



# A (RE)VISÃO DOS CONTOS DE FADAS DE MARINA COLASANTI

---

(RE)VIEW OF MARINA COLASANTI'S FAIRYTALES

Edilane Ferreira da Silva<sup>1</sup>

*Resumo:* Neste artigo, observo um aspecto ainda não debatido sobre o revisionismo nos contos de fadas de Marina Colasanti: a função da personagem feminina alinhada à da natureza. Pelo viés da ecocrítica feminista, analiso três contos da escritora, demonstrando que a mulher e a natureza são vítimas da opressão masculina, o que é recorrente em contos clássicos. Colasanti, porém, subverte a passividade atribuída a essas personagens e apresenta uma visão de interligação envolvendo mulheres, animais e a lua.

*Palavras-chave:* Contos de fadas; Marina Colasanti; Revisionismo; Ecocrítica feminista.

---

<sup>1</sup> Universidade Federal de Alagoas (UFAL). E-mail: edilaneferreira@msn.com.

---

Abstract: *In this article, I point to a characteristic that has not yet been discussed about revisionism in Marina Colasanti's fairytales: the female character's function in relation to that by Nature. Using feminist ecocriticism, I analyze three tales, demonstrating that women and Nature are victims of male oppression, a recurrent characteristic in classic tales. Colasanti, however, subverts the passivity attributed to those characters and presents a view of interconnection between women, animals and the moon.*

Keywords: *Fairytales; Marina Colasanti; Revisionism; Feminist Ecocriticism.*

Em alguns contos que integram o livro *O quarto do Barba Azul*, lançado em 1979, de Angela Carter, a Branca de Neve, a partir dos desejos de um homem, surge nua e, contra as expectativas dele – e as da sua esposa –, morde; a Chapeuzinho Vermelho se defende, sozinha, do lobo, cortando-lhe uma das mãos, e, em outra narrativa, perde, propositalmente, a aposta de chegar primeiro à casa da avó, na expectativa de ganhar um beijo do jovem e belo caçador/lobo, que chegara primeiro e devorara a velha senhora. A menina, mesmo assim, deita-se com o lobo, não sem antes sugerir um strip-tease e, ela mesma, despi-lo. Já a esposa de o Barba Azul, é salva do *serial kiler* sem a ajuda dos irmãos, contando com a sua sagacidade e com o reforço de uma mãe que destoa das contruções estereotipadas em torno do feminino. Essas narrativas foram pertinentemente analisadas por Susana Funck (2002, p. 312), num artigo que conclui: “Ao permitir que as mulheres de seus contos sejam violentas, sexualmente ativas e até mesmo perversas, Carter explode os mitos da feminidade como passiva, domesticada e sob controle”.

Ainda que não polemize a questão da sexualidade feminina nos contos de fadas, como faz Carter, a escritora ítalo-brasileira Marina Colasanti também subverte a construção da personagem como “passiva, domesticada e sob controle”. Porém, embora um dos seus contos, “Entre as folhas do verde O”, apresente uma evidente intertextualidade com o conto de Andersen, “A Pequena Sereia”, esse não é o recurso mais utilizado pela escritora. Raramente, ela faz releitura de um conto tradicional específico e duplica versões. Na realidade, Colasanti se apropria, de forma inusitada, de personagens-tipo e de motivos da tradição, como príncipes, princesas, aldeãs, caçadores, e, especialmente, metamorfoses, construindo, assim, narrativas inéditas. Neste trabalho, portanto, analisarei “Entre as folhas do verde O”, que compõe o primeiro livro do gênero contos de fadas da autora, *Uma ideia toda azul* (1979), “Debaixo da pele, a lua”, publicado na obra *Longe como o meu querer* (1997), e “Vermelho, entre os troncos”, presente em *Do seu coração partido* (2009), buscando, porém, demonstrar uma outra personagem que sofre opressão

---

semelhante à das mulheres nos contos tradicionais e que também participa do revisionismo de Colasanti: a natureza não humana, ou mais-que-humana, para usar uma expressão de Stacy Alaimo (2017).

Entretanto, antes de partir para as análises dos contos de fadas revisionistas de Marina Colasanti, revisitarei, a título de ilustração, algumas representações da mulher e, particularmente, dos animais em contos da tradição, para que, dessa maneira, seja possível visualizar a perspectiva revisionista investida por Colasanti. Para tanto, priorizo edições que estão acessíveis ao público, mais precisamente, a compilação de Angela Carter e a edição de contos de fadas comentada e editada por Maria Tatar.

Os contos de fadas clássicos se cristalizaram no imaginário popular, sobretudo, a partir das compilações empreendidas pelo francês Charles Perrault e pelos alemães Jacob e Wilhelm Grimm, em *Les Contes de ma Mère l'Oye* (1697) e *Kinder-und Hausmärchen* (1812), respectivamente. Pesquisadores dos contos de fadas contemporâneos, como Marina Warner<sup>2</sup> (1999), têm demonstrado que esses trabalhos iniciais passaram ao largo da pretensa neutralidade que defendiam. No momento em que foram transcritos e publicados nas coletâneas, as ideologias pessoais e contextuais, obviamente, inscreveram-se naquelas versões, e, aqui, vale lembrar que era um contexto iluminista, para o qual a racionalidade pertencia, absolutamente, ao homem. Nessa conjuntura, o papel não apenas secundário, mas igualmente passivo, conferido à personagem feminina, é facilmente identificado. Esses contos, consagrados pela tradição, conforme demonstra Warner, são sexistas e misóginos. “O Barba Azul”, de Perrault, é uma confirmação disso, para citar apenas um exemplo. Como ainda argumenta Warner (1999), nessa narrativa, dá-se mais ênfase à desobediência da personagem feminina do que ao feminicídio cometido pelo homem.

Em “Barba Azul”, o peso inicial da história faz a simpatia do leitor ou ouvinte pender para o marido, que instrui sua jovem esposa e apresenta seu pedido de desobediência como razoável e o terror que ela sente quando compreende seu destino como uma punição adequada, é encarado como um alerta contra a intromissão (WARNER, 1999, p. 277).

Em outros contos, se a violência não é consumada, há a ameaça, como em “O Pequeno Polegar” (1697), texto em que os pais abandonam os filhos na floresta, devido à incapacidade de alimentá-los: “[o] lenhador acabou perdendo

---

<sup>2</sup> Cf., também, os trabalhos de Ruth Bottigheimer e de Jack Zipes.

---

a paciência, pois ela [a esposa] repetiu mais de vinte vezes que eles iriam se arrepender e bem que ela tinha avisado. Ameaçou dar-lhe uma surra se não calasse a boca” (PERRAULT, 2013, p. 273). A voz narrativa ainda acrescenta: “Não é que o lenhador não estivesse ainda mais aflito que sua mulher, é que ela o atazanava e ele era como muitos outros homens, que gostam muito das mulheres que dizem a coisa certa” (PERRAULT, 2013, p. 273). Dizer a coisa certa, nesse caso, seria concordar, sem retrucar, com o que o marido havia estabelecido.

As versões de Perrault e dos Grimm secundarizaram e silenciaram as personagens femininas, mas a “naturalização” do tratamento hostil dirigido a elas não se isola nos contos clássicos compilados por eles. Ainda a título de ilustração, Angela Carter, em *103 contos de fadas*, apresenta histórias de diferentes partes do mundo, oriundas de um contexto pré-industrializado. Em muitas delas, as mulheres são surradas por irmãos e maridos, como ilustra o conto egípcio “Motivo para surrar sua mulher”. Ele representa o diálogo entre dois amigos. Um deles pergunta se o outro já bateu na esposa, pois, assim, ela saberia quem é que manda na casa. Mas o homem diz que a mulher não dá razões para isso, ao que o amigo sugere que se crie essa situação. Porém, a mulher age sagazmente e contorna todas as estratégias do marido.

Esse protagonismo das personagens femininas, aliás, é a ênfase que Carter dá às diversas narrativas maravilhosas que colige. Como ela própria esclarece na introdução à primeira obra que reúne parte dos contos, *The Virago book of fairy tales Collection*,<sup>3</sup> de 1990, são histórias com mulheres inteligentes, corajosas, boas, estúpidas, cruéis, sinistras e/ou infelizes, mas todas centrais nas narrativas, tecendo os seus destinos. Com isso, a autora comprova a existência de heroínas na tradição do gênero, legitimando-as e reivindicando a sua continuidade. Além disso, Carter retoma a contadora de histórias arquetípica “Mãe Gansa”, para lembrar a probabilidade de esses contos anônimos terem sido criados por mulheres. Marina Warner é uma das pesquisadoras que sustentam essa tese, afirmando:

Tecer uma fábula, costurar uma trama: as metáforas ilustram a relação, enquanto a estrutura dos contos de fadas, com suas repetições, reprises, elaborações e

---

<sup>3</sup> A edição utilizada neste trabalho é a tradução de Luciano Vieira Machado, publicada pela Companhia das Letras, em 2007. Trata-se de uma tradução da edição póstuma *Angela Carter's book of fairy tales*, lançada na Inglaterra em 2005, que, por sua vez, é a compilação dos contos que integram os dois volumes preparados por Carter para a editora Virago: *The Virago book of fairy tales Collection* (1990) e *The second book of fairy tales Collection* (1992).

---

minúcias, refletem a textura de uma das principais ocupações femininas – a fabricação de tecidos a partir da lã ou do linho até o rolo de fazenda pronto (WARNER, 1999, p. 49).

Em outro conto, “As duas mulheres que conquistaram a liberdade”, de origem inuíte, duas mulheres são frequentemente surradas pelo mesmo marido. Mas o protagonismo delas é absoluto: decidem, vão embora, resistem e conquistam a liberdade, seguida de uma alegria que não experimentaram enquanto estavam sob o despotismo desse marido. O desfecho da história ainda demonstra uma resistência e um autocontrole impressionantes, pois elas se refugiaram na carcaça pútrida de uma baleia, da qual o homem não teve condições de se aproximar.

Finais como esse, em que as mulheres se autorrealizam abrindo mão do casamento, conforme a própria Carter, são raros, tendo em vista que, via de regra, os contos de fadas e os contos populares se estruturam a partir da relação entre o homem e a mulher, visando à fertilidade e à perpetuação. Os contos de fadas contemporâneos, portanto, como os da escritora Marina Colasanti, ao passo que revisonam as versões clássicas difundidas, legitimam e dão prosseguimento a contos como esse de origem inuíte, em que há subversão da mulher diante da conjuntura patriarcal instaurada. As personagens de Colasanti, do mesmo modo que “as duas mulheres que conquistaram a liberdade”, resistem à hostilidade e tecem os seus próprios destinos, longe do casamento, mas com o final feliz.

Há um sem-número de trabalhos acerca do caráter revisionista dos contos de fadas de Marina Colasanti, seja em relação ao feminino, ao amor, ao mito ou à própria estrutura e à linguagem<sup>4</sup> do gênero, uma vez que a escritora, embora se alinhe à tradição na construção da narrativa em terceira pessoa, onisciente, e na ausência de voz das personagens – sobretudo as femininas –, inova na poeticidade da linguagem, a qual é convencionalmente referencial, pois servia aos interesses moralistas que fomentaram as compilações clássicas. Os contos “Entre as folhas do verde O”, “Debaixo da pele, a lua” e “Vermelho, entre os troncos” são ilustrativos no que se refere ao protagonismo da personagem feminina. Nessas narrativas, uma corça-mulher abre mão do amor

---

<sup>4</sup> Cf. a tese intitulada *Densa tessitura: uma leitura em contraponto, a visão da academia sobre a produção literária de Marina Colasanti* (2015), de Maria Aparecida de Fátima Miguel, disponível em: <<http://repositorio.unesp.br/handle/11449/134289>>. É importante ressaltar a relevância desse trabalho, sobretudo, aos/as pesquisadores/as que iniciam estudos sobre a escritora Marina Colasanti.

---

de um príncipe em nome do seu amor próprio. Ela se assume toda corça, podendo ser caçada pelo príncipe, mas jamais presa em seu castelo; uma mulher, capturada e morta como um animal, por um caçador, renasce a partir de uma metamorfose; e outra, que tinha a lua sob a pele, torna-se mais reluzente quando está com o homem rico, o qual a deixa, para a luz dela não brilhar mais do que o seu dinheiro, e se apaga, quando o ladrão está prestes a explorá-la.

É evidente que o maior traço do revisionismo dos contos de fadas de Marina Colasanti se refere à subversão de papéis submissos impostos à personagem feminina. Entretanto, o meu argumento, como já antecipei, é o de que, nos contos analisados, há outra personagem, igualmente oprimida na tradição do gênero, revisitada e revisada pela autora: a natureza, aqui representada por animais e elementos como a lua.

Segundo Propp, em *As raízes históricas do conto maravilhoso*, obra lançada em 1946, a função dos animais nos contos maravilhosos russos é, basicamente, de auxiliar do herói: ele o ajuda, por já ter sido ajudado outrora por esse humano, que o livrou de algum perigo. No entanto, o homem só ajuda esse animal porque sabe que tirará algum proveito dele, posteriormente, já que se tornará um “animal agradecido”. Propp esclarece (2002, p. 180): “Quando o herói liberta o animal, não o faz por compaixão e sim com base em alguns princípios pactuados”. Ele ainda comenta que houve uma transformação na relação homem-animal, na realidade histórica, que influenciou os contos de fadas: de “um homem-animal”, o animal totem protegido, passou-se a “um homem com um animal”, ou seja, a um homem que exerce poder sobre um animal.

No que se refere à mulher, essa relação não foi diferente. Propp (2002, p. 88) afirma que “[...] o local onde ocorria o rito era proibido para mulheres. A não observância da proibição podia provocar a morte imediata da mulher”. Trata-se dos ritos de iniciação, exclusivos aos homens das sociedades primitivas, que “[...] formavam uma espécie de organização, habitualmente chamada de ‘sociedade masculina’, ou, de acordo com a terminologia inglesa, ‘sociedade secreta’” (PROPP, 2002, p. 92). Na formação dessa sociedade, não havia mais espaço para a aceitação do matriarcado, apontado pelo folclorista como a base primeva. Então, ainda conforme Propp (2002, p. 122), “[...] a mulher perde o poder, restando-lhe apenas a maternidade enquanto função social”. É esse lugar que vemos ser imposto às mulheres nos contos tradicionais,

---

cuja função se resume a casar-se, bem como ser contestado nos revisionistas, não mais para o retorno a uma estrutura matriarcal – pois seria uma inversão de dicotomia e hierarquização –, mas pela igualdade de direitos que há muito tem sido reivindicada pelos feminismos.

Os contos tradicionais, portanto, mimetizam a estrutura patriarcal e antropocêntrica plasmada ainda nas comunidades tribais, como defende Propp. Nesse sentido, não apenas as mulheres foram representadas de modo opressor, mas também os animais. Ainda em “O Pequeno Polegar”, o ogro diz à esposa: “– Ah! [...]. Então é assim que você quer me enganar, maldita mulher! Não sei por que cargas-d’água não como você também. Sorte sua ser um *bicho velho*” (PERRAULT, 2013, p. 276, grifo meu). É evidente o teor agressivo da expressão em destaque. Ainda que o ogro seja um personagem “monstruoso” dos contos de fadas, que se alimenta de carne humana, a questão a ser pensada é o paralelismo entre a mulher e o “bicho”, i. e., ela é tão inferior, comestível, quanto ele, mas, por estar “velha” e, conseqüentemente, menos “apetitosa”, livrou-se da morte.

Cabe, aqui, uma breve contextualização: Rivair Macedo (1999, p. 22), sobre a mulher na Idade Média, garante: “Numa declaração ao inquisidor, feita por Arnaud Laufre, consta uma referência pouco lisonjeira em relação ao sexo feminino: ‘A alma de uma mulher e a alma de uma porca são quase o mesmo, ou seja, não valem grande coisa’”. De acordo com Le Goff (2005, p. 334), ainda no contexto medieval, “[o] mundo animal era sobretudo o universo do mal”. E Descartes, em seu *Discurso do Método*, de 1637, referência do Iluminismo, defende que os animais não tinham razão nem tampouco espírito. Eram como máquinas. A visão que se tinha das mulheres, nessa “época das luzes”, não era diferente. Philippe Ariès (2006, p. 125) esclarece: “[se] a escolarização no século XVII ainda não era o monopólio de uma classe, era sem dúvida o monopólio de um sexo. As mulheres eram excluídas”.

Em contos menos perpetuados pela cultura ocidental, como “Duang e sua mulher selvagem”, proveniente do povo dinka, do Sudão, e compilado por Carter, homens, na tentativa de curarem uma irmã que se tornara selvagem, convivendo com lobos depois de desejar comer<sup>5</sup> carne e o marido ter lhe dado carne de cachorro, como vingança pela manifestação desse desejo, amarraram-na a uma árvore e a provocaram com carne crua, à medida que a espancavam,

---

<sup>5</sup> Carol Adams, em *A política sexual da carne* (2012), explica como, na história e, até mesmo, nos contos de fadas, o consumo de carne foi atribuído aos homens (ativo), enquanto às mulheres cabiam os vegetais (passivos). Daí o teor pejorativo da expressão “vegetando”.

---

até desaparecerem todos os pelos que tinham nascido. Novamente, a mulher é assimilada aos animais, com um teor completamente negativo.

Ao revisitarmos narrativas convencionais, grosso modo, podemos identificar, pelo menos, cinco espécies de representação dos animais: os mágicos, mencionados por Propp; os animais espertos que, justamente por apresentarem características similares às dos humanos, assumem um papel central, como é o caso do Gato de botas; os que são a personificação do mal (dragões, por exemplo), a serem vencidos pelo príncipe-herói; os animais domesticados, que servem aos interesses dos príncipes, como cavalos e cães; e, por fim, os objetualizados, cuja única função é servir de caça para os protagonistas caçadores.

Os contos de fadas de Colasanti revisitam, especialmente, essas duas últimas situações. A narrativa “Entre as folhas do verde O” já se inicia com o prenúncio de uma caçada, comandada por um príncipe seguido por seus vassallos, cavalos e cães. “Na floresta também ouviram a trompa e o alarido. Todos souberam que eles vinham. E cada um se escondeu como pôde” (COLASANTI, 1979, p. 39). Porém, uma moça, que estava dormindo, debruçada no regato, não fugiu. E “[f]oi assim que o príncipe a viu. Metade mulher, metade corça, bebendo no regato. A mulher tão linda. A corça tão ágil. A mulher ele queria amar, a corça ele queria matar” (COLASANTI, 1979, p. 39). De imediato, chamo a atenção para uma dissonância: amar e matar. Os trechos seguintes permitem identificar um jogo polissêmico entre essas duas palavras. O amor do príncipe pela parte mulher, a bem da verdade, é, também, uma forma de assassinato, no caso, do lado instintual, selvagem, da mulher.

Por esse prisma, argumento que a personagem sofre uma morte simbólica processual, em três etapas: a primeira é quando o homem lança uma flecha em sua pata direita, imobilizando-a e, em seguida, capturando-a; a segunda é quando ela é posta em um quarto de porta trancada, cuja chave apenas o príncipe detém; e, por fim, quando o homem manda o melhor feiticeiro do reino fazê-la virar toda mulher, depois dele ter visto a corça-mulher chorar e pensar que ela desejava o mesmo que ele: casar-se, viver para sempre no castelo e estar coberta de roupas e joias.

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 (COLASANTI, 1979, p. 39-40).

---

A escritora coloca o corpo feminino para ser repensado, na medida em que retoma a mitologia grega, na imagem da corça-mulher, e atribui à personagem o desejo de não ser a mulher moldada pela sociedade capital-patriarcal. Ela resiste ao processo de morte da sua individualidade,<sup>6</sup> negando a construção do feminino por um homem cuja visão da mulher é estereotipada e assumindo uma “natureza selvagem” que não permite ser domesticada pela cultura dominante. Ao optar por sua parte animal, livre, mesmo com o iminente risco de ser capturada pelos caçadores, a corça-mulher liberta a sua parte humana do risco de ter sua individualidade e liberdade negadas.

A perspectiva feminista percebida nos contos de Marina Colasanti suplanta o feminismo isolado à mulher e questiona a opressão similar dirigida a outros seres. Assim, faz lembrar o debate da ecocrítica feminista,<sup>7</sup> a qual, em linhas gerais, conforme Maria Mies e Vandana Shiva (1993, p. 11), considera que “[...] o relacionamento do domínio explorador entre o homem e a natureza [...] e o relacionamento explorador e opressivo entre o homem e a mulher, que prevaleceu na maior parte das sociedades patriarcais [...], estavam intimamente ligados”. E que “Outros humanos” (mulheres, crianças, negros, pobres) são explorados de modo semelhante a “Outros da Terra” (animais, plantas, terra), como argumenta Karen Warren (2000), em sua *Ecofeminist Philosophy*.

Em outro conto de Colasanti, “Vermelho, entre os troncos”, a morte da personagem feminina é literal. A mulher que, nua, banhava-se num rio da floresta, é caçada, por homens que estavam em busca de carne para assar no castelo. Em outras palavras, ela é considerada, pelos caçadores, como mais um dos seres “passivos” que habitam aquele espaço. Todavia, a ação desses homens atinge o ápice da perversidade, uma vez que capturam a mulher como um esporte, uma diversão:

Os moços riem, se chamam, açulam os cães, e eles próprios se lançam, com seus cavalos, no encalço dessa nova caça. Inúteis os arbustos. Nada pode protegê-la. Ela foge, os cavaleiros a perseguem, depois deixam por um instante que se afaste, e quando está quase escapando, o mais belo dos caçadores ergue-se na cela. “É minha!”, grita. Os outros retêm seus cavalos. Ele levanta a lança sobre a cabeça, e a arremessa (COLASANTI, 2009, p. 72).

---

<sup>6</sup> Na verdade, as personagens femininas dos contos de fadas de Marina Colasanti, via de regra, experienciam um processo de individuação, i. e., de “tornar-se um ser único”, de “tornar-se si mesmo”, em consonância com as suas peculiaridades individuais e não, meramente, com as coletivas, conforme a psicologia profunda de Carl Gustav Jung (2015).

<sup>7</sup> Utilizo a expressão ecocrítica feminista, ao invés de ecofeminismo, em concordância com o que argumenta Greta Gaard (2017), em relação ao espaço tangenciado do feminismo no campo da ecocrítica, ainda que Mies e Shiva se reconheçam como ecofeministas.

---

As outras caças foram levadas para o castelo, mas a carne da mulher ficou na floresta. O prazer estava em vê-la sangrar. Essa metáfora da mulher como uma carne caçada apresenta uma estreita ligação com a tese da ecofeminista Carol Adams (2012), em *A política sexual da carne: a violência sexual e o consumo de carne são opressões entrelaçadas*. Não há uma violência sexual, embora a construção “É assim que eles a descobrem, branca, desprotegida e tão assustada, estendendo o braço para agarrar os panos com que se sentiria *quase salva*” (COLASANTI, 2009, p. 71, grifo meu) pareça indiciar. Contudo, há total violência da corporeidade feminina. A mulher, como os animais nas sociedades patriarcais, foi objetualizada e fragmentada – ou melhor, perfurada. O consumo, nesse caso, foi figurado, baseando-se na satisfação dos homens ao verem aquele corpo morto.

Esse caçador, em outra ocasião, volta sozinho ao mesmo local. Na tentativa de matar um javali, cai e fica preso sob o cavalo. Nesse momento, surge uma loba, “toda branca como a lua” (COLASANTI, 2009, p. 74), expressão antes usada para caracterizar a mulher assassinada. Como o corpo dela ficara na floresta, lobos e lobas o comeram, mas uma loba, em especial, havia levado o coração para alimentar a sua única cria. Houve uma metamorfose. A mulher se transformara em loba, ressurgindo num momento de vulnerabilidade do homem, que, agora, segundo a narrativa, estava indefeso, já que perdera a sua arma, com a queda. Há uma ironia, portanto, nesse poder do homem opressor baseado em equipamentos, o que, aliás, é uma das críticas formuladas por Adams (2012).

Na esteira da ecocrítica feminista, é possível ainda traçar um diálogo entre essa inversão de posições e o feminismo transcorpóreo de Alaimo (2017, p. 910), que considera o ambiente como “um mundo de seres carnis, com suas próprias necessidades, exigências e ações. Ao enfatizar o movimento através dos corpos, a transcorporalidade revela as trocas mútuas e as interconexões entre a corporalidade humana e o mais-que-humano”. Obviamente, a narrativa apela ao maravilhoso, o que não impossibilita que algumas relações sejam feitas: a natureza, como bem defende Alaimo, não é um mundo passivo. A violência praticada pelo homem reverberou, e a vítima dessa ação (re)agiu.

Por fim, no conto intitulado “Debaixo da pele, a lua”, a personagem central é uma mulher descrita como aquela que tinha a lua debaixo da pele. Devido a isso, ela é oprimida pelos homens que a encontram: um rico, que queria tê-la como esposa e exibi-la como “propriedade”, e um ladrão, que

---

também queria exibi-la, porém, explorando-a nas feiras. A lua, com quem a mulher se inter-relaciona, não é uma personagem comum aos contos tradicionais, nem tampouco os homens a oprimem diretamente, como acontece com os animais dos contos anteriores. Ela é um elemento da natureza, do qual eles se mantêm distantes. A opressão se dá em relação à mulher, exatamente, pela transcorporalidade entre ela e a lua, ou seja, “[...] o tempo-espaço em que a corporalidade humana, em toda sua carnalidade material, é inseparável da ‘natureza’ ou do ‘ambiente’” (ALAIMO, 2017, p. 910). O corpo, então, age no sentido da resistência à tentativa de apassivamento pelo opressor, realçando ou extinguindo a sua luz, tal qual esclareci nas primeiras páginas.

Trabalhos, como o artigo “Além do bastidor: personagens femininas de Marina Colasanti”, de Funck (2016), porém, apontam o caráter essencialista do dualismo recorrente entre o homem e a mulher, a cultura e a natureza, nos contos de fadas de Colasanti, ficando a mulher presa à imanência da natureza e o homem livre, para transcender culturalmente. Com efeito, há uma linha divisória nas narrativas da autora. Em “Entre as folhas do verde O”, isso é bem explicitado: “Mas a corça-mulher só falava a língua da floresta e o príncipe só sabia ouvir a língua do palácio” (COLASANTI, 1979, p. 40).

Contudo, vale ressaltar que as personagens femininas só se mantêm no espaço fechado, doméstico, patriarcal, enquanto estão sendo oprimidas. A subversão delas consiste na ruptura das barreiras, no movimento. A natureza é o espaço ilimitado, enquanto a representação da cultura possui limites bem definidos. Com exceção dos caçadores – que, por sinal, sempre voltam aos seus castelos –, as mulheres ou não possuem casas ou seguem caminhos indefinidos, nos finais abertos dos contos. Nesse sentido, parece necessário um olhar mais atento à própria compreensão de natureza e de cultura nos textos em questão, o que, evidentemente, não cabe no escopo deste trabalho, do mesmo modo que a discussão acerca do essencialismo.

Porém, quanto ao “risco da essência” que Colasanti corre, para usar a expressão de Diana Fuss, em seu antológico artigo de 1989, é possível sinalizar um uso estratégico do essencialismo. É a partir das conexões com a natureza, inteiramente (trans)corpóreas, que a escritora revisiona os papéis da mulher na tradição do gênero contos de fadas – visto que há um empoderamento nessa relação – e, igualmente, do mais-que-humano, com o qual ela foi assimilada, recebendo o mesmo tratamento opressivo. Além disso, os contos de Colasanti, ao revisarem a tradição, constroem uma visão cara à contemporaneidade: a de

---

que os corpos humanos e mais-que-humanos não estão isolados nem são inertes, de que há corpos que oprimem outros, assim como há corpos que compartilham a opressão; mas, sobretudo, de que há corpos que (re)agem. Trata-se, ao que parece, de uma visão ecocrítico-feminista.

## REFERÊNCIAS

- ADAMS, Carol J. *A política sexual da carne: a relação entre o carnivorismo e a dominância masculina*. Tradução de Cristina Cupertino. 1. ed. São Paulo: Alaúde Editorial, 2012.
- ALAIMO, Stacy. *Feminismos transcorpóreos e o espaço ético da natureza*. Tradução de Susana Funck. *Rev. Estud. Fem.* [online]. 2017, vol.25, n.2, pp.909-934.
- ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. Tradução de Dora Flaksman. 2. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2006.
- CARTER, Angela. *O quarto do Barba-Azul*. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- \_\_\_\_\_. *103 contos de fadas*. Tradução de Luciano Vieira Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- COLASANTI, Marina. *Uma ideia toda azul*. 16. ed. Rio de Janeiro: Nórdica, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Longe como o meu querer*. São Paulo: Ática, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Do seu coração partido*. São Paulo: Global, 2009.
- DESCARTES, René. *Discurso do Método*. Tradução de Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009. (Clássicos WMF)
- FUNCK, Susana Bórneo. (Per)versões do feminino: os contos de fadas de Angela Carter. In: \_\_\_\_\_. *Crítica literária – uma trajetória*. Florianópolis: Insular, 2016. pp. 303-312 (Série Estudos Culturais)
- \_\_\_\_\_. Além do bastidor: personagens femininas de Marina Colasanti. In: \_\_\_\_\_. *Crítica literária – uma trajetória*. Florianópolis: Insular, 2016. pp. 333-340 (Série Estudos Culturais)
- FUSS, Diana. O ‘risco’ da essência. Tradução de Ildney Cavalcanti e Amanda Prado. In: BRANDÃO, Izabel et al. (Org.). *Traduções da Cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Florianópolis: EDUFAL, Editora da UFSC, 2017. pp. 362-397
- GAARD, Greta. Novos rumos para o ecofeminismo: em busca de uma ecocrítica mais ecofeminista. Tradução de Izabel Brandão e Marina Verçosa de Andrade. In: BRANDÃO, Izabel et al (Orgs.) *Traduções da cultura - perspectivas críticas feministas*. Florianópolis e Maceió: Mulheres, Edufsc e Edufal, 2017. pp. 783-818
- JUNG, Carl Gustav. *O eu e o inconsciente*. Tradução de Dora Ferreira da Silva. 27. ed. Petrópolis: Vozes, 2015.
- LE GOFF, Jacques. *A civilização do ocidente medieval*. Tradução de José Rivair de Macedo. Bauru, SP: Edusc, 2005. (Coleção História)
- MACEDO, José Rivair. *A mulher na Idade Média*. 4. ed. São Paulo: Contexto, 1999. (Repensando a História Geral)

---

MIES, Maria; Shiva; Vandana. Introdução: porque escrevemos este livro juntas. In: \_\_\_\_\_. *Ecofeminismo*. Tradução de Fernando Dias Antunes. Lisboa: Instituto Piaget, 1993. pp. 9-34.

MIGUEL, Maria Aparecida de Fátima. *Densa tessitura: uma leitura em contraponto, a visão da academia sobre a produção literária de Marina Colasanti*. 2015. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Assis, 2015.

PERRAULT, Charles. O Pequeno Polegar. In: TATAR, Maria (Org.). *Contos de fadas: edição comentada e ilustrada*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. pp. 269-283

PROPP, Vladímir. *As raízes históricas do conto maravilhoso*. Tradução de Rosemary Costhek Abílio e Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

WARNER, Marina. *Da fera à loira: sobre contos de fadas e seus narradores*. Tradução de Thelma Médiçi Nóbrega. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

WARREN, Karen J. *Ecofeminist Philosophy: A Western Perspective on What It Is and Why It Matters*. Lanham, Maryland: Ed. Rowman & Littlefield Publishers, 2000.

Nota do editor:

Artigo submetido para avaliação em: 22/04/2018.

Aprovado em sistema duplo cego em: 24/05/2018.