

ERA UMA VEZ “A POUCA LITERATURA”: O UNIVERSO SOBRENATURAL NOS CONTOS INFANTOJUVENIS DE MARINA COLASANTI

Kelio Junior Santana Borges

Doutorando em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás (UFG)
juniorlit@hotmail.com

RESUMO

O objetivo deste trabalho é promover uma análise do sobrenatural presente no conto de fadas moderno de Marina Colasanti. Propomos uma leitura segundo a qual, em vez de um sobrenatural maravilhoso – como aquele comum aos contos da tradição e que outrora se considerava ingênuos –, o sobrenatural explorado pela escritora dialogaria diretamente com a estética neofantástica, perspectiva teórica proposta por Jaime Alazraki (1980). A partir dessa leitura, buscamos deixar evidente que o expediente sobrenatural explorado por Marina Colasanti é o mesmo tanto na literatura infantojuvenil quanto aquela supostamente adulta, desconstruindo, com isso, antiquadas visões que entendiam o texto voltado para o público infantojuvenil como “pouca literatura”.

Palavras-chave: contos de fada modernos, literatura Infantojuvenil, sobrenatural, Marina Colasanti.

ABSTRACT

The objective of this work is to promote an analysis of the supernatural present in the modern fairy tale of Marina Colasanti. We propose a reading according to which, instead of a wonderful supernatural - like that common to the medieval tales and that once considered itself naive -, the supernatural explored by the writer would dialogue directly with the neofantástica aesthetic, theoretical perspective proposed by Jaime Alazraki (1980). From this reading, we seek to make it evident that the supernatural expedition explored by Marina Colasanti is the same both in the children's literature and that supposedly adult, deconstructing, with it, old-fashioned visions that understood the text aimed at the infantojuvenil public as "little literature".

Keywords: modern fairy tales, children's literature, supernatural, Marina Colasanti.

Introdução

Marina Colasanti é hoje um dos maiores nomes de nossa literatura nacional, sua obra, há muito, vem sendo reconhecida tanto por trabalhos críticos acadêmicos quanto por premiações dentro e fora do Brasil. A escritora já publicou inúmeros títulos de variados gêneros, perpassando contos, minicontos, novelas, crônicas, poesias e ensaios. A maior parte dessa produção está voltada ao público infantojuvenil, destacando-se dentro desse filão a vertente de *contos maravilhosos* ou o que preferimos chamar de *contos de fada modernos*, terminologia esta defendida por nós no estudo *O conto de fadas moderno: a atualização do gênero na obra infantojuvenil de Marina Colasanti* (2016), que tivemos o prazer de publicar em parceria com a professora Suzana Yolanda Cánovas L. M. Cánovas.

Apesar de possuir uma atmosfera muito parecida àquela dos contos de fada tradicionais – textos em que era comum a manifestação de eventos e elementos sobrenaturais a marcar o destino de reis, princesas, príncipes e plebeus –, esses contos colasantianos nos apresentam uma realidade metaempírica diferenciada, em que o sobrenatural se distancia muito em relação àqueles eventos oriundos da ação de entes como fadas, magos e bruxas.

Considerando os aspectos distintivos entre esses dois referenciais – os contos de fada da tradição e os contos de Marina –, objetivamos explorar neste estudo, ainda que de modo sintético, o sobrenatural presente nos textos da escritora ítalo-brasileira. Para tanto, partiremos de alguns preceitos defendidos por Tzvetan Todorov (1970) acerca do conto maravilhoso tradicional, mas, nosso propósito será analisar a manifestação do sobrenatural colasantiano relacionando-o ao conceito de *neofantástico*, conforme

proposto pelo pesquisador argentino Jaime Alazraki (1980). Analisaremos o modo como, em seus contos, a autora explora a situação *insólita* de maneira bastante original, demonstrando que o texto voltado para o público infantojuvenil constitui rico tecido literário, tanto quanto qualquer outra vertente literária comprometida com o trabalho estético, desconstruindo, assim, aquela já superada ideia de “pouca literatura” outrora ligada à escrita voltada para crianças e jovens.

1. O sobrenatural ontem e hoje

Sendo assumidamente uma leitora de literatura *fantástica*ⁱ, Marina Colasanti evidencia sua paixão por essa vertente literária ao, insistentemente e de modo original, explorar o metaempírico em seus textos, demonstrando com isso também ser uma exímia criadora de atmosferas insólitas. O sobrenatural, de modo geral, marca grande parte de sua escrita, podendo ser rastreado tanto em seus primeiros livros ficcionais – como em *Zoológico* (1975) e *A morada do ser* (1978) –, manifestando-se em algumas narrativas de *O leopardo é um animal delicado* (1998), assim como se faz presente, em pleno vigor, nas suas publicações mais recentes como em *Mais de Cem Histórias Maravilhosas*ⁱⁱ (2015). Embora seja uma constante na obra da escritora, o sobrenatural que aqui buscamos analisar é aquele presente em seus *contos maravilhosos*, modo como ela mesma se refere a esses textos.

Com as expressões *contos de fadas* ou *contos maravilhosos* a teoria literária se refere a uma estrutura narrativa que, num primeiro e longo momento histórico, se propagou e se popularizou apenas enquanto manifestação oral no seio de sociedades antigas, só mais tarde recebendo uma forma escrita, para daí ser reconhecida como

forma artística literária. É comum considerar que as histórias pertencentes à coletânea lançada em 1812 pelos conhecidos Irmãos Grimm, obra intitulada *Contos para Crianças e Famílias* (Kinder-und Hausmärchen) seja a primeira do gênero, entretanto, antes dela, Arnim e Bretano já haviam publicado algo semelhante com o título *Des Knaben Wunderhorn* (A trompa maravilhosa) em 1806-08.

No que se refere ao caráter taxonômico, gostaríamos de tecer algumas palavras que, a nosso ver, contribuem para a discussão aqui engendrada, pois ambas as expressões usadas para designar essas narrativas aludem ao caráter sobrenatural de seus eventos ou de suas personagens. A expressão *contos maravilhosos*, por exemplo, nos reporta ao substrato sobrenatural primitivo reaproveitado no enredo desses textos, consciência de mundo muito antiga e identificada como *maravilhosa*.

A fim de enriquecer nossa discussão, é necessário que façamos o resgate da semântica relativa ao termo *maravilhoso*. Jacques Le Goff, em *O maravilhoso e o cotidiano no Ocidente Medieval* (1983), expõe a abrangência que o termo *maravilhoso* possui para a cultura moderna, concepção bem distinta daquela comum à Idade Média, período histórico ao qual muito interessou o estudo do maravilhoso. De acordo com o pesquisador, nos ambientes cultos do período medieval, era corrente o termo *mirabilis*, cujo sentido se aproxima bastante daquilo que hoje possui a expressão “o maravilhoso”. Entretanto, com tal palavra, os clérigos da época não expressavam uma categoria mental, literária e intelectual que se ajustasse perfeitamente àquela que hoje definimos com o vocábulo maravilhoso. Mais semelhante ao nosso, estaria o termo plural *mirabilia*. Diante disso, o historiador deixa evidente que os dois momentos históricos – Idade Média e Modernidade – encontraram no mesmo termo valores bastante diferenciados, pois:

onde nós vemos uma categoria – uma categoria do espírito ou da literatura –, os homens cultos da Idade média e os que dela recebiam a sua própria informação e formação viam, sem dúvida, um universo – e isto é muito importante –, mas um universo de objectos, uma colecção mais que uma categoria (LE GOFF, 1983, p. 18).

Percebemos que, enquanto para nós *o maravilhoso* constitui uma concepção ou certa consciência – muitas vezes estética – em relação ao mundo, para os medievais, ele representava algo mais palpável a partir do qual o próprio mundo era constituído. De acordo ainda com o historiador, o maravilhoso é uma forma de herança oriunda de uma experiência humana bastante remota, a ponto de ser impossível definir quando e como ela se iniciou. Na perspectiva medieval, como se vê, o universo maravilhoso não constituía uma força *sobrenatural*, pois não fugia à lógica da realidade cotidiana, sendo, na realidade, algo pertencente a esse cotidiano.

Já a designação *conto de fadas* é menos complexa, pois ela coloca em evidência apenas seres que, em geral, seriam os responsáveis pela carga de magia presente naquelas narrativas. As fadas – assim como magos, bruxas, elfos – são seres maravilhosos, dotados de poderes mágicos com os quais podem atuar sobre o destino das demais personagens. Num estudo em que se debruça sobre certo traço dessas histórias, Ana Lisboa de Mello faz o seguinte comentário acerca da expressão *conto de fadas*.

(a) designação ‘conto de fadas’ tem sido utilizada, *lato sensu*, para classificar histórias provenientes da oralidade, com ou sem a presença de fadas, que se passam em um tempo e espaço indeterminados e têm por núcleo as ações de um herói (ou heroína) que, por sua iniciativa ou desígnio do destino, empreende uma trajetória difícil, permeada de provas, cuja superação leva ao sucesso final (1995, p. 12).

Nos poucos casos em que há a presença de fadas nesses textos, elas tendem a usar sua magia para ajudar os heróis ou as heroínas a superarem sua “trajetória difícil” nesses enredos marcados por desafios e provas, situações que, de modo geral, representam ritos de passagem ou de iniciação.

Por possuírem uma reminiscência popular, outrora viva apenas na oralidade, André Jolles (1976) insere tal forma literária no rol de estruturas textuais por ele definidas como *Formas simples* que, por sua vez, se diferenciam daquelas consideradas como *Formas artísticas*, estas caracterizadas como uma “*elaboração*” oriunda especificamente de um artista e não de uma origem coletiva e popular: “a Forma artística só pode, enfim, encontrar a sua realização definitiva mediante a ação de um poeta, entendendo-se o ‘poeta’, evidentemente, não como a força criadora mas como a força realizadora” (JOLLES, 1976, p. 195).

Apesar de, na sua origem, esses textos não se direcionarem ao universo infantil, depois da publicação das coletâneas do século XVIII, os contos de fadas passaram a possuir certo vínculoⁱⁱⁱ com o mundo da criança e do adolescente^{iv}, servindo de instrumento social de grande valor na formação individual e coletiva dos pequenos. Uma das razões para essa intrínseca relação entre esses textos e as crianças era o fato de, nessas histórias, haver a manifestação do sobrenatural que, muito facilmente, era entendido como mera *fantasia*, ou seja, representação de uma visão ingênua acerca do mundo, tratava-se de um modo bastante simplista e mesmo equivocado de interpretar o sobrenatural presente naqueles enredos.

Em sua *Introdução à literatura fantástica*, Tzvetan Todorov desenvolveu uma das primeiras e mais abrangentes abordagens acerca do sobrenatural literário. Mesmo que seu trabalho apresente uma perspectiva oceânica acerca do tema, sendo ainda hoje

usado para abordagens de diferentes obras literárias, Todorov evidenciou claramente que seu estudo centrava-se na análise da tradicional narrativa fantástica do século XIX, estética que “teve vida relativamente breve”, já que sua primeira aparição sistemática se deu no fim do século XVIII e, um século mais tarde, encontrou “nas novelas de Maupassant os últimos exemplos esteticamente satisfatórios do gênero” (TODOROV, 2004, p. 175). Seguindo uma perspectiva de caráter estruturalista, o pesquisador descreveu de modo minucioso a composição da narrativa fantástica e o fez a partir de uma relação contrastiva em relação a outras formas textuais, descrevendo traços de outros gêneros literários a que o universo fantástico se opunha, dentre os quais se encontrava o maravilhoso sobre o qual o teórico afirma que:

Relaciona-se geralmente o gênero maravilhoso ao conto de fadas; de fato, o conto de fadas não é senão uma das variedades do maravilhoso e os acontecimentos sobrenaturais aí não provocam qualquer surpresa: nem o sono de cem anos, nem o lobo que fala, nem os dons mágicos das fadas (para citar apenas alguns elementos dos contos de Perrault) (TODOROV, 2004, p. 60).

Ao contrário da atmosfera sobrenatural promotora de certa tensão entre duas diferentes ordens – preceito do qual derivaria certa hesitação tanto em personagens quanto no leitor –, o conto maravilhoso nos apresenta um universo outro em que não há choques ou rupturas, pois personagens e leitor estão acostumados com eventos de caráter sobrenatural.

Semelhante ao que se percebe nos contos maravilhosos medievais, os textos de Marina Colasanti também nos colocam diante de eventos insólitos que, apesar de fugirem à visão de mundo de nosso momento histórico – marcada pela lógica científica –, não instauram nenhum sentimento de estranhamento ou de hesitação. Entretanto, ainda que

o sobrenatural elaborado por Colasanti retome aquele dos textos tradicionais, trata-se de outra forma literária, pois a consciência de mundo representada na literatura pós século XIX não seria passível de ser expressa pelo maravilhoso tradicional, ou melhor, pelo sobrenatural maravilhoso. Se a manifestação insólita nas narrativas colasantianas não promove estranhamento, isso não se deve ao fato de apresentarem apenas uma atmosfera maravilhosa na qual o sobrenatural é aceito naturalmente – como acontecia nos enredos dos contos de fadas tradicionais –, mas por expressar outra leitura de mundo e representá-la por meio de expedientes estéticos muito particulares.

Nos contos da escritora, vemos elementos típicos do imaginário medieval, tais como espaços (castelos, vilas, florestas, bosques) e personagens (reis, rainhas, princesas, cavaleiros). Embora reaproveite essa atmosfera medievalesca, Colasanti insere um componente novo que altera por completo o valor estético desses elementos, em especial, o humano ali representado, nesse ponto, fazemos nossas as palavras de Regina Michelli:

Ainda que encharcado dessa herança dos contos de fadas da tradição, seu texto é contemporâneo: através da linguagem metafórica e de um tratamento simbólico afloram, nas narrativas, os conflitos existenciais da atualidade, o mundo complexo dos sentimentos e das relações humanas (MICHELLI, 2010, p. 79).

É sabido que, no gênero maravilhoso, a representação de seres humanos é feita por meio de personagens tipo, ou seja, são seres fictícios em que não se encontram traços marcantes de subjetividade, neles está ausente a profundidade psicológica. Bem diferentes são as narrativas de Colasanti, seus enredos nos trazem personagens

atravessadas por marcante e complexo psicologismo, em especial, as personagens femininas.

É comum que essas mulheres fictícias apresentem posturas que, aos olhos de uma consciência contemporânea, sejam representativas do movimento feminista, posicionando-se contra uma ordem social opressiva e desigual. Entretanto, não só as personagens femininas lutam para romper padrões e questionar valores “valiosos” para nossa cultura fundamentada em uma perspectiva patriarcal. Mesmo que em número menor, é possível identificar personagens masculinas com atitudes em que se verificam marcas de flagrante subjetividade subversiva.

Por meio dessa diferente composição/construção de personagens, a escritora altera o valor da forma literária, iniciando um novo *momento do conto de fadas*, fazendo com que ele se diferencie da antiga forma. Considerando essa perspectiva diferenciada e inovadora dessas personagens, Borges e Cánovas (2017) propõem a terminologia de *contos de fada modernos*, buscando designar com o termo *moderno* um movimento de desconstrução/rompimento com certos valores ideológicos do passado.

Nos textos de Marina Colasanti, as figuras femininas vivenciam uma concepção de mundo representativa do momento atual, a submissão das personagens do passado não encontra reflexo nelas, a mulher no conto de fadas moderno não contribui para a continuidade de um *status quo*, mas, na realidade, ela age para desestabilizá-lo (BORGES; CÁNOVAS, 2016, p. 148).

Ao engendrar esse processo de desconstrução de sinas femininas como aquelas dos enredos das narrativas medievais, Colasanti constrói personagens que pouco se enquadrariam à atmosfera maravilhosa. Embora possuam ainda as mesmas identidades sociais – elas continuam princesas, rainhas, donzelas, damas, camponesas etc. –, essas

mulheres tornaram-se mais ativas e conquistam uma individualidade explorada nas descrições e nos comportamentos que, como constituinte diegético, dão forma a essas narrações. Tais seres fictícios contestam ordem e ideologias, impõe-se e lutam para mudar o mundo que as cerca, enfim, elas se humanizam^v.

Essa marca de psicologismo é de suma importância para nossa análise. Isso porque, para Todorov, traços de psicologia complexa não condizem com o universo fantástico, é justamente essa concepção que leva o teórico a não analisar a obra de Kafka como pertencente à estética oitocentista, entendendo-a como um tecido literário representativo de outra forma de sobrenatural, algo que dialogasse mais diretamente com a produção do século XX. Essa marca de psicologismo distancia o texto colasantiano tanto da estética fantástica quanto do conto maravilhoso, por isso, entendemos o *neofantástico* como uma possibilidade teórica a partir da qual explorar o texto da escritora.

Com o propósito de melhor tematizar as inquietações do indivíduo pertencente a um contexto tão secular como foi o século XX, o sobrenatural se humanizou intensamente, expressando um momento outro de nossa consciência de mundo. O conto fantástico constituía uma maneira de representar a visão de mundo do século XIX, assim como o maravilhoso o fora em outra época. No decorrer do século passado, o sobrenatural foi se refinando, tornando-se ainda mais complexo e filosófico, sendo representativo de uma reflexão profunda sobre o “real” circundante, mas acima de tudo, buscando discutir e expressar nossas mudanças internas impactadas por esse novo tempo.

Presente nos mais variados gêneros, a manifestação sobrenatural perdeu sua aura de fenômeno, de acontecimento, para assumir ares de forma de conhecimento, modo de

sabedoria, ligando-nos ao nosso íntimo existencial: “À nossa sensibilidade de hoje, o elemento sobrenatural que ocupa o centro desses enredos aparece sempre carregado de sentido, como uma irrupção do inconsciente, do reprimido, do que se distanciou de nossa atenção racional” (CALVINO, 2015, p. 181).

A reelaboração de uma estrutura narrativa é consequência direta da mudança na compreensão do mundo, opondo-se àquela de outra época. A forma literária apenas reflete os valores com que os indivíduos reorganizam sua relação com o universo circundante. Ao definir o sobrenatural do século XX como *neofantástico*, Jaime Alazraki não propõe um rompimento com o gênero do passado, mas sugere apenas certa contextualização, uma adequação daquele modo literário a outro momento histórico, sendo necessário, para isso lançar mão de outros expedientes estruturais, pois: “a pesar de pivotar alrededor de un elemento fantástico, estos relatos se diferencian de sus abuelos de siglo XIX por su visión, intención y su *modus operandi*”^{vi} (1990, p. 28).

O *neofantástico* é uma atualização do *fantástico*, mas entre as duas formas há uma diferenciação basilar acerca do princípio de representação. No gênero *fantástico*, em que há um comprometimento com o que se pode ver, encontramos um vínculo forte entre o texto e a realidade, ou seja, o fictício tem como base um plano real ao qual se vincula, buscando ser um reflexo dele. No *neofantástico*, por outro lado, os elos entre a realidade e a ficção se dissociam por completo, trata-se de uma elaboração artística cuja coerência é interna e não externa, assim a fruição do texto *neofantástico* acontece de modo bem diferente. Calvino, ao falar sobre a nova relação do leitor com o texto de caráter sobrenatural, explica de que modo acontece essa apreciação:

Sentimos que o fantástico diz coisas que se referem diretamente a nós, embora estejamos menos dispostos do que os leitores do século passado a nos deixarmos surpreender por aparições e fantasmagorias, ou melhor, estamos prontos a apreciá-las de outro modo, como elementos da cor da época (2015, p. 181).

Todorov já chamava a atenção para a complexidade da literatura do século passado, se ela era mais literatura do que aquela de outras épocas isso deriva também desse caráter tautológico assumido pela arte contemporânea, debruçando-se sobre si mesma, num processo de autorreferenciação. Recorrer ao sobrenatural é optar por uma vertente estética em que a relação entre a linguagem e o real se torna mínima, o que se narra não é imitação, cópia ou espelhamento. Aqui o discurso literário alcança seu valor máximo de literariedade, já que sua única referência é seu próprio sistema, com suas próprias regras e sentidos. Se há um compromisso bem definido, ele está centrado na busca por narrar mundos possíveis.

Em *¿Qué es lo neofantástico?* (1990), Alazraki também chama atenção para o fato de na narrativa neofantástica a relação dos acontecimentos com o mundo real se mostra alterada já que “lo neofantástico assume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración neofantástica”^{vii} (1990, p.29). Isso significa que o plano cotidiano, entendido como realidade, não passa de uma máscara que esconde, camufla uma realidade outra mais complexa, mais rica, universo em que há espaço para eventos e elementos metaempíricos. Segundo o pesquisador, desde o início da narrativa, instaura-se uma atmosfera de caráter insólito, sem que haja nenhuma forma de contestação ou de resistência a ela. O texto tem como referência não o mundo com suas regras sociais e leis científicas, romperam-se os vínculos de compromisso com a realidade, estamos em um

universo linguístico em que as únicas leis e regras existentes são as da própria linguagem, com isso o universo *neofantástico* debruça-se sobre si, testando os limites de si enquanto linguagem:

Son, en su mayor parte, metáforas que buscan expresar atisbos, entrevisiones o intersticios de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación, que no caben en las celdillas construidas por la razón, que van a contrapelo del sistema conceptual o científico con que nos manejamos a diario^{viii} (ALAZRAKI, 1990, p. 31).

Apesar de existirem dentro de uma ambientação muito semelhante à medieval, os seres fictícios colasantianos possuem uma visão de mundo atual, tal como a nossa. O homem do século XX vivenciou – e ainda vivencia nesse início de século XXI – uma complexidade existencial diferenciada, o que exigiu novas formas literárias para representar o seu estar no mundo, tão distinto do que fora vivido antes. Tal situação engendrou uma série de conflitos dentre os quais se destaca a questão identitária. O antigo “Conhece-te a ti mesmo”, em vez de uma resposta, nos aponta para um processo, ou seja, a conscientização de um “estar no mundo” sempre cambiante, composto por constantes performances.

Podemos dizer que essa nova concepção identitária multifacetada e sempre em processo impôs à arte desafios, exigindo novos recursos artísticos capazes de representá-la. Diante disso, no tocante à literatura, o sobrenatural se mostrou um expediente inigualável, concedendo ao escritor meios de tematizar/representar as questões do *eu*, de sua relação consigo mesmo e com o mundo.

A questão da identidade é uma temática constante nos textos de Marina Colasanti, em especial, nesse filão voltado ao público infantojuvenil. Para representar as

transformações – principalmente internas – da criança e do adolescente, a escritora lança mão do insólito, mas, em vez de um sobrenatural ingênuo e objetivo, o que temos é um tecido literário de filigranas, obtido a partir de um trabalho minucioso com a linguagem e com o universo simbólico: “A escritora opera no viés do simbólico, do mítico, do material inconsciente a que dá passagem em sua escritura” (MICHELLI, 2010, p. 79).

A título de exemplificação, teceremos algumas palavras acerca do texto “Entre a espada e a rosa”, narrativa que pertence a uma coletânea homônima publicada em 1992. Trata-se da história de uma princesa que, obrigada a se casar, vivencia a angústia de não ter poder sobre seu destino dentro de uma sociedade regida por um discurso patriarcal.

Qual é a hora de casar, senão aquela em que o coração diz “quero”? A hora que o pai escolhe. Isso descobriu a Princesa na tarde em que o Rei mandou chamá-la e, sem rodeios, lhe disse que, tendo decidido fazer aliança com o povo das fronteiras do norte, prometera dá-la em casamento ao chefe (COLASANTI, 2009, p. 22).

Percebe-se no texto o impacto que a decisão do pai tem sobre a moça, além disso, no modo de perceber/valorar sua situação, fica nítido o psicologismo da personagem, o que é corroborado por suas ações: “De volta ao quarto, a Princesa chorou mais lágrimas do que acreditava ter para chorar. Embotada na cama, aos soluços, implorou ao seu corpo, a sua mente, que lhe fizessem achar uma solução para escapar da decisão do pai” (COLASANTI, 2009, p. 22). O comportamento da moça revela seu conflito interno e isso é explorado pelo narrador de forma detalhada ainda que a partir de um sintetismo lexical inigualável, marca do estilo colasantiano.

É diante dessa situação angustiante que o sobrenatural se instaura, mas, em vez da antiga proveniência maravilhosa – engendrada por seres mágicos –, é do próprio corpo

da jovem que emana a manifestação insólita: “Com quanto espanto viu cachos ruivos rodeando-lhe o queixo! Não podia acreditar, mas era verdade. Em seu rosto, uma barba havia crescido” (COLASANTI, 2009, p. 22).

Enquanto o fantástico se detinha a eventos externos ao homem fazendo com que a consciência humana se deparasse com um mundo que lhe causava espanto pelo fato de *esse exterior* não poder ser reduzido a um conhecimento seguro, o maravilhoso não promovia, por sua vez, uma sondagem da essência humana dentro daquela atmosfera encantada, marcada por uma magia oriunda de entes sobrenaturais e aceita de modo incontestável. Já o *neofantástico*, nos apresenta uma internalização do sobrenatural, em vez de um mundo outro, o próprio *eu* se mostra desconhecido e surpreendente. O fugidio, que antes era o exterior, agora se encontra dentro do indivíduo, regendo sua relação consigo mesmo e com o mundo que o cerca.

Assim, a barba que surge no rosto da princesa quando ela vivencia seu conflito interno, é a mesma que desaparece quando a personagem supera seus problemas, alcançando um estágio outro de sua essência, algo que é expresso de modo simbólico, representando o desabrochar de outra identidade, uma outra fase de sua existência:

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

Como se percebe, o evento insólito continua a acontecer nesses *contos de fadas modernos* colasantianos, mas ali ele possui outro valor, manifestando-se de modo

diferenciado e, com isso, se distanciando tanto do fantástico quanto do maravilhoso tradicionais. Com esse distanciamento, não se busca negar os outros dois gêneros, tem-se apenas a atualização de uma concepção de mundo que, pelo sobrenatural, busca representar um momento e uma concepção outra de mundo, o mundo da criança e do adolescente, ambas realidades contemporâneas.

A título de conclusão

O modo com que Marina Colasanti explora o expediente sobrenatural em seus *contos de fadas modernos* é muito semelhante ao explorado em seus contos ou minicontos – estes supostamente voltados para adultos. De maneira filigranada, seja no trabalho com a linguagem ou na elaboração de enredos originalíssimos, a escritora prova que não há idade ou público específicos para a literatura. Se, no passado, houve certa interpretação limitada acerca dos textos voltados para o público infantojuvenil, isso não derivava do valor /conteúdo do texto em si, mas de uma concepção equivocada acerca desse texto e do público ao qual ele se destinava. Superada essa perspectiva rasteira, testemunhamos hoje outra realidade, contexto em que a literatura infantojuvenil se mostra um dos mais produtivos setores de nossa produção literária, sendo também um rico objeto de estudo sobre o qual se debruçam inúmeros pesquisadores no Brasil e no exterior.

Ao representar nossas vivências internas, conflituosas ou não, adultas ou não, Marina Colasanti faz do sobrenatural uma constante em seus escritos e, explorando-o de maneira única, nos apresenta um tecido literário de sofisticado e rico valor estético, fonte

de fruição para o leitor apaixonado pela arte literária, indivíduo que, em vez de encontrar-se, ousa perder-se nesses labirínticos caminhos da ficção.

Referências

ALAZRAKI, Jaime. ¿Qué es lo fantástico? *Mester*, vol. XIX, n. 2. 1990, p. 21-33.

BORGES, K. J. S.; CANOVAS, S. Y. L. M. O conto de fadas moderno: a atualização do gênero na obra infanto-juvenil de Marina Colasanti. *Fronteiraz* (São Paulo), v. 1, 2016. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/fronteiraz/article/view/28872/21330>>. Acesso em: 20 jan 2019. p. 137-154.

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

JOLLES, André. *Formas simples: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste*. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

LE GOFF, Jaques. O maravilhoso no Ocidente medieval. In: _____. *O maravilhoso e o cotidiano no ocidente medieval*. Tradução António José Pinto Ribeiro. Lisboa: Capas de Edições 70, 1983.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. O enfrentamento mal nos contos de fadas. In: *Literatura infanto-juvenil: prosa & poesia*. Goiânia: Ed. da UFG, 1995.

MICHELLI, Regina. Marina Colasanti: A figura feminina no cenário do maravilhoso. *Revista Augustus*. Rio de Janeiro: UNISUAM, ano 15, n. 30, 2010. Disponível em: <http://apl.unisuam.edu.br/augustus/images/edicao30/pdf/rev_aug_30_art09.pdf>. Acesso em: 21 fev. 2019, p. 77-85.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução Maria Clara Correa Castello. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. (debates; 98).

Recebido em 24 de fevereiro de 2019.

Aceite em 28 de março de 2019.

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

ⁱⁱ Apesar de ser uma reunião dos contos da escritora, o volume traz uma coletânea inédita intitulada *Quando a Primavera chegar*.

ⁱⁱⁱ Relação que pode ser verificado no próprio título da coletânea dos irmãos Grimm, obra intitulada *Contos para Crianças e Famílias (Kinder-und Hausmärchen)*.

^{iv} É preciso dizer que os conceitos de criança e adolescente são bastante recentes. Durante muito tempo, a criança era entendida apenas como um adulto em miniatura.

^v Esse traço de humanização encontrado nos textos colasantianos é também identificado em outras atualizações do conto de fadas promovidas por outros escritores de língua espanhola e portuguesa. Esses aspectos foram amplamente estudados e avaliados por uma rede temática criada em 2004, chamada *Las literaturas infantiles y juveniles del marco ibérico e iberoamericano*, abordagem que é descrito pelas pesquisadoras Berta Lúcia Tagliari Feba e Gislene Aparecida da Silva Barbosa em “Tradição e atualização em contos populares do marco ibérico e iberoamericano”.

^{vi} “apesar de girar em torno de um elemento fantástico, esses contos diferem de seus avós do século XIX por sua visão, intenção e *modus operandi*”. Tanto esta quanto as demais citações do teórico constituem traduções livres feitas por nós.

^{vii} “o neofantástico assume o mundo real como uma máscara, como um subterfúgio que esconde uma realidade que é o verdadeiro referente da história neofantástica”.

^{viii} “Eles são, em sua maior parte, as metáforas que procuram expressar vislumbres, entrevisões ou interstícios de irracionalidade que escapam ou resistem a linguagem de comunicação, que não se encaixam nas células construídas pela razão, indo na contramão do sistema conceitual ou da ciência com qual lidamos no cotidiano”.