explorado enquanto metáfora de um amante diferenciado, um indivíduo que, por pertencer



a uma realidade diferente daquela das princesas, se faz estranho ou exótico dentro daquele ambiente.

Completamente encantada e comprometida com a captura de seu “objeto de desejo”, logo cedo a jovem se prepara e sai devidamente armada para, desta vez, aprisionar a borboleta: “Ao amanhecer armou-se de arco e flecha e saiu para o bosque. Esperou deitada, imóvel no mesmo lugar da véspera” (2006, p.22). De novo, foi preciso esperar e, somente no final do dia, pode outra vez se encantar com a imagem daquele bicho.

A manhã passou. A tarde passou. A noite soprou seu vento. E no vento da noite veio a borboleta preta. Desta vez não a perderia. Sem tirá-la do olhar, sem errar o passo, a princesa avançou entre as árvores, chegou à beira do lago (2006, p.22).

Ela se aproximou cuidadosamente para não tropeçar e, ao contrário de antes, conseguiu ficar perto o bastante para se surpreender com a revelação de que, na realidade, estava diante de um enorme cisne negro e não de uma borboleta. Mas isso não a incomoda, depois de armar o arco e retesar a corda, ela crava a flecha no peito do enorme animal. Apesar de o cisne ter sido flechado, é no corpo da princesa que o impacto daquela ação se manifesta, é o sangue dela que, ao jorrar, desencadeia o processo de transformação pelo qual ela passa.

A princesa arma o arco, retesa a corda, crava a seta de ouro no peito do cisne. Mas é do peito dela que o sangue espirra. E filete, e jorro, banhando a roupa, desfazendo a seda por onde passa, transforma seu corpo em penas, negras penas de veludo. O dia adormece. No lago dois cisnes negros deslizam lado a lado. Brilha esquecido o arco de ouro (2006, p.20).

Mais uma vez o processo de metamorfose acontece envolto em uma aura de erotismo simbólico, como sugerem, graças à sua anatomia, as imagens do arco (feminino-fenda) e da flecha (masculino-falo), que, quando unidas, simbolizam a cópula. Essa leitura é corroborada pelo trecho no qual o narrador afirma que o corpo a sangrar é o da moça e não o do cisne. Ao relacionar a indisciplina do corpo feminino com o ato sexual, a escritora também aborda tabus e interdições complexas impostas à sexualidade feminina, aspectos impossíveis de serem



abordados dentro dos limites deste estudo, mas que constituem um rico filão investigativo.

Distanciando-se do palácio e entregando-se ao cisne (ao amante), a princesa caçadora opõe-se ao comportamento próprio de uma moça da realeza, ela assume uma independência antes impensada e, de posse desse novo espaço de atuação, muda seu destino. Sua nova forma, ou seja, seu novo corpo animal simboliza o valor indisciplinado de suas escolhas pelas quais ela terá de pagar, vivendo, daí em diante, longe de sua antiga condição.

O conto "Por duas asas de veludo" guarda inúmeros pontos de contato com o último a ser analisado, o texto "Entre as folhas de verde O". Dentre as semelhanças, sobressai a de que seu enredo descreve outro contexto de caçada – estabelecendo entre os envolvidos a relação de caça e caçador –, além, de mais uma vez, acontecer uma metamorfose na qual o corpo feminino assume forma animalesca.

No entanto, tão importantes quanto as aproximações são os distanciamentos. Esta terceira narrativa se diferencia das outras duas por, desta vez, a realeza ser representada por uma figura masculina. Trata-se de um príncipe que, logo no início do texto, aparece se preparando com entusiasmo para mais um dia de caçada. Ele e seus cavaleiros vão para a floresta e, lá chegando, espantam os animais com o alarido das armas e o barulho das trompas. Segundo a descrição do narrador, apenas um dos habitantes da floresta não se escondeu e seu exotismo conquistou, de imediato, a atenção do jovem príncipe: "E cada um se escondeu como pôde. Só a moça não se escondeu. Acordou com o som da tropa, e estava debruçada no regato quando os caçadores chegaram. Foi assim que o príncipe a viu. Metade mulher, metade corça, bebendo no regato" (Colasanti, 2006, p.36).

Encantado e surpreso com aquela criatura híbrida, o rapaz também se vê acometido por sentimentos opostos, todos despertados por e voltados para aquele corpo metade humano metade animal: "A mulher tão linda. A corça tão ágil. A mulher ele queria amar, a corça ele queria matar" (2006, p.36). Em meio



à torrente de emoções que lhe tomaram, vigorou seu ímpeto de caçador experiente e comprometido com o enalço de um animal exótico:

Se chegasse perto será que ela fugia? Mexeu num galho, ela levantou a cabeça ouvindo. Então o príncipe botou a flecha no arco, retesou a corda, atirou bem na pata direita. E quando a corça-mulher dobrou os joelhos tentando arrancar a flecha, ele correu e a segurou, chamando homens e cães (2006, p.36-37).

Depois de capturada, a mulher-corça foi levada para o castelo onde recebeu os cuidados médicos para tratar o ferimento. Em seguida, segundo às ordens do príncipe, puseram-na num quarto de porta trancada, recebendo apenas as visitas diárias do futuro rei que, nesse constante contato, acabava se apaixonando cada vez mais pela criatura híbrida. Embora nutrissem, um pelo outro, sentimentos puros e verdadeiros, era impossível a comunicação entre os dois, pois ela falava a língua da floresta e ele só conhecia a língua do palácio.

Ele queria dizer que a amava tanto, que queria casar com ela e tê-la para sempre no castelo, que a cobriria de roupas e joias, que chamaria o melhor feiticeiro do reino para fazê-la virar toda mulher. Ela queria dizer que o amava tanto, que queria casar com ele e levá-lo para a floresta, que lhe ensinaria a gostar dos pássaros e das flores e que pediria à Rainha das Corças para dar-lhe quatro patas ágeis e um belo pelo castanho. Mas o príncipe tinha a chave da porta. E ela não tinha o segredo da palavra (2006, p.37).

Pertencentes a mundos distintos, os dois amantes traziam consigo duas perspectivas diferentes em relação à possibilidade de concretizar aquele amor. Na incapacidade de comunicação, está representada a incapacidade de conciliação dos dois mundos tão opostos. O príncipe, no entanto, tinha a prerrogativa de ter sua amada aprisionada dentro de um dos quartos de seu palácio e, na impossibilidade de comunicação, julgou ter entendido as lágrimas da mulher-corça, imaginando terem sido um pedido que ele prontamente buscou realizar:

E no dia em que a primeira lágrima rolou dos olhos dela, o príncipe pensou ter entendido e mandou chamar o feiticeiro. Quando a corça acordou, já não era mais corça. Duas pernas só e compridas, um corpo branco. Tentou levantar, não conseguiu. O príncipe lhe deu a mão. Vieram as costureiras e a cobriram de roupas. Vieram os joalheiros e a cobriram de joias. Vieram



os mestres de dança para ensinar-lhe a andar. Só não tinha a palavra. E o desejo de ser mulher (2006, p.37-38).

Ao ver sua amada agora numa forma completamente humana, o príncipe cuidou para que ela recebesse todos os caprichos e gozasse de todos os benefícios de sua nova condição. Tratada como uma princesa, a mulher se via insatisfeita e infeliz, percebendo sua total inadequação àquele mundo. Apesar de ter perdido suas patas ligeiras, ela se vê em condições de deixar para trás aquele mundo ao qual jamais se adaptaria. Não estando mais aprisionada naquele quarto, ela decide fugir, para isso tendo de aprender novos passos: "Sete dias ela levou para aprender sete passos. E na manhã do oitavo dia, quando acordou e viu a porta aberta, juntou sete passos e mais sete, atravessou o corredor, desceu a escada, cruzou o pátio e correu para a floresta à procura de sua Rainha" (2006, p.40).

De volta à floresta, a mulher – que antes era um ser híbrido – recorre à sua Rainha para desfazer o encanto por meio do qual assumiu uma forma totalmente humana. No entanto, ao contrário do que se esperava, ela não volta a ser a mulher-corça de antes, ela assume uma forma mais condizente com sua essência arredia e indisciplinada: "O sol ainda brilhava quando a corça saiu da floresta, só corça, não mais mulher. E se pôs a pastar sob as janelas do palácio" (2006, p.36).

Desde o início do texto, a figura feminina traz em sua corporeidade aspectos denunciadores de tensões conflituosas. Na hibridez de seu corpo, está simbolizada a dualidade humano *versus* animal, aspectos com os quais lidava harmonicamente até ser levada da floresta e aprisionada no palácio. Depois desse contato com as imposições e padrões desse universo, ela percebe ter sido privada de sua antiga e ilimitada liberdade, tendo de viver segundo os desígnios de uma voz masculina opressora. Apesar de o príncipe amá-la, na incapacidade de comunicação entre os dois, suas tomadas de decisões representavam imposições limitadoras sobre o comportamento da mulher.

Na fuga do palácio e na escolha por um corpo completamente animalesco, a personagem deixa evidente sua insatisfação com as vivências experienciadas. Tornando-se corça e vivendo na floresta, ela se distancia daquele mundo de



regras e imposições opressivas, ou seja, ela opta pela indisciplina do mundo selvagem, um universo alternativo onde sua essência feminina comunga da liberdade desejada.

Resultados de trabalho filigranado, os contos de Marina Colasanti constituem rico objeto de estudo, fonte inesgotável de pesquisa sobre diferentes temas. Além disso, é uma literatura voltada a todo e qualquer admirador da arte literária. Sobre o valor estético desses textos, fazemos nossas as palavras de Carrijo, ao afirmar que “[p]ara além da aparente simplicidade, a obra da autora revela uma complexidade habilmente urdida pelos fios legados da mitologia, do folclore e de outros textos literários, consistindo seus contos e poemas em produto estético de alto teor simbólico e intertextual” (2013, p. 142).

Assim como acontece nos textos tradicionais, os contos de fadas modernos de Marina Colasanti também são atravessados pelo sobrenatural, mas neles o expediente metaempírico assume sentido diferenciado, apresentando um aspecto político e ideológico. Em vez de meras metamorfoses, nos textos da escritora, as transformações sofridas pelos corpos femininos podem ser lidas como símbolos de novas perspectivas e posturas conquistadas pelas mulheres no mundo moderno. A liberdade buscada e experienciada por essas personagens assemelha-se àquela da autora no trabalho de elaboração desses enredos, como sugerem as suas próprias palavras: “Escrever contos maravilhosos é, para mim, navegar em rio de uma única margem, a terceira. E navegar sem leme, na correnteza” (Colasanti, 2015, p. 422-423).

A TÍTULO DE CONCLUSÃO

O discurso patriarcal machista e misógino deixou inúmeras marcas em variados campos e espaços sociais, mas não seria um exagero dizer que estão no corpo feminino as marcas mais profundas dessa teia discursiva. Lançando mão de diferentes recursos, as mulheres continuam lutando para superar e desconstruir



edificações sociais ainda fundadas sobre pilares desse discurso. Enquanto escritora, Marina Colasanti faz de sua arte um instrumento de combate e de resistência, ressignificando ou desestruturando lugares-comuns de antigas ideologias femifóbicas.

Nessa postura combativa de oposição ao antigo e preconceituoso ideal de feminilidade, as mulheres descobrem-se numa situação nova em que, negando os predicativos do passado, estão abertas a novos valores, ou seja, encontram-se num processo de (re)construção de suas especificidades, passando por uma verdadeira metamorfose por meio da qual ressignificam seus corpos e seus espaços de atuação na sociedade.

Dentro dessa nova realidade sociocultural, as mulheres abandonam a condição de seres disciplinados, domesticados e sobrecarregados de valores que as inferiorizavam. Optando por seguirem vias alternativas e assumindo as consequências dessa decisão, elas se tornam corpos indisciplinados, insubmissos e em constante transformação. Recorrendo a atmosferas sobrenaturais, Marina Colasanti registra as mudanças ocorridas nesses novos tempos. Em seus contos de fadas modernos, a mulher escritora discute o corpo da mulher que, atravessado pela magia, assume novos valores, tornando-se um corpo encantado.

REFERÊNCIAS

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

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



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

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

CARRIJO, Silvana Augusta Barbosa. Espelho, espelho meu, que corpo tenho eu? Representação literária do corpo em narrativas infanto-juvenis. In: BORGES, Luciana; JÚNIOR, Antônio Fernandes [et al.]. **O corpo na literatura e na arte: teorias e leitura** - UFG. Goiânia: FUNAPE, 2013, p.123-140.

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

COLASANTI, Marina. Posfácio. In: _____. **Mais de 100 histórias maravilhosas**. 1. ed. São Paulo: Global, 2015.

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

COLASANTI, Marina. **Longe como o meu querer**. 2.ed. São Paulo: Editora Ática, 1998.

GROSZ, Elizabeth. Corpos reconfigurados. In: **Cadernos Pagu** (14). Campinas-SP, Núcleo de Estudos de Gênero-Pagu/Unicamp, 2000, p. 45-86.

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



NEVES, Márcia Seabra. Corpos em trânsito: hibridismo, metamorfose e deformação. In: **REDISCO** - Vitória da Conquista, v. 6, n. 2, p. 99-110, 2014. Disponível em <
<http://periodicos.uesb.br/index.php/redisco/article/viewFile/4859/4672>>
Visualizado em 18 de maio de 2019. p.99-110.

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

TOLKIEN, J. R. R. **Árvore e folha**. Tradução de Ronald Eduard Kyrmse. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

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