

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS  
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU*  
MESTRADO EM LETRAS - LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

**INTERTEXTUALIZAÇÃO NA OBRA DE MARINA COLASANTI:  
O TEAR E O TECIDO**

Ivonete Ferreira da Costa

GOIÂNIA  
2016/1

IVONETE FERREIRA DA COSTA

**INTERTEXTUALIZAÇÃO NA OBRA DE MARINA COLASANTI:  
O TEAR E O TECIDO**

Trabalho de Dissertação de Mestrado,  
apresentado ao Programa de Pós-  
Graduação do Mestrado em Letras:  
Literatura e Crítica Literária, para fins de  
obtenção do título de Mestre em Letras.  
Orientadora: Profa. Dra. Lacy Guaraciaba  
Machado.

GOIÂNIA  
2016/1

C837i

Costa, Ivonete Ferreira da

Intertextualização na obra de Marina Colasanti [manuscrito]:  
o tear e o tecido/ Ivonete Ferreira da Costa.-- 2016.  
75 f.; 30 cm

Texto em português com resumo em inglês  
Dissertação (mestrado) -- Pontifícia Universidade  
Católica de Goiás, Programa de Pós-Graduação *Stricto  
Sensu* em Letras, Goiânia, 2016  
Inclui referências f.65-69

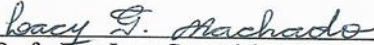
1. Análise do discurso literário. 2. Intertextualidade.  
3. Literatura brasileira - contos - História e crítica.  
I. Machado, Lacy Guaraciaba. II. Pontifícia Universidade  
Católica de Goiás. III. Título.

CDU: 821.134.3(81)-34.09(043)

**INTERTEXTUALIZAÇÃO NA OBRA DE MARINA COLASANTI: O TEAR E O TECIDO**

Dissertação aprovada em 23 de março de 2016, no curso de Mestrado em Letras – Literatura e Crítica Literária, da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

**BANCA EXAMINADORA**

  
\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Lacy Guaraciaba Machado  
PUC Goiás (Presidente)

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Rogério Pereira Borges  
PUC Goiás

  
\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Maria Zaíra Turchi  
UFG

\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima  
PUC Goiás (Suplente)

Dedico este trabalho a DEUS, pois acredito que ELE esteja sobre todas as coisas. Às roseiras que plantei, reguei e cuidei como o jardineiro que cuida do jardim, minhas filhas, Alana, Blenda e Laila, presentes nos piores e nos melhores momentos. Ao meu irmão, Rogério, que com uma linha colorida teceu o ânimo e a coragem para fazer o que era necessário ser feito, à minha cunhada, Sara Avelino, que com seu silêncio abraçou-me. Ao Rudgero Sanrry, pela companhia e auxílio. À minha orientadora, Dra. Lacy Guaraciaba Machado, que me conduziu com muita paciência.

Agradeço à DEUS, meu companheiro de todos os momentos, às minhas filhas pelo apoio e ajuda todo o tempo, ao meu irmão, Rogério, que me incentivou durante essa jornada, à minha orientadora que me acompanhou e vivenciou as minhas dificuldades e mesmo assim caminhou comigo. À minha mãe pela amizade e compreensão. Aos amigos que estiveram perto torcendo pelo meu sucesso e crescimento intelectual.

A deformação enquanto ato criativo torna mais sagaz a percepção enquanto ato criativo torna mais sagaz a percepção e mais denso o universo que nos circunda. A densidade perceptiva de um mundo insólito é a principal característica da arte  
(Lucrecia D'Aléssio Ferrara).

## RESUMO

O texto traz a análise de aspectos do discurso literário como os processos de construção das cenas e o universo mágico, em que se realizam as narrativas de Marina Colasanti, tendo como mostra os contos das obras *Doze reis e a moca no labirinto do vento* (2006): “A mulher ramada”, *Uma ideia toda azul* (2006): “Além do bastidor”, “Entre as folhas do verde ó” e “Fio após fio”. Os objetivos geral e específicos são destacar e distinguir as cenas englobante e genérica presentes nas narrativas, identificar a natureza do signo verbal na sua relação com o signo não verbal e analisar recursos de intertexto, paratexto, entre outros, como procedimento artístico. Abordam-se os planos narrativos, nos quais se dá a realização dos personagens mimeticamente, partindo do pressuposto inicial formulado por Dominique Maingueneau. A linguagem não verbal é um convite à leitura da linguagem verbal e vice-versa. Ambas se associam aos signos que se constroem por meio da escritura textual: tear e tecido. Elas podem ser vistas ora de modo explícito, ora implícito, e se colocam a serviço de um poder que se realiza pelo ato de leitura. Assim, no texto narrativo, há rastros de um discurso em que o texto é encenado.

**Palavras-chave:** Arte literária. Linguagem. Intertextualidade. Signos. Tear e tecido.



## ABSTRACT

The text brings the analysis of aspects of the literary discourse as the processes of construction of the scenes and the magical universe, in which the narratives of Marina Colasanti are realized, having as it shows the tales of the works *Doze reis e a moca no labirinto do vento* (2006): "The woman ramada", *Uma ideia toda azul* (2006): "Beyond the frame", "Between the leaves of green ó" and "Yarn after yarn". The general and specific objectives are to highlight and distinguish the encompassing and generic scenes present in the narratives, to identify the nature of the verbal sign in its relation to the nonverbal sign, and to analyze intertext resources, paratext, among others, as an artistic procedure. The narrative plans are approached, in which the characters are realized mimically, starting from the initial assumption formulated by Dominique Maingueneau. Non-verbal language is an invitation to read verbal language and vice versa. Both are associated with the signs that are constructed through the textual writing: loom and fabric. They can be seen now either explicitly or implicitly, and put in the service of a power that is realized by the act of reading. Thus, in the narrative text, there are traces of a speech in which the text is staged.

**Keywords:** Intertextuality. Literary art. Language. Loom and fabric. Signs.

.

## SUMÁRIO

PALAVRAS INICIAIS .....	10
I - FIOS INTERTEXTUAIS .....	13
<b>1.2 Entretecendo Fios: Criação e Criatura</b> .....	17
<b>1.3 Entrelaçamento das Narrativas</b> .....	26
II - LINGUAGEM HIBRIDIZADA: SIGNOS, ÍCONES E SÍMBOLOS .....	34
<b>2.1 Signos Icônicos no Discurso Colasantiano</b> .....	34
<b>2.2 Imagens Talhadas: Convergência</b> .....	43
III - ALÉM DO TEXTO: O TEAR E O TECIDO .....	52
<b>3.1 Leitura do Texto sob um Ângulo Englobante e Genérico</b> .....	53
<b>3.2 Leitura do Texto sob a Ótica Cenográfica</b> .....	56
<b>3.3 O Processo de Criação</b> .....	59
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	63
REFERÊNCIAS .....	65
ANEXOS .....	67

## PALAVRAS INICIAIS

O estudo traz como objeto as narrativas curtas de Marina Colasanti nas obras: *Doze reis e a moça no labirinto do vento* (2006) e de *Uma ideia toda azul* (2006), para a abordagem dos aspectos do discurso literário, destacando o processo de intertextualização como procedimento artístico. Da primeira obra, “A mulher ramada”. Da segunda, foram extraídos os contos “Além do bastidor”, “Fio após fio”, “Entre as folhas do verde ó”.

A pesquisa traçou como objetivos geral e específicos destacar e distinguir as cenas englobante e genérica, identificar como se realiza e qual a natureza do signo verbal em sua relação com o signo visual, analisar a construção das linguagens das cenas de enunciação e de cenografia das personagens, no universo mágico em que se realizam, observar os recursos de intertexto, paratexto, entre outros, como procedimento artístico. Assim, traçaram-se a representatividade metafórica do que é visto como o tear e o tecido na conjuntura das narrativas, sendo o primeiro o modo de construção artística e o segundo a imagem da arte sugestivamente pronta, acabada.

No espaço do discurso literário em narrativas curtas, a comunicação flui por meio de cenas de enunciação, em que aquele que fala ou aquele para quem se fala não se configura como pessoa, pois ambos se tornam são lugares constituídos pelos dizeres, não sendo nenhum deles donos do seu dizer. Assim, ao estudar as cenas de enunciação, considera-se o próprio modo de constituição desses lugares pelo funcionamento da língua. O tear e o tecido são representação metafórica da linguagem posta em movimento para constituir-se como espaço discursivo. Formase a expressão que pode ser vista como o ato de bordar no tecido disposto no bastidor.

Nessa perspectiva, a teorização de Julia Kristeva (2012) sobre intertextualização e à teoria de Dominique Maingueneau sobre cenas de enunciação e cenografia, no âmbito do discurso, foram admitidos na especificidade do estudo. No processo de enunciação, textos se entrecem nas situações em que são produzidos. No espaço do discurso, estão “[...] instituições de fala através das quais ocorre a articulação entre os textos e as situações nas quais são produzidos” (MAINGUENEAU, 2006b, p. 249).

A escolha dos contos se deu pelo fato de eles se constituírem como amostra singular do processo criativo literário que dialoga com leitor, tanto adulto quanto juvenil, ao combinar dois sistemas de linguagem: o verbal e o visual. Para isso, revelam diálogo intertextual, fios que tecem a comunicação recorrendo a códigos que remetem os que leem a cenas englobante e genérica (discurso narrativo, no caso, conto), em que se inscrevem os personagens, que se realizam como signos da linguagem literária.

A linguagem não verbal serve como um convite à leitura dos signos verbal e não verbal. As linguagens se associam ao movimento dos signos que se constroem por meio da escritura textual: tear e tecido para produzir o seu efeito, ora se revelam de modo explícito, ora implícito e se colocam a serviço de um poder que se realiza por meio da leitura.

O texto chegaria ao leitor juvenil por uma cenografia. Isto significa que, ao se deparar com o texto, aquele que lê acha-se na conjuntura discursiva como condição e produto das cenas. Surge a possibilidade de imaginá-las e de compreendê-las. Ao leitor adulto, a aproximação com o tecido textual se dá por meio da intertextualidade e também das cenas.

Nesse sentido, Maingueneau (2006) defende que a cenografia é, ao mesmo tempo, origem e engendramento do discurso. No texto narrativo, há rastros de discursividade em que a fala é encenada para remeter-se aos leitores juvenil e adulto. Infere-se que essa seja uma estratégia que se faz no jogo entre cenas discursivas realizadas por meio de signos verbal e não verbal, inscritos em narrativa curta.

A narrativa é um tipo de texto que permite suscitar o movimento da percepção de que tais signos podem construir várias coisas, evocar imagens que surgirão a partir da maturidade de leitura do interlocutor no momento da interpretação. Isso nos remete à busca da noção de escritura, tal como desenvolvera Roland Barthes, em *Grau zero da escritura* (2004), entre outros.

Uma outra hipótese inicial formulada refere-se ao uso reiterado da intertextualização nas narrativas em análise que é um dos procedimentos adotado por Marina Colasanti, para singularizar sua obra, elevando-a ao estado de arte. Para compreender o arranjo textual, Julia Kristeva, Gerard Genette tratando da natureza do signo verbal e não verbal, destacando as cenas feitas com uma construção que conduz o leitor a ler mais que a simples estória, instando para o interior dos textos

atendo-se para o procedimento de intertextualização como recurso artístico singularizado pela autora.

O trabalho foi dividido em três capítulos. O primeiro capítulo destaca a relação entre o jogo enunciativo realizado nos contos em análise, a partir de cenas que se realizam segundo um procedimento no qual Maingueneau denomina cenografia, mas que chamamos sua relação por tear e tecido.

No segundo capítulo, os contos foram analisados enfatizando sobre o processo criativo adotado pela autora, observando o critério da intertextualidade explícita e implícita, que se dá em linguagens verbal e visual.

No terceiro capítulo, foi estudado o diálogo entre imagem verbal e visual, para confirmar a hipótese de que, com essa característica, associada à temática explorada, as narrativas de Colasanti atendem e convidam leitores de diferentes faixas etárias para uma viagem ao universo artístico intertextualizado.

Assim, admite-se que a distribuição de lugares pode se dar pela temporalização própria do acontecimento. A temporalidade é fundamento da cena enunciativa (GUIMARÃES, 1995). Sob tal enfoque, o estudo debruçar-se-á sobre os contos de Marina Colasanti, com o propósito de verificar como o processo de intertextualização se constrói como procedimento artístico nas narrativas. Tais prerrogativas servem para analisar as cenas discursivas e para ressaltarmos os planos narrativos, nos quais se dá a realização dos eventos narrativos com que se tece o discurso em que se inscrevem as personagens.

## I - FIOS INTERTEXTUAIS

O recurso da intertextualidade, que é um fator da escrita literária, presente nas narrativas curtas de Mariana Colasanti, incide na manifestação de textos que se relacionam de várias formas, dentre as quais algumas serão exploradas como a explícita, a implícita, o paratexto, a epígrafe, traços da mitologia grega e do mundo encantado de narrativas clássicas (uma determinada classe de textos que desenvolvem nas histórias ou tratam de abordá-las de um ponto de vista sociológico ou psicanalítico – contos de fadas, classificados como literatura infanto-juvenil.

Nos contos de Colasanti, as manifestações de intertextualidade explícita realizam-se por meio de um mosaico de citações. Pode-se dizer que é a absorção e a transformação de um outro texto. O texto literário se revela como um feixe de relações intertextuais e implícitas que são aquelas que ocorrem sem atuação expressa, mas contribuem para a constituição de sentidos no tecido discursivo, em um diálogo que perpassa a narrativa de ponta a ponta. Desse modo, além da combinação de dois sistemas de linguagem, há paratextos que é algo que se coloca perto de outra coisa e sinaliza uma relação de continuidade textual, fazendo uma espécie de modulação temática que matiza as situações em que se inscrevem os personagens.

As situações discursivas, que combinam elementos característicos as aventuras épicas, as florestas, os castelos encantados e princesas prisioneiras, assim como modelos de honra, de força de destemidos cavaleiros, são parte da temática que desperta o interesse do leitor infanto-juvenil, mas o tema da solidão, do vazio, do sem lugar, hibridizados em diálogo intertextual, arrebatam outra faixa etária de leitores.

Os contos trazem suas marcas de recursos narrativos de modo explícito e implícito, por meio da ideia de princesas e reis, de castelos que surgem na linguagem visual e compõem a imagem uníssona da arte literária. O implícito está inserido nas entrelinhas carregadas de outros discursos como o da mitologia grega que se efetiva em “Entre as folhas do verde ó”, a corça mulher que remete ao animal que é metade homem e metade cavalo, o sagitário que expressa uma categoria mitológica – uma floresta em que deixa a ideia de doendes, ninfas e fadas que vivem sobre as folhas verdes.

Os discursos podem ser observados com os seres mortais. Em “Além do bastidor”, a personagem desce pelo fio, assim como ocorre em Rapunzel. A princesa que usa os fios do cabelo como condutor para o príncipe subir em sua torre. É um conto da literatura clássica que retrata a história de uma princesa que tinha os cabelos longos e que, pelos seus fios, o príncipe subiu até a torre onde estava presa. A situação gerou conexões entre o casal, um chegou até o outro. Da mesma forma o texto se veicula à língua, fazendo-se tecido de relações. Para isso, a conceituação que Júlia Kristevá destaca que

[...] o texto pensa a língua, isto é, torna a distribuir sua ordem colocando em relação a superfície de uma palavra comunicativa, visando a informação direta, com o espaço de outros tipos de enunciados anteriores ou síncronos (KRISTEVÁ, 2012, p. 71).

Desse ponto de vista, o texto literário colasantiano é uma rede de conexões, com espaço de outros enunciados que podem ser anteriores ou não, em que a inserção de eventos narrativos e a hibridização de sistemas linguagem participam da construção de uma rede dialógica constitutiva da formação textual, e constrói, por meio da linguagem verbal e visual, um código que se comunica com leitores, tanto com o adulto e quanto com o infanto-juvenil.

O texto pode ser compreendido como espaço em que se dá o cruzamento de palavras, ícones, e símbolos de textos combinados na modalidade de signos literários para gerarem a singularidade da narrativa - tear e tecido. Concebido, o tecido textual, singularizado pela intertextualidade matizada, passa a existir na sua relação com outros textos já produzidos, seja em conformidade, seja em oposição ao preexistente:

A arte possui uma série de traços que a assimilam aos modelos lúdicos. A percepção (e a criação) de uma obra de arte exige um comportamento particular – artístico -, que possui uma série de traços comuns com o comportamento lúdico (LOTMAN, 1978, p. 126)

A construção dos contos perpassa o campo artístico, pois lê-los exige um comportamento particular, em que é necessário a reflexão sobre o que é narrado, observando os elementos que conduzem o que lê a outros textos. Os contos de Colasanti conversam, dialogam com outros textos em conformidade ou oposição com eles. Resgatam elementos de caráter mitológico, medieval, lírico, religioso e

outros, configurando as cenas discursivas em uma cenografia constitutiva, modelizadora pela tecelã autora que projeta sua arte sobre os signos, criados e combinados para a gerar o seu efeito (MACHADO, 2003).

Compreende-se, portanto, que a intertextualidade na tessitura textual é uma espécie de entrelaçamento de textos que pode aparecer explicitamente diante do leitor ou estar em uma camada subentendida, nos mais diferentes gêneros textuais. O campo implícito só se realiza quando o leitor é capaz de perceber a referência do sujeito a outras obras ou a fragmentos identificáveis de variadas artes.

Assim, o recurso artístico assume papéis distintos conforme o processo combinatório discursivo que passa a integrar. A pressuposta cultura e o conhecimento geral instituído são parte do procedimento que requer que seja acionado o repertório do produtor do texto e do seu leitor. É a análise intertextual dos enunciados que irá mostrar a relação da palavra com outras palavras, que é a escrita no texto.

### **1.1 Manifestações de Intertextualidade: “Entre as folhas do verde ó”**

No conto “Entre as folhas do verde ó”, a construção de paratexto pode ser observada por meio da linguagem visual, um desenho construído por riscos, rachuros, de linhas escuras que formam o personagem protagonista, com cores preto e branco, neutras, que revelam a solidão do príncipe. O desejo de companhia desperta-lhe o ânimo para caçar. Inscreve o paratexto em que a imagem do cavalo e do cavaleiro é elaborada sem cenário, isolado no espaço de uma página.

Para constituir-se no processo construtivo do conto, a ideia da história é intertextualizada com os contos de fadas, em que há príncipes e reis, que são heróis, bravos guerreiros e possuem riqueza, mas, muitas vezes, mostram-se infelizes. O pássaro em seu braço indica que tem mais de um modo de olhar, de maneira dinâmica, vê tudo ao seu redor. É o olhar que guia o príncipe, que vai em busca do objeto de desejo da vontade real, que busca satisfazer a vontade do príncipe.

Na narrativa, tem-se a linguagem visual que se relaciona não só com o paratexto, mas também com o texto verbal. Neste, o príncipe está numa floresta, em meio a riscos pretos configurando folhas, árvores, gramas, construindo a imagem de



um ambiente frio, sem cor: cenário em que o personagem vive sua solidão, angústia e a busca de algo ou alguém que o complete, que o realize.

A linguagem visual estabelece a ideia de desejo, de satisfação própria, de realização, talvez até pessoal, particular do eu que dialoga com o leitor de qualquer idade, mostra-lhe o olhar, o ver, no intuito de compreender a si e penetrar em seu interlocutor. Este, seja adulto, seja infanto-juvenil realiza, de acordo com o olhar que dispensa à leitura e aos signos, uma relação mais próxima com a linguagem visual, pois faz parte de seu mundo icônico. Assim, sua leitura constrói-se a partir do tecido narrativo, desenvolvendo a habilidade leitora.

Para o leitor adulto, a linguagem visual se completa com a verbal e corrobora com a compreensão do tecido textual com sua história que se desenrola a partir da linguagem poética, realizada em frases curtas, com marcadores de tempo que cooperam para a construção das cenas, do imaginário daquele que lê.

Os recursos da linguagem mostram verbos no pretérito imperfeito que permitem ler e imaginar a ação em curso e perceber que não há relação de leitura, diálogo e entendimento entre corça e príncipe e, se não existe essa comunicativa, há distância, que se configura num distanciamento, ora de euforia no início, ora de disforia a partir do surgimento da corça mulher.

As narrativas curtas em análise dialogam com histórias de reis da Idade Média. Sua construção sónica revela interação com outros textos como uma das narrativas bíblicas: “E havendo Deus terminado no sétimo dia a sua obra que fizera descansou nesse dia e toda a sua obra que tinha feito” (GÊNESES 2:2, p. 20). A criação do mundo em “sete dias” remete para a ideia que o número sete sugere perfeição no texto bíblico, porém, nos contos, infere-se ser liberdade: a da corça – mulher, quebra de prisão. Nessa situação, a corça diz a obra que escolhe o que deseja ser, revela assim a independência, isso se dá na quarta cena, décimo quarto parágrafo do conto em análise: a corça leva “sete dias” para aprender a andar “sete passos”.

As leituras das narrativas colasantianas deparam-se com cenas que compõem o tecido textual, realizadas por meio de palavras que criam e alimentam o imaginário do leitor, levando-o a construir uma relação de equivalência do texto lido com outras histórias possíveis de compô-lo.

Essa é considerada a leitura do adulto, pois ele está, quase sempre, apto para apreender a linguagem híbrida, característica textual que, apesar de estar ao

alcance de leitores de todas as idades, torna-se mais atrativa para aquele, podendo ser objeto de livre apreciação e interpretação.

Segundo Humberto Eco (1987, p. 46), “[...] o autor conduz o leitor para uma livre interpretação, pois seu público é heterogêneo e seu texto genérico, esta é a relação que o emissor estabelece com o texto”. A relação que o texto estabelece com o leitor é livre, independente e desprendida de seu emissor. A percepção do texto realiza-se de acordo com sua ideia e observação que consegue apreender do tecido textual e dos fios que o compõem.

O tecido textual é construído por meio de relações de palavras que se relacionam e se completam na criação da ideia de independência do outro, de liberdade. Combinam uma frequência de elementos linguísticos implícitos por meio do grau máximo de intertextualidade. Formam um diálogo enriquecido de epígrafes, paratextos e recursos linguísticos.

Nos textos analisados, a temática trabalhada por Colasanti, associada à disposição sintagmática e paradigmática dos eventos narrados, depreende-se como a marca da presença de diferentes graus de intertextualidade: mínimo, médio e máximo, o que configura sua alternância implícita e explícita (KRISTEVÁ, 2012).

Essa intercalação remete para o jogo intertextual. O tecido textual revela outros textos em si como as histórias mitológicas, a concepção criacionista, a leitura de arte. Cria-se a linguagem híbrida, sígnica, que estabelece uma relação harmoniosa do texto e com o leitor. Ao ler, poderá enxergar as relações de comunicação com vários outros de épocas diferentes.

A linguagem visual contribui para a relação com a verbal, conecta-se a ela por meio das cenas que se desenvolvem e conversam com a mitologia grega, por exemplo. O signo corsa mulher - metade corça, metade mulher - relaciona-se com o signo mitológico Sagitário, metade homem, metade cavalo, símbolo de força e determinação. Assim, como a corça determina voltar para a floresta e deixar o príncipe, com quem não conseguia dialogar, o paratexto em linguagem visual estabelece uma relação de proximidade com a linguagem verbal.

## **1.2 Entretecendo Fios: Criação e Criatura**

A construção da intertextualidade em Colasanti pode ser percebida no conto “Fio após fio” como eco intertextual. A voz narradora conta uma nova história, um

novo texto foi escrito, contendo sua própria linguagem, mas, ao mesmo tempo, reconta e recorda o mito, a tradição, incluindo elementos de transformação.

Em “Fio após fio”, as irmãs bordam um manto de seda branca, esse manto representa a vida, o eu, o mundo interior do homem. Todos são um manto que precisa ser bordado que representará as personagens, sendo vistas a partir da imagem bordada. As protagonistas Nemésia e Gloxínia florescem o manto que apenas uma haveria de usar. Um único tecido representa as duas, um único texto que as forma, uma eufórica, a outra disfórica, contrapondo-se, antagonizando-se numa relação de construção da vida.

Atos seguros de uma e inseguros de outra que, por sua vez, sujava o tecido e sempre desmanchava o trabalho por nunca estar satisfeita, revelam a dificuldade de aceitação das limitações e de conhecer a si e o outro. A narrativa desenvolve a disforia quando a personagem utiliza seu último fio para bordar “uma palavra mágica” que transforma a irmã em aracnídeo.

Nesse ato, a personagem se revela com características da deusa mitológica Atena por não aceitar que o outro faça melhor, que o eu seja superado, transformo-o, mas a transformação não o impede de continuar se sobressaindo no ato de bordar. A criação conversa com o tear, que é o cérebro simbolicamente encantado em forma de bastidor, e com o tecido, ou seja, a criatura que é o texto.

A narrativa é construída por meio de signos que evocam muito mais que a imagem de criação e criatura. A história evoca e carrega outros textos em si e outras leituras. No texto, a irmã, transformada em aranha, continua a tecer, a construir o bordado no manto de seda branca. Os fios tomam conta do espaço da obra: são as palavras, a língua. O ato de bordar é o trabalho do artista, que se realiza na linguagem que domina o homem.

A escrita Colasantiana revela muito mais do que as meras histórias das narrativas intertextuais. A abordagem criativa incide sobre a própria linguagem que, ao ser realizada, domina a pessoa humana, porque é carregada de poder, de magia e significâncias. O fio mostra-se como a linha da vida, o ponto de início, a matéria da construção, as palavras que representam as ideias que envolvem o homem.

Em “Fio após fio”, o egoísmo, o desejo de ocupar o lugar do outro, a vontade de estar no centro, a individualidade, o eu não querer dividir nada com o outro. A arte sugere determinados momentos da vida humana em que coexistir,

compreender-se como sendo diferentes e ter habilidades para superar o outro tornam elementos de luta contra o outro e não contra si mesmo.

O fio a fio significa passos reprimidos: reprimindo e reprimindo-se. É a partir desses fios de significados que se compreende a possibilidade de linguagem híbrida – uma linguagem que se relaciona com leitores diversificados e a cada um oferece imagens construídas com recursos textual e visual.

A construção segue linhas escuras que sugerem uma disforia na narrativa. A ideia do isolamento e da solidão incide na dialética da transformação exterior e interior. A personagem mesmo sendo transformada em aranha continua como centro de si, revelando-se dona de seus próprios caminhos, tem domínio de sua história.

A linguagem iniciada por um paratexto icônico, cuja imagem indicia uma das irmãs – a que borda, participa da constituição do discurso e é denominada Gloxínia que, no decorrer da trama, é transformada pela irmã em aracnídeo. É a criação transformando a criatura que, por sua vez, será símbolo da fiação.

O aracnídeo é, por excelência, dedicado à fiação, à tecelagem: tece fios finos, aparentemente frágeis, porém muitíssimos resistentes. São belos e perfeitos, com nuances de cores acinzentadas para dar a ideia de serem ilusórios. Os fios mostram um tecido semelhante ao véu das ilusões, pois parecem ser transponíveis, mas escondem segredos capazes de aprisionar quem tenta passar por ele, ao mesmo, revelam a face da mulher e seus desejos.

A intertextualidade desses conhecimentos sobre a teia entra em cena contribui para a inferência de leitores adulto e infanto-juvenil. Com esse procedimento, Colasanti constrói os seus textos pondo duas formas de arte em diálogo: a verbal e a visual. Uma complementa a outra, e o fazer de ambas metaforiza a arte do desenhista e o do escritor literário. Esse entrelaçamento faz o texto artístico ter sua imagem híbrida. O tecido textual se revela repleto de signos que evocam significados autênticos da obra de arte literária.

“Fio após fio”, o bordado das irmãs, Nemésia e Gloxínia, combina imagens que se configuram em um jardim, assim como em “Além do bastidor” e “A mulher ramada”. Esse jardim matizado por tons verdes sugere a potencialidade semântica que os signos literários instituem. Esses contos realizam entre si diálogo interno que se refere ao ato de criação adotado. Entretanto, em sua dimensão explícita, as narrativas estabelecem relação dialogante com outras histórias, particularmente com a lenda de Aracne, personagem da mitologia grega, quando narra a história da moça

que, em seu bordado, tece os amores dos deuses por mortais e, assim procedendo, Aracne desafia a deusa Atena.

Esse tema coloca um mundo diante do outro, a aparente derrota de um personagem, mas todos são figuras importantes na obra, nenhum é eliminado e sim espargido como símbolo que penetra em todo o tecido narrativo. O texto cresce em significâncias, sendo o *lócus* da morada do ser.

Na xilogravura, produzida por Colasanti, que dá título ao conto “A mulher ramada”, é traçada a imagem de um corpo feminino, desenhado em linhas escuras, isolado, autônomo, sem cenário, condizente com o tema da solidão de Rosa-mulher, que ao crescer, desenvolver-se sob os cuidados de seu criador, passou a ter autonomia, a dominá-lo. Essa Mulher-rosa remete o que lê à tela de Evelyn Morgan de (1894). Se comparadas, podem ser vistas as semelhanças colocadas aqui:



Na tela de Evelyn Morgan, observa que a mulher envolta em flores e ramos está isolada, porém a sua volta há um ambiente de ramos e folhas, projetando assim um lugar que faz parte de sua construção: a possibilidade de jardim. Assim como Rosa-mulher, na linguagem verbal, está em um jardim em meio a rosas, folhas, flores, árvores. Contudo, na linguagem não verbal, a personagem se encontra em um universo neutro, limpo, apenas ela, bela, com o rosto curvado e olhar longínquo e entristecido, semelhante “A mulher ramada” de Evelyn Morgan.

A Mulher-rosa é a linguagem que, de dominada, passa a dominar o seu criador-autor, pois, ao abraçá-lo, envolve-o, floresce sobre ele, domina-o. Assim é a obra artística que se torna envolvente para o ser humano, no momento da criação, ela finge pertencer a um dono, mas, ao ser publicada, ganha vida própria, podendo estar ao alcance de todos que a leem. Revela-se com seus vários signos que podem ser entrelaçados conforme o olhar do leitor.

A linguagem funciona como um fio intertextual que une linguagens: verbais e visuais, bem como o texto com a tela. Segundo Gerard Genette (2006), pode-se perscrutar e encontrar uma transtextualidade, que se refere ao conjunto de textos e as relações estabelecidas entre eles. Nos contos em estudo, observam-se suas proximidades com mais de um texto, possuem marcas que revelam relações com outros textos como a imagem, a pintura e contos.

Pode-se dizer que a realização da palavra se encontra na linguagem verbal e visual, sendo parte do ambiente. Este último imbuído de múltiplos significados, tendo, pelo menos, três dimensões: o sujeito da escritura, o destinatário e os textos exteriores, assim são três elementos em diálogo.

O conto “A mulher ramada” revela-se como exemplo desses três elementos, envolvido de linguagem verbal e visual, reflete a busca da existência sem o criador comunica com a imagem de Evelyn de Morgan, que expressa a solidão, a tristeza, o semblante distante, reflexivo. O rosto visto por uma lateral, o olhar sombrio, em segundo plano, o verde das folhas, da grama. O fruto desejado para a liberdade também é sugerido no conto “Além do bastidor”. O isolamento, a boca avermelhada e o tecido vermelho sugerem a imagem da paixão, da sensualidade.

Os contos colasantianos dialogam com a imagem interna e externa ao texto. Revelando-se a arte em sua essência, fazendo-se meio de relação completa com o texto, com os fios significando as palavras. O conto “A mulher ramada” tem em sua essência a busca pela vida, retrata a solidão e nesse aspecto é equivalente aos outros contos lidos que também evocam a solidão, o trabalho isolado, fechado em si mesmo, e que só conversará com o mundo após estar sugestivamente pronto. A partir de então terá uma vida própria, sem necessitar de seu criador.

A mulher que foi plantada cresceu e floresceu, passando a ter domínio de si, do jardineiro e do meio no qual foi inserida. Com um abraço ela cerca a todos, de modo que criador e criatura mais parecem amantes. Nunca vistos e, agora, enxergados pelos olhares de quem por ali passava, ambos se encantaram, durante

o abraço em que mais pareciam ser apenas um, isto é, a dualidade se faz perceptível como unidade.

A intertextualização empreendida, ao longo das narrativas em análise, é um procedimento construtivo que conduz o leitor ao mundo imaginário da criação ficcionalizada do ser de papel, de tecido, de cores. Criação e criatura sugerem a história de origem do universo e de tudo o que nele passou a existir: o homem foi feito do pó da terra e a mulher a partir de sua costela, conforme texto bíblico: "Então, do pó da terra, o senhor formou o ser humano. O Senhor soprou no nariz dele uma respiração de vida, e assim ele se tornou um ser vivo" (GÊNESIS, 2014, p. 5).

A criação do universo conversa com o ato criativo da arte: "A mulher ramada", que nasceu na terra plantada pelo seu criador e que se realiza também em um jardim, cheio de folhas, gramas e árvores verdes. Essa cor tem uma relação com a morte, o jardim também se relaciona com o fúnebre, sendo uma antítese da vida, híbrida para a fruição da imagem dos signos que evocam significantes diferentes para os leitores adulto e infanto-juvenil.

A imagem de Morgan, artista simbolista, revela que a linguagem visual remete a imagens alegóricas, nas quais corpos e faces humanas são sugeridos pela representação dos relevos, das árvores, das pedras e de outros elementos. Essas figuras imagéticas estabelecem relação com as palavras que agem no texto dos contos, na linguagem verbal.

Desse modo, Kristevá (2012) traça duas linhas para explicar como a palavra age no texto: uma horizontal, que nos contos colasantianos são o tear, a máquina de tecer, em que se localizam o sujeito da escritura e o destinatário, e uma vertical, que representa a localização do texto que flui em seu contexto. A palavra (texto) é um encontro de palavras que se cruzam, em que se lê, pelo menos, uma outra palavra (texto).

Isso ocorre com a imagem da tela de Morgan e a palavra entrelaçada no fio do discurso presente no conto "A mulher ramada". Realizam-se na vertical o texto e o contexto que permitem o leitor enxergar que há um discurso que o comanda, que é a arte da linguagem. Esta, por sua vez, comunica-se com mundos pelos seus signos: cores, folhas, jardim, entre outro. Nesse jardim, há elementos que mostram o lugar evocado pelo signo e não o *lócus* de simples jardim como pode ser visto.

Nessa perspectiva, pode-se inferir que há linguagem híbrida, pois o texto, enquanto lido por um infanto-juvenil, será explorado a sua linguagem visual que se



completa pela linguagem verbal em cenas explícitas na enunciação. Já, ao ser lido por um adulto, o contrato de leitura poderá levá-lo aos signos evocados pelas palavras que se entrelaçam criando outro texto, isto é, a própria linguagem.

O signo jardim pode representar a vida da obra, o lugar em que a linguagem se desenvolve, evocando a imagem da Mulher-rosa que toma conta do ambiente. As palavras formando textos sugerem direções fiadas intuitivamente para outros textos, outras imagens. Compreende-se assim haver intertextualidade entre “A mulher ramada” e o conto “O mundo crepuscular de Hortênciá”, de Aguinaldo José Gonçalves, da obra *Das estampas*. Observa-se um fio discursivo vertical, que mostra a palavra texto entre as obras:

Seus olhos eram a própria expressão do encantado e se fixavam para além de algum referente do mundo. Hortênciá havia desaparecido da esfera do tempo. No cair daquela noite, ela deixaria de cuidar de seu jardim. Sempre quis saber de seu paradeiro. Por onde andaria aquela altiva mulher que só tinha olhos para o seu jardim? (GONÇALVES, 2013, p. 20).

A palavra trabalhada no conto “O mundo crepuscular de Hortênciá” compreende-se ser o fio do discurso, realizado a partir da construção do texto literário. A linguagem é difundida como possível imagem de compreensão em que todo texto se constrói como um painel de fragmentos que absorvem e transformam outros textos por meio de olhares denotados pelos leitores.

O texto literário cria universos dialogantes com outros textos, gerando uma gama de textos que conversam entre si e que carregam discursos similares e intertextualidade. A palavra exerce as funções de mediação entre a estrutura do texto e do contexto – ambiente cultural (histórico) – e a de regulador da sincronia e da diacronia. Assim, entende-se que há o desenvolvimento do fio discursivo em “O mundo crepuscular de Hortênciá”, de Gonçalves, que permeia o conto “A mulher ramada”, de Colasanti:

Irreduzível a um enunciado, o texto é um funcionamento translinguístico. Na língua, o texto pensa a língua, isto é, torna a distribuir sua ordem colocando em relação a superfície de uma palavra comunicativa, visando a informação direta, com o espaço de outros tipos de enunciados anteriores ou sincrônicos (KRISTEVÁ, 2012, p. 71).

Os textos se tornam lócus de funcionamento translinguístico. Nota-se que o discurso se coloca diante da comunicação visando à realização de ser um fio

discursivo que relaciona os textos. Um texto parece ler o outro, sendo absorvidos. Aquele que lê, sendo o suposto destinatário do texto, também fica envolvido no tecido textual, fazendo ligações com outros textos. Surge em sua mente nexos de imagens das linguagens verbal e visual.

É dessa forma que o conto “O mundo crepuscular de Hortência”, supostamente conversa com a narrativa curta “A mulher ramada”. Nota-se uma proximidade linguística entre as artes: os verbos no pretérito imperfeito permitem a ideia de curso da ação; o signo jardim sempre presente, e Hortência que possui a mesma função do jardineiro, cuidar do jardim:

Antes, com a verdadeira muralha de três metros de altura interceptado pelo grande portão de madeira de cedro feito para presos ou para alucinados por ele não se via, durante o dia, entrar ou sair quem quer que fosse, a não ser Hortência para cuidar do jardim, aguando a grama ou aparando pequenos arbustos e árvores (GONÇALVES, 2013, p. 20).

Hortência tinha o mesmo papel que o jardineiro, aqui ela não incumbia alguém para dela cuidar (a imagem solitária), mas ela mesma cuidava do jardim, era a flor que cuidava do ambiente, da imagem lugar. Hortência é símbolo da linguagem que carrega o discurso, cuida de si mesma. A obra singulariza-se ao se desligar do criador, enche-se de significados metonímicos e cresce, desenvolve-se independentemente, desliga-se da relação anterior, seguindo seu próprio caminho.

O fio discursivo textual conduz o leitor à observação do signo flor, rosa como se fosse a própria obra que desabrocha com seus significantes. De modo que sua construção vai muito além do intertexto, chega ao que Genette (2006) dispõe sobre o objeto da poética, deixa explícito que não é o texto, mas algo mais: o arquiteito - arquiteitualidade do texto, que forma conjunto de categorias artísticas, tipos de discurso, modos de enunciação, gêneros literários, entre outros, nos quais se destaca, tornando-se singular.

Assim, a arquiteitualidade engloba todo texto produzido na literatura, tendo seu conceito ampliado por Genette, que o chamou transtextualidade - que é tudo que se coloca em relação explícita ou implícita com outro texto. A transtextualidade contém a arquiteitualidade, podendo ser percebida na relação entre os contos em estudo “O mundo crepuscular de Hortência” e “A mulher ramada”:

Crepúscula, seus passos pelo gramado nos reportam a outras eras, como se estivesse ali a dialogar com Prosérpina nos Jardim do Édem, a sonhar com as fontes de água dos meandros divagantes do Paraíso ou do Inferno de Plutão. Mesmo na sua ausência, o vazio de seu corpo visto de minha janela fazia pulsar sua presença ainda de forma mais viva, como se estivesse a olhar pelos veios invisíveis da eternidade ou pela ubiquidade como se fizesse cumprir sua eterna presença (GONÇALVES, 2013, p. 20).

Muitos dias se passaram antes que pudesse voltar ao jardim. Quando afinal conseguiu se levantar para procurá-la, percebeu de longe a marca da sua ausência. Embaralhando-se os cabelos, desfazendo a curva da testa, uma rosa embabada suas pétalas entre os olhos da mulher. E já outra no seio despontava (COLASANTI, 2006, p. 26).

A relação entre os contos ora é explícita, ora implícita. A ausência sentida por Hortência infere-se no vazio do corpo que pulsava pela presença. Em “A mulher ramada”, a marca da ausência fez florescer pétalas. As ramas tornam-se metáfora da ausência fê-la crescer e desenvolver. A semelhança dos contos está na alusão de sentir o que não se vê, mas sabe que, de alguma forma, encontra-se ali, no texto. Tem-se a relação perceptível entre um enunciado e outro. O arranjo estrutural das linguagens em que se alicerçam perceptível e legível, no universo do arquitexto.

### **1.3 Entrelaçamento das Narrativas**

A intertextualidade presente nos contos em análise: “A mulher ramada”, “Além do bastidor” estabelece imagens de ambientes que se assemelham pelo signo jardim. Esse jardim que surge sem desejar, aos poucos, aparece com o verde e as folhas, as flores e as árvores, e seus elementos. A figura da mulher surge em meio ao jardim fazendo movimentos que domina toda a sua volta. Como criatura, passa a ter vontade própria, a revelar seus desejos, necessidades de existir e coexistir, tornando criadora de sua imagem.

Os contos conversam com a escritura bíblica, o livro de Gênesis, símbolo da criação. Em “A mulher ramada”, atentam-se que ocorrem passagens dos dias e meses, só não passando a dor da solidão, “disse o jardineiro a si mesmo que já era tempo de ter uma companheira”. Nos capítulos um e dois do texto bíblico, há a imagem do jardim que o homem cuidava e nele morava. E disse Deus: “Não é bom que o homem esteja só, far-lhe-ei uma auxiliadora que lhe seja idônea”. “A mulher ramada” pode apresentar um pastiche de fragmentos bíblicos em que demonstra postura neutra. Os contos revelam alguma coisa que não corresponde com a

realidade, são permeados de ironia. Dialogam sugestivamente com a história bíblica. As vozes ecoam como coros, sendo metáforas de ambientes de mulheres que transcendem o dito para seguirem outros rumos, tendo comportamentos que rompem com ideia de dominação originária. O desejo de se revelar como tal a liberta da submissão.

A mulher é criada no conto para ser a companheira do jardineiro, porém a criatura passa a dominar seu companheiro. Em Gênesis, Eva também convence seu companheiro de forma a dominá-lo astutamente. Ofereceu a Adão o fruto proibido e ele o comeu: ato que revela a desobediência, símbolo da suposta independência de seu criador, como se morressem para um mundo, renascendo em outro:

[...] é a linguagem que fala, não é o autor, escrever é, através de uma impessoalidade prévia impossível de atingir aquele ponto em que só a linguagem atua <<performa>> se não <<eu>> toda a poética de Marllarné consiste em suprimir o autor em proveito da escrita (BARTHES, 2004, p. 4).

A linguagem como símbolo da figura da mulher ganha vida própria, torna-se impessoal como se não mais tivesse vínculo algum com o artista que a fez. Suprime-o para juntar-se a ela, tornando-se membros uníssonos de um mesmo corpo: a obra de arte, criando seus próprios significados.

Com seu próprio olhar, a arte literária incita outros olhares de leitores que percebem o enunciador e o enunciado num mesmo campo da linguagem. A obra passa a dominar-se, sendo o fio que tece seu destino. Sua tessitura conversa com outros textos, criando um potencial de relacionamento entre mundos, deslocando o lugar da leitura dominante, levando em si vários discursos textuais.

Em “A mulher ramada”, pode-se observar que a intertextualidade narrativa surge uma outra história, usando os próprios argumentos, mas ao mesmo tempo reconta e recorda o texto original, sem manter-se submissa a ele. As imagens jardim, árvore e fruto habitam e expressam o cenário-tecido: tecido tela na tessitura discursiva e vice-versa, ficcionalizando-se - construindo uma fusão na arte literária e visual; e dos sentimentos: solidão e desejo, como pode-se perceber em “Além do bastidor”:

A árvore estava pronta, parecia não faltar nada. Mas a menina sabia que tinha chegado a hora de acrescentar os frutos. Bordou uma fruta roxa, brilhante, como ela mesma nunca tinha visto. E outra, e outra, até a árvore

ficar carregada, até a árvore ficar rica, e sua boca se encher do desejo daquela fruta nunca provada (COLASANTI, 2006, p. 14).

Esse procedimento discursivo remete o leitor ao livro Gênesis, não apenas pela imagem do jardim e do fruto proibido, mas também pelo que o signo fruta roxa brilhante sugere, em relação ao desejo: “[...] uma fruta roxa brilhante [...]. E outra, e outra [...], e sua boca se enche(r) de desejo daquela fruta nunca provada.” No livro bíblico, o jardim é também cenário e signo do desejo:

E disse a mulher à serpente: do fruto das árvores do jardim comeremos, [...] mas do fruto da árvore que está no meio do jardim, disse Deus: Não comereis dele, nem nele tocareis, para que não morrais. [...] E, vendo a mulher que aquela árvore era boa para se comer, e agradável aos olhos, e [árvore desejável para dar entendimento, tomou do seu fruto, e comeu, e deu também ao seu marido, e ele comeu com ela (GÊNESIS, cap. 3, vs. 2, 3, 6).

A segunda cena do conto desperta o leitor para a leitura do trecho bíblico. O fruto proibido que Eva comeu, simbolicamente e metaforicamente, é o conhecimento do bem e do mal, situação que a permite provocar outro olhar para a realidade que a circunda. Assim como Eva, a menina do bastidor também se reconheceu dona de si e parte do processo de construção da linguagem, ao comer o fruto roxo brilhante que lhe causou desejo e assim, ao ir e vir em seu bordado, nele, presa ficou.

Observa-se que os contos de Colasanti trabalham, em termos da teoria semiótica, com duas imagens: o jardim e o fio que é a linha. A comunicação emerge como um fio temático expressivo. A voz que se ergue na narrativa como forma de engendrar o discurso de construção da obra de arte é trilha em que o conto ganha uma abertura no enredo e os personagens/obra figuram a possibilidade de viver seu próprio destino, o livre arbítrio, a independência da obra. Ainda que ilusório, tal destino é traçado no discurso por suas próprias vozes que se encerram nos contos:

O bordado já estava quase pronto. Pouco pano se via entre os fios coloridos. Breve, estaria terminado.<sup>1</sup>  
E seu coração de jardineiro soube que nunca mais teria que podá-la. Nem mesmo para mantê-la presa em seu caderno.<sup>2</sup>  
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,

<sup>1</sup> (*Idem*, 2006, p. 16, “Além do bastidor”).

<sup>2</sup> (*Idem*, 2006, p. 28, “A mulher ramada”).

atravessou o corredor, desceu a escada, cruzou o pátio e correu para a floresta à procura da sua Rainha.<sup>3</sup>  
Gloxínia teria agora tanta linha quanto precisasse.<sup>4</sup>

Os fragmentos das quatro narrativas aguçam a percepção de que existe um desejo, não o de se empreender mudança, como o querer e desejar a independência. Em “A mulher ramada”, o jardineiro não permitia que ela florisse, mas, ao adoecer, viu tudo perdido e restava-lhe jogar-se aos braços de sua própria criação e vivê-la, lê-la e ser submetido a ela. Deixa-se levar pela situação, recebendo e distribuindo olhares do que ele mesmo criou, vendo-a existir por si só. No conto “Entre as folhas do verde ó”, a corça não quer ser mulher, mas apenas corça. Mesmo tornando-se mulher, decidida, caminhou até a rainha da floresta que desfez o feitiço – tendo o livre arbítrio, a escolha. Em “Além do bastidor”, a menina desceu pelo fio, figurando a trajetória da arte. No último parágrafo, encontra a si mesma e torna-se parte da obra, passa agora a ser parte do que criou – dominada pela própria criação. Em “Fio após fio”, a arte enovela-se a seu bel prazer, aquele que tece usa quantos fios desejar, bastando querer.

À medida que as personagens percorrem marcas do afastamento, vão relendo fragmentos do passado, na realização de índices metonímicos do espaço, despertando o tempo memorial expresso em um mutismo de construção, de fazer. Esses estilhaços espaciais são fortes, pois se ligam ao desejo de liberdade e, ao mesmo tempo, de superação do sentimento de solidão, inscritos no signo jardim: ambiente do surgir e do ressurgir de sentimentos de desejo, morte e renascimento.

O jardim é signo do Paraíso de Gênesis (cap. 2 vs. 8): “E plantou o Senhor Deus um jardim no Éden [...] e pôs nele o homem que havia formado”. Nesse sentido, o jardim revela-se como cosmos, elo entre criador e criação, mas é também signo da cosmogonia. O Éden é o espaço em que “Adão de Gênesis” vivia a obra que era tecida por seu criador, assim como em “A mulher ramada”, “Além do bastidor” e “Entre as folhas do verde ó”. Colasanti desenvolve suas personagens e as relaciona com os universos vegetal e animal, imaginando-os e tecendo-os.

O jardim é uma imagem de natureza restituída, um convite à restauração, ao prazer. Nele, há a volta do infinito, a evocação do outro, instituindo a conversa consigo, é o lugar e o não lugar dos contos em estudo – da menina, em “Além do

<sup>3</sup> (COLASANTI, 2006, p. 40, “Entre as folhas do verde ó”).

<sup>4</sup> (*Idem*, 2006, p. 42, “Fio após fio”).

bastidor”, refúgio; em “A mulher ramada”, o frescor, a moradia do jardineiro e de sua obra; em “Fio após fio”, ambiente desejado que tomou forma no manto branco; em “Entre as folhas do verde ó” – a atmosfera de desejo da corça.

O jardim representa um sonho de mundo que transporta personagens para outras realidades. A voz que se ergue na narrativa emerge com um fio temático que tece um discurso de combate a dependência por meio do qual a narrativa ganha uma abertura no enredo e a obra vislumbra a possibilidade de viver um destino por ela escolhido. Essa escolha é traçada por suas próprias vozes, como encerra os contos:

Foi assim, de pé ao lado da garça, acariciando-lhe o pescoço, que a irmã mais velha a viu ao debruçar-se sobre o bastidor. Era só o que não estava bordado. E o risco era tão bonito, que a irmã pegou a agulha, a cesta de linhas, e começou a bordar.<sup>5</sup>

Então docemente a abraçou descansando a cabeça no seu ombro. E esperou.  
E sentindo sua espera a mulher-rosa começou a brotar, lançando galhos, abrindo folhas, envolvendo-o em botões, casulo de flores e perfumes.<sup>6</sup>

O arranjo estrutural da narrativa, comandado por um processo de desenvolvimento cíclico: o nascer, o desenvolver e morrer que é representado por meio da vida das plantas, do cuidado do jardineiro, do cuidado da menina que tece o bordado, por meio do verde brilhante:

Assim aos poucos o jardim foi aparecendo no bastidor. Obedecia às suas mãos, obedecia ao seu próprio jeito, e surgia como se no orvalho da noite se fizesse a brotação.<sup>7</sup>

Já se fazia grande e frondosa a primeira árvore plantada naquele jardim, quando uma dor de solidão começou a enraizar-se no seu peito. E passados dias, e passados meses, só não passando a dor, disse o jardineiro a si mesmo que já era tempo de ter uma companheira.<sup>8</sup>

A mudança estrutural do enredo e dos ciclos da natureza como imagem do movimento da obra mostra traços da criação movidos pelo processo de relações entre criação e criatura. Em “A mulher ramada”, ao nascer, a rosa já é Rosa-

<sup>5</sup> (COLASANTI, 2006, p. 16, “Além do bastidor”).

<sup>6</sup> (*Idem*, 2006, p. 28, “A mulher ramada”).

<sup>7</sup> (*Idem*, 2006, p. 14, “Além do bastidor”).

<sup>8</sup> (*Idem*, 2006, p. 23, “A mulher ramada”).

mulher, sendo revelada pela forma com que o jardineiro a evoca. Com a mudança do enredo, no fim do conto, ele não consegue mantê-la presa em seu desenho e, a partir de então, ela passa a ser Mulher-rosa.

Em “Fio após fio”, os fios que tecem o bordado não são suficientes para Gloxínia e, ao transformar Nemésia em aranha, os fios perfeitos que tanto desejava tomaram conta do castelo e Gloxínia não conseguiu chegar à porta, a lugar algum, ficou presa nos fios que tanto desejou.

Em “Além do bastidor”, a arte como o processo de construção da obra muda o ciclo do enredo e a menina, autora de seu destino, é bordada no bastidor: obra que ela constrói. A estrutura da narrativa permuta entre a euforia do desejo de tornar a corça mulher em apenas uma mulher. A arte se revela no sonho da personagem ter um belo jardim, bordado no bastidor, da vontade de não estar só, do desejo de ter fios perfeitos para bordar o manto e usá-lo na corte da disforia de não compreender o porquê da corça mulher e ela tornar-se apenas corça.

A ficção com suas próprias concepções, alicerçada sobre uma estrutura simbólica, faz da linguagem arte literária. Surge como eco que propaga a diferença de sua realidade dialogante. Revela-se como aquilo que figura possibilidade discursiva da ficção, a própria obra de arte – a linguagem intertextualizada.

A intertextualidade tem duas formas básicas: a interna é compreendida com relação a dois textos onde há diálogo no campo discursivo e possuem expressões comuns, e a externa é entendida de um texto a outro e entre discurso de campos distintos. Pode também ser explícita, quando a fonte está exposta por meio de citações ou referências, e implícita, quando ocorre por alusão tornando-se perceptível com qual texto dialoga.

Ao estar como implícita, a intertextualidade no texto literário forma uma rede de conexões, em que a inserção de elementos dentro do texto constrói uma ligação dialógica da escritura-leitura. Existem alguns tipos de intertextualidade, sendo a epígrafe um pequeno trecho de obra ou ideia o título apresentante do texto em sua totalidade. Todos têm seus significados amplos e singulares, guardando, de certa forma, alguma relação um com o outro:

O genotexto é o significante infinito que não poderia ser um “isto”, pois ele não é um singular; seria melhor designado como “os significantes” plurais e diferenciados ao infinito em relação aos quais significante aqui presente, o significante de a-fórmula-presente-do-sujeito-dito não é senão um limite, um



lugar que tem um nome particular, uma ac – cidência (isto é uma abordagem, uma aproximação que se acrescenta aos significantes abandonando sua posição) (KRISTEVÁ, 2012, p. 282).

Os contos estudados possuem significantes infinitos, esses se realizam a partir das cenas construídas por meio das palavras que tecem os fios da narrativa. O leitor, de acordo com sua percepção de leitura, atenta-se nas palavras para ver os signos que evocam as cenas que não estão explícitas, mas busca outra cena que figura a multiplicidade, na qual há o índice que a revela apenas parcialmente, definindo-se pelo seu interior o infinito de possibilidades sógnicas.

Entende-se que essa manifestação pode ocorrer de forma implícita no texto, referindo-se a textos que se utilizam da roupagem literária, explorando por meio dessa o recurso visual por meio das cenas. A intertextualidade pode estar presente em qualquer texto de modo explícito, mas de modo implícito, será mais que um texto: a criação da linguagem pela linguagem, sendo obra de arte.

Então, a obra de arte literária pode ser compreendida como o texto que forma um cruzamento de palavras, de textos. Então, um texto adere a sua existência a relação que passa a ter com outros textos. Os contos aqui estudados conversam, dialogam com outros tecidos textuais, tendo semelhanças, mais ou menos, explícitas, estando em conformidade ou aparente oposição, bem como aos elementos mitológicos, medievais, líricos e outros:

La transtextualité englobe ainsi l'intertextualité comme relation de co-présence de plusieurs textes à l'intérieur du texte ; la paratextualité comme relation du texte avec ses marges ou avec ses « seuils » (titre, avertissement, notes, épigraphe, etc.) ; la métatextualité comme relation du texte avec lui-même ou d'autres textes, relation qui l'entraîne sur les chemins de sa réflexivité critique ou de sa propre théorie littéraire au sein même de son écriture; l'architextualité « comme relation muette de pure appartenance taxinomique » à un genre, à un thème, à un mode, à une forme ; enfin (parce qu'on ne peut plus guère trouver de préfixe au-dessus de celui qui dit déjà au-dessus) l'hypertextualité comme l'opération par laquelle un texte se greffe sur un premier (l'hypotexte) qu'il transforme ou qu'il imite comme l'Ulysse de Joyce le fait de l'Odyssée d'Homère. Tels sont selon Genette, non les « classes de textes » mais les « aspects de la textualité 18 » qui se trouvent et s'emmêlent en toute œuvre littéraire et qui définissent ce qu'il appelle sa littérarité (GENETTE, 1982, p. 16).

O texto literário surge e faz relações com outros textos. Empresta a outro a sua ideia, fingindo ter sido construído a partir de semelhante processo de construção. Toda obra evoca essa deriva de outra, embora sofrendo sua própria

transformação. Um texto pode sempre beber em outro, ou seja, ler outro. O autor chamou esse recurso de literatura de segunda mão, a relação nos aspectos textuais literários em relação à forma, discurso, ao gênero, a ideia que se denomina como paratextualidade, metatextualidade, arquiteitualidade, hipertextualidade.

Tanto a linguagem poética como a prosa possuem características que ocupam o espaço da sensibilidade, são inquietantes, têm rupturas na enunciação, formam a única prática da totalidade linguística enquanto estrutura que se complementa. Assim, ela se constrói, por meio de uma rede de conexões em que se processam as relações dialógicas e as transgressões da mesma.

Os contos colasantianos possuem em sua construção uma linguagem poética que se formam por sequências que se relacionam entre si e entre outros textos pela espacialização e pelo relacionamento interno (genotexto) e externo (fenotexto), adentrando em tempos e espaços diferentes. Assim, ocorre em “A mulher ramada”, sua linguagem verbal se relaciona com a linguagem visual, a partir do paratexto e do desenho da própria ramada, numa perspectiva infanto-juvenil, e também se reflete com a tela de Evelyn de Morgan, numa perspectiva da linguagem adulto, num processo combinatório estabelecido sugerindo a percepção de que

O conjunto da linguagem poética é formado de sequências relacionadas entre si; é uma espacialização e um relacionamento de sequências, o que o distingue do signo, [...]. Postulando assim, o princípio de base [que] conduz a semiótica a buscar uma formalização das relações no texto e entre os textos (KRISTEVÁ, 2012, p. 178).

É assim a construção da linguagem poética de Colasanti, uma relação de textos entre textos que se fundem no imaginário do leitor, seja ele infanto-juvenil ou adulto. Desse ato criativo o texto se torna híbrido, pois, expressa-se por mais de uma linguagem, a visual e a verbal dentro de si e ainda com outros espaços e tempos. Realiza-se nesse fio condutor do hibridismo com o genotexto. No conto “Além do bastidor”, a personagem também se comunica por meio do fio que tece o bordado, pois é o mesmo que a conduz ao próprio bordado: o texto. Então, pode-se discernir que o texto poético se desenvolve não somente entre o sujeito e o destinatário, nem apenas entre o escritor e o leitor, mas também no próprio ato da escritura, no qual quem cria é o primeiro que lê, havendo assim na própria construção artística a arte em si em diálogo com o outro.

## II - LINGUAGEM HIBRIDIZADA: SIGNOS, ÍCONES E SÍMBOLOS

A linguagem literária é a da arte e por isso não pode ser assimilada e relacionada com o conceito tradicional de forma, ou de formas de textos. Ela não se engessa, pois seus aspectos formais sobressaem ao conteúdo: as palavras, em um determinado no texto são mais que aquilo que está escrito: é discurso dialogante com outros textos indefinidamente.

A arte literária constrói-se pela atividade praticada por seu usuário leitor ou receptor que decide acionar a mesma ideia imaginada, isto é, daquilo que é ou pode ser a linguagem em si, na sua realização a partir de si mesma. A ela não é dada uma função estritamente comunicativa, pois sua criação se dá a partir dos signos que a faz ser vista como realização artística.

A linguagem usada na arte é tecida com recursos que a dá possibilidades de reinventar-se enquanto produção, sendo lida em diferentes tempos, lugares e por variados leitores. Ao dialogar com outras artes, a linguagem literária alarga o seu espectro para manter-se e permear diferentes espaços como instância discursiva.

O teor imaginativo, fantasioso atribuído aos signos e ícones eleva o universo literário ao estado de índices e símbolos para instituir um poder: o de reinventarem-se no processo combinatório textual. Como arte, a linguagem procura caminhos que a levem para além da representação pelo processo interdiscursivo (ORLANDI, 2001). Os signos visuais e verbais permitem identificar como o procedimento constitutivo da arte se deu como discurso comunicativo e expressivo.

A narrativa curta funde dois elementos que se colocam como personagens nas situações discursivas e simbolizam dois processos criativos – desenho (Nemésia) e escrita (Gloxínia). As personagens se aproximam daquelas que se situam no mundo das fadas: Nemésia e Gloxínia. Esse recurso se projeta no movimento enunciativo que se desencadeia no tecido das outras três narrativas em análise: “A mulher ramada”, “Além do bastidor” e “Entre as folhas do verde ó”.

### 2.1 Signos Icônicos no Discurso Colasantiano

O conceito semiótico do signo icônico no universo ficcional institui vozes de outros textos ou sistemas, que se projetam como linguagem em espelhos em que a interação dos recursos de linguagem torna-se o cerne da investigação, num *corpus*

em que os signos se realizam em projeção de espectro imprevisível. O ícone põe-se a serviço do signo verbal e vice-versa, formando redes de significação. Signos estão no lugar de, assemelham-se com, põem-se em cena, tornando-se algo. Signo e ícone redimensionam a natureza intrínseca verbal e outro visual da arte. Os signos geram a imagem que parece ou não o que é, para singularizar-se. Nessa perspectiva, o material artístico desvincula-se dos seus caracteres, sendo sugestivamente objeto manipulável, em suas partes e em seus nexos (FERRARA, 2009).

O conceito de signo, em sua origem, compreende-se como algo para além da forma codificada socialmente, suscita sentidos e faz com que, a partir de si, outra imagem por ele evocada venha ao pensamento, nas relações entre os comunicantes. As coisas tornam-se conhecidas por meio dos signos, razão pela qual pode-se distinguir aqueles arbitrariamente convencionados daqueles que se instituem na produção voluntária, por exemplo, no discurso publicitário e no discurso literário, sobretudo, na literatura experimentalista.

Desse modo, significar é estabelecer relação do plano de expressão com aquilo que lhe assegure conteúdo, em amálgama. No caso deste estudo, a relação se dá também no plano dos ícones e iconogramas, por se tratar de comunicação estética, ou seja, linguagens conotadas por signos verbais e ícones da mesma autoria, dispostos em sintagmas hipercodificados<sup>9</sup> (ECO, 2012), formando o sintagma narrativo, conotativa e subjetivamente. O autor, ao tratar de desvios no plano da expressão, da desautomatização da linguagem, destaca que

A arte aumenta 'a dificuldade e a duração da percepção', descreve o objeto 'como se o visse pela primeira vez' e o fim da imagem não é tornar mais próxima da nossa compreensão a significação que veicula, mas criar uma percepção particular do objeto'; isto explica [...] a obscuridade das criações artísticas que apresentam pela primeira vez, a um público ainda não adestrado, as próprias violações rítmicas que a arte põe em ação no momento mesmo em que parece eleger suas regras áureas (ECO, 2012, p. 224).

Em “A mulher ramada”, nota-se que o jardim é o signo do espaço permeado de silêncio. Como conversava apenas com o jardineiro, seu único apreciador. Em

<sup>9</sup> “A hipercodificação regula o sentido de fios mais macroscópicos: as regras [...] iconológicas pertencem a este tipo [...] dadas certas unidades codificadas, elas são analisadas em unidades menores às quais se atribuem novas funções signicas, tal como sucede quando, da uma palavra, a paralinguística hipercodifica os diversos modos modos de pronuncia-la atribuindo-lhe diversos matizes de significado” (ECO, 2012, p. 121).

“Além do bastidor”, o jardim está no bordado e foi criado pelas mãos da personagem que a ele se prende. No conto “Fio após fio”, o jardim toma conta do manto branco. Ao final, a personagem se vê aprisionada pelos fios da teia tecida por sua irmã que fora transformada em aranha. “Entre as folhas do verde ó”, os signos - floresta, folhas, caça, corça - evocam a ideia da linguagem que se constrói através de cenas do espaço medieval e conduz o leitor a repensar a construção da linguagem que pode se realizar por meio do texto literário.

Nessa perspectiva, o signo representa seu objeto não em todos os aspectos, mas como referência a determinada ideia, mas pode ir além das explícitas das possibilidades interpretativas. Em cada instante de intervalo, uma nova ideia, um novo signo se insurge. Nos contos de Colasanti, por exemplo, a ideia de um espaço jardim pode suscitar os signos de morte e vida. Surge a enunciação percebida como o fio condutor da narrativa, pois são textos impregnados de jogo metafórico, constitutivo da linguagem esteticamente produzida.

A função estética da linguagem remete o leitor a uma visão do tempo e do espaço ordenados em uma perspectiva unificada. Valoriza o efêmero e o instantâneo, adota a desordem das perspectivas temporais e espaciais que anulam esses componentes narrativos para erigir o instante, o fragmento quebrado, mas consonante: o tempo-espaço da similaridade ou contiguidade:

Foi no dia da árvore. A árvore estava pronta, parecia não faltar nada. Mas a menina sabia que tinha chegado a hora de acrescentar os frutos. Bordou uma fruta roxa, brilhante, como ela mesma nunca tinha visto. E outra, e outra, até a árvore ficar carregada, até a árvore ficar rica, e sua boca se encher do desejo daquela fruta nunca provada [...]

Assim, aos poucos, sem risco, um jardim foi aparecendo no bastidor. Obedecia às suas mãos, obedecia ao seu próprio jeito, e surgia como se no orvalho da noite se fizesse a brotação<sup>10</sup>

E passados dias, e passados meses, só não passando a dor, disse o jardineiro a si mesmo que já era tempo de ter uma companheira. [...]

Durante sete meses trabalhou conduzindo os ramos de forma a preencher o desenho que só ele sabia, podando os espigões teimosos que escapavam à harmonia exigida. E aos poucos entre suas mãos o arbusto foi tomando feitiço [...].<sup>11</sup>

<sup>10</sup> (COLASANTI, 2006, p. 14, “Além do bastidor”).

<sup>11</sup> (*Idem*, 2006, p. 23, 24, “A mulher ramada”).

Pelos trechos transcritos, tem-se a visão da simbologia temporal empregada para modular a noção temporal por meio da qual as cenas se mostram ao leitor: “foi no dia da árvore”; “e passados meses”; “durante sete meses”; e o espaço é explícito no texto pelas marcas estruturais “naquele jardim”; “um jardim” esse tempo e espaço contribuem para a contiguidade de relação sógnica nos contos.

Os fragmentos revelam que os textos expõem palavras que constroem uma imagem: é o trabalho de construção da linguagem pela própria linguagem. Em “A mulher ramada”, isso pode ser identificado, por exemplo: “[...] aos poucos entre suas mãos o arbusto foi tomando feitio”, em “Além do bastidor”, “um jardim foi aparecendo [...] Obedecia às suas mãos”. Esse processo põe, na cena discursiva, o exercício da linguagem sobre a linguagem; a metalinguagem poética: os arbustos não são arbustos – são signos combinados e postos em movimento, em busca de sua visibilidade. O jardim é o fio, o jogo combinatório em que o artista seleciona e combina signos: pássaro, grilo, abelha atrás de uma haste.

O ícone jardim gera outro signo, transformando a ideia circundante em organizados sistemas de signos, aptos a construir linguagens distintas: o jardim que se imagina surge das cores que o realizam, (verde claro, verde escuro), sem risco, obedecendo às mãos, ao jeito, e no orvalho da noite. Como característica da escritura colasantiana, esse signo aparece em quase todos os contos.

A cor verde-mesclado remete à ideia de jardim de um espaço verde. Essa nuance permanece nos contos “A mulher ramada”, “Além do bastidor” e “Fio após fio”, e é um signo, que conduz o leitor à imagem do espaço de criação, de construção da obra, da linguagem. Esse traço faz daquilo que existe um signo, pois existir significa reagir em relação a outros existentes, conectar-se. Assim, os existentes se ligam por uma série de outros existentes, para uma série de direções. Cada direção para a qual o signo aponta é uma de suas referências.

Os contos em estudo escolhem dizer algo sobre a linguagem, dizer o conteúdo, sua aparência geral, esse e todo e qualquer sinal estão prontos para significar, são latentes de significado. A linguagem figurativiza-se pela recorrência de vários signos que convergem entre si e que criam imagens do espaço interno de um texto com outros textos. As narrativas se desenvolvem desencadeando signos comuns, bordando artes nos caminhos da linguagem.

O signo verbal, a unidade de percepção e o procedimento construtivo, bem como o jardim formam o processo em que se configuram árvores, flores, gramas, frutos, folhas (desenho, formas e cores), entretecendo uma realidade sógnica que confere forma ao seu próprio objeto: a coloração estética. Contudo, o elemento que aciona a percepção contínua, que estabelece seleções e relações em um repertório contextual é o usuário e o uso é sua fala, sua linguagem.

A produção e a leitura do jardim, do ponto de vista da motivação estética e temática evidenciam-se, por meio de correlações situacionais próprias de lendas, morada do mundo da fantasia. Logo, uma rosa só encontra seu espaço situacional no momento em que é flagrada numa seleção de usos que lhe atribuam significado. O usuário processa a leitura do mutante espaço textual, em resposta ao convite para conduzir o processo de síntese do espaço em que se dá a linguagem carregada de signos. Trata-se de uma atividade engendradora de uma espécie de quarta dimensão do ambiente jardim, que parece encerrar-se em si e projetar-se em um universo de significados.

Essa apreensão do jardim, como unidade de percepção contínua, supõe uma outra maneira de vê-lo: uma espécie de olhar sinestésico - sonoro, visual, olfativo. Nesse caso, o leitor é espectador do espetáculo da criação que acontece no jardim: a leitura do jardim, a um só tempo, é capaz de pôr um ator em cena e transformá-lo em espectador que assiste a três atos da cena enunciada.

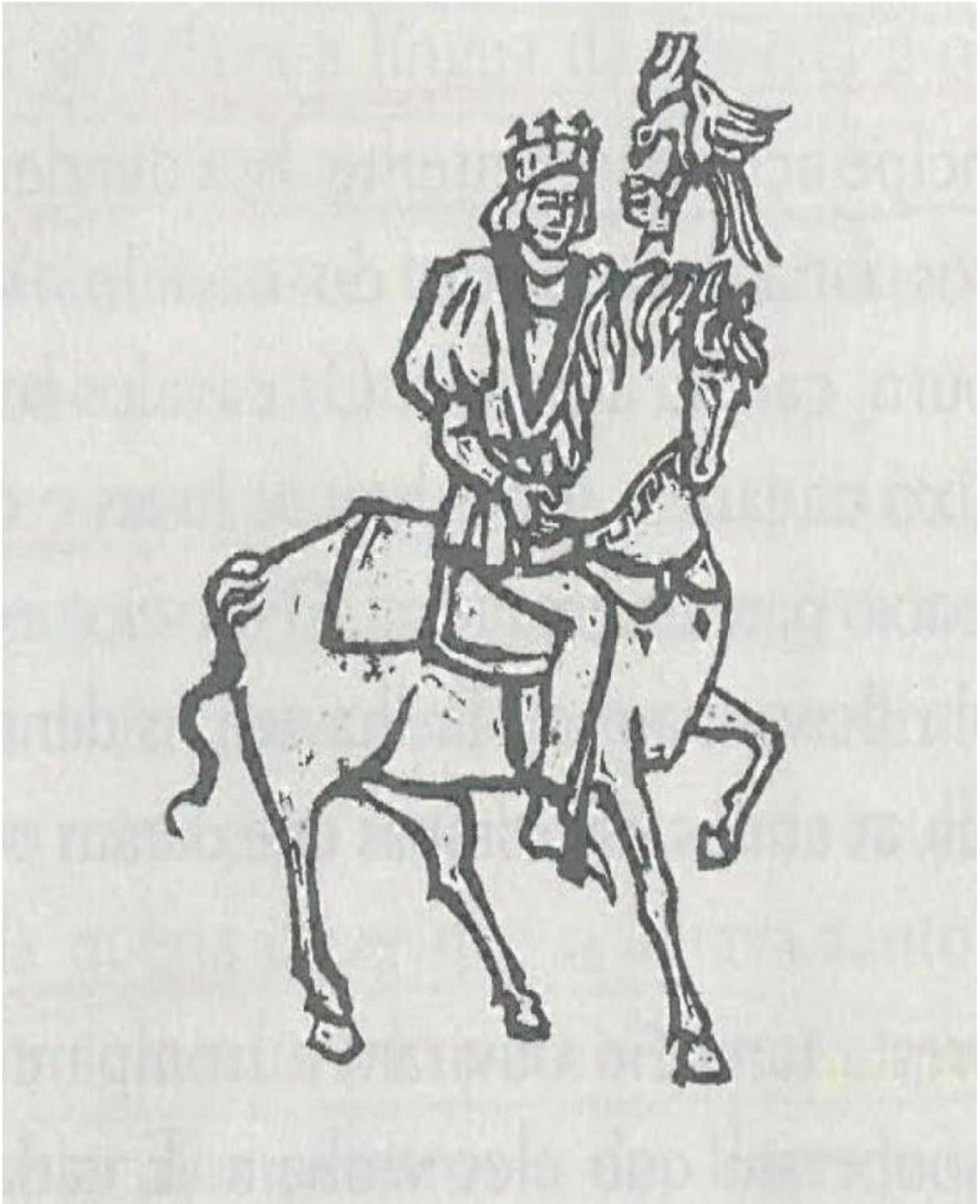
Quando o bordado é reconhecido como completo torna-se a obra-linguagem que parece achar-se dona de si. É a linguagem que dá condição de a personagem dominada passar a ser dominadora do seu criador-autor, pois quando o abraça, envolve-o, floresce sobre ele, domina-o. De maneira quase semelhante, a linguagem mostra-se envolvente para aquele que lê, adentrando num universo estranho como se fosse parte de seu mundo. Faz-se uma espécie de contrato de leitura assumido pelo leitor.

Se em “Fio após fio” o signo jardim evoca uma cena em que, na relação entre as personagens, o poder de uma se sobrepõe o da outra, em “A mulher ramada”, o jardim é o signo do espaço que, permeado de silêncio, mantém conversa apenas com o jardineiro, seu único apreciador. Entretanto, o jardim é elemento do processo sógnico em que iconogramas hipercodificados elevam o manto branco ao estado de arte, por ser espaço em que são combinadas imagens, cores e palavras.

Qualquer coisa pode ser um signo, mas para funcionar como signo é preciso ter três prioridades que lhe dão capacidade para funcionar como tal que são a qualidade, a existência e caráter de lei. Estas mostram características fenomenológicas comuns a todas as coisas, já que tudo pode ser signo. A relação do signo consigo, no seu modo de ser, aspecto ou aparência, pode ser mera qualidade, um existente ou uma lei. Então, entende-se que a coisa que aparece em pura qualidade funciona na mente de alguém como um sentimento vago, talvez indiscernível. Nesse sentimento, atua como coisa em si, aparentemente, entendendo que a qualidade não o representa; ela está aberta para tornar-se possível.

No terreno das possibilidades, enquanto significação, o ícone retirado do conto “Entre as folhas do verde ó”, que se apresenta a seguir, ao insurgir-se como paratexto, parece imagem solitária, mas esse efeito não passa de aparência. Como paratexto, o cavalo não é o cavalo, porque conduz um cavaleiro singularizado. Cavalo e cavaleiro formam um signo icônico constitutivo do universo ficcional evocado. A um só tempo, são índices do que será desenvolvido como discurso, ao anteciparem a linguagem verbal, ao comporem uma única imagem indiciam a progressividade narrativa, formando elo com o texto, no qual há um signo que também desempenha papel central na narrativa: a corça.





Esse ícone desenvolvido por Colasanti é, além de imagem, sensação e sentimento que vai se delineando por meio dos fios da linguagem verbal. O príncipe em seu cavalo, na floresta, procura a caça, em um ambiente verde com folhas, árvores, flores, como se pode constatar pela imagem seguinte que compõe a progressividade narrativa:



A linguagem visual adquire significação atualizada, sem despir-se do sentido de sua origem, no sintagma narrativo de que passa a participar. A condição da linguagem verbal passa a constituir tecido textual numa situação narrativa em que o príncipe é visualizado, em seu cavalo, na floresta, à procura da caça e em um ambiente verde com folhas, árvores, flores.

Em linguagem poética, ao evocar um objeto, o signo é também um ícone, pois conduz qualidades, potencialmente, de representação vazia e, se são vazias, não funcionam como signo: é ícone e signo. Esse signo evoluirá discursivamente para corça-mulher que, para dirigir-se ao mundo imaginário infantil, é magicamente transformada em mulher: “E no dia em que a primeira lágrima rolou dos olhos dela, o príncipe pensou ter entendido e mandou chamar o feiticeiro. / Quando ela acordou, já não era mais corsa” (COLASANTI, 2006, p. 37-40).

Os ícones são capazes de produzir nas mentes as mais instigantes relações de comparação e contiguidade, pois fazem parte do presente e remetem a memória (dormência que se redescobre?). Assim, são imediatos, se evocados no instante, tornam-se novos, mas, uma vez atualizados, ficam velhos, pois já serão um secundidade em relação a uma situação de anterioridade.

Para Santaella (2005), o ícone é um quase-signo, que é apenas algo contemplado como uma pintura em que se considera as cores, o volume a textura, tornando-a uma simples possibilidade que pode excitar nosso sentido, porque tem um alto poder de sugestão:

A consciência de um momento, contudo, como ela está naquele exato momento, não é reflexionada nem quebrada em pedaços. Como eles estão naquele ver o momento, todos os elementos de impressão estão juntos e são um único sentimento indivisível e sem partes. O que foi destilado pela fragmentação descritiva, como sendo partes do sentimento, não são realmente partes desse sentimento como ele está no exato momento em que está presente; elas são o que aparece como tendo estado lá, quando refletimos sobre o sentimento, depois que ele passou. Como ele é sentido, no momento em que lá está, essas partes não são reconhecidas e, portanto, essas partes não existem no sentimento ele mesmo. Nessa medida, o primeiro (primeiridade) é presente e imediato, de modo a não ser segundo para uma representação. Ele é fresco e novo, porque, se velho, já é um segundo em relação ao estado anterior. Ele é iniciante, original, espontâneo e livre, porque senão seria um segundo em relação a uma causa. Ele precede toda síntese e toda diferenciação; ele não tem nenhuma unidade nem partes. Ele não pode ser articuladamente pensado; afirme-o e ele já perdeu toda sua inocência característica, porque afirmações sempre implicam a negação de uma outra coisa. Pare para pensar nele e ele já voou (SANTAELLA, 2005, p. 9-10).

Se o usuário da linguagem literária se detiver apreciando as nuvens, por exemplo, flagrar-se-á comparando-as com formas e imagens de animais: são os voos que se formam em nossas mentes. O ícone está apto a produzir possibilidades: carrega determinadas características iniciais, sendo assim livre: “[...] um jardim foi

aparecendo no bastidor. [...] surgia como se no orvalho da noite se fizesse a brotação”.<sup>12</sup> As formas imagéticas não representam os animais, apenas os sugerem.

## **2.2 Imagens Talhadas: Convergência**

As imagens podem ser compreendidas como significar é associar um conteúdo de pensamento a uma forma sensível. Em “Além do bastidor”, o jardim é o lugar do bordado, foi criado pelas mãos da personagem que se prende a arte criativa. Em “Fio após fio”, o jardim toma conta do manto branco, a persuasão que domina é o poder da linguagem.

Nas formas de construção de arte verbal e visual, há a relação de uma complementar-se na outra e de relacionar-se com outras artes e com o leitor. Esse é um aspecto de ver a hibridização do discurso, repleto de signos que evocam significados voltados para a obra de arte. Seu processo de construção sugere a percepção de que a convergência e a conversão de significados não se amoldam a normas para instituírem-se: são a voz subversiva pela maneira como o tear tece o tecido, espaço jardim, conferindo-lhe inusitados sentidos na imprevisibilidade de outros usos, em processo intersemiótico.

As construções são feitas de lampejos, de intuições que não se encadeiam numa relação de causa e feito. Os usos articulam-se sempre com performances imprevisíveis. Na imagem apresentada como paratexto, Gloxínea antecipa e cria a previsibilidade discursiva híbrida, num convite ao leitor para atar as pontas da narrativa – tear e tecido; linha e tecelã:

---

<sup>12</sup> (COLASANTI, 2006, p. 14, “Além do bastidor”).



As linhas e traços escuros, por meio dos quais a imagem é talhada, projetam uma personagem isolada, preenchendo o tecido com imagens – processo construtivo artístico, jardim e tudo o que nele emergirá. À sua volta, um cenário diminuto que com portais decorados, todo talhado, ambiente de castelo: a moça é mostrada em seu silêncio, em seu ato criativo. Em sua solidão, matiza o jardim no

manto de seda branco – contraditoriamente ao que transcorrerá ao nível do enredo – acabará aprisionada, por conviver com a tecelã, *aracne*, representada por Neméia.

Pode-se dizer que, no tecido que é instrumento de trabalho, as folhas árvores, flores, rosas frutos, gramas que emergem são imagens talhadas: são, simbolicamente, traços sígnicos complexos que, neste estudo, se representam pelo signo jardim carregado de iconogramas. Entretanto, o conjunto de elementos visuais combinados, na gravura a seguir apresentada, confirma a presença de Gloxínia Gloxínia (segundo plano) com o seu tear, tecido, agulha e linha, acompanhada por Nemésia (primeiro plano). O solo que compõe o ambiente apresenta-se geometrizado, por meio de figuras retangulares, alternando o preto e o branco: espaço e cores condizentes com o desfecho, com a disforia da narrativa: Gloxínia termina refém com seu manto bordado:



O universo ficcionalizado contribui para o significado do todo: a obra de arte. O processo de construção da narrativa supera, em importância, o partido dos objetos, traços icônicos, que o configuram, para privilegiar o ato de criar e o poder da obra criada. A relevância do signo icônico jardim, neste caso, restringe-se ao ato de Gloxínia dotado de poder mágico e vítima dele. Destituída dessa condição, resta

a Nemésia, a aranha, tecer sem tear, mas tecer fios que se armam e cercam, ou seja, aprisionam. Convergindo esta leitura para o tema, processo criativo, o conto fornece ao leitor elementos por meio dos quais possa mobilizar sua percepção global e contínua, comunicativa e estética e, por consequência, desenvolver sua sensibilidade humana e estética.

Deslocando a atenção para a leitura da narrativa “A mulher ramada”, observa-se o paratexto: uma rosa ou uma flor, que antecipa a narrativa que, em sua completude, realiza-se em linguagem verbal e visual. A partir de então, a imagem revela diferentes sistemas de linguagem que alegorizam no discurso. A expressão verbal “Rosa-mulher” e a visual “perdida na expressão do olhar” completam com a imagem gráfica: expressão de algo, em que a busca da perfeição artística desloca a criatura de si, gesto em que se esvazia para atingir o estado de perfeição:





Parado diante dela, ele olhava e olhava. Perdida estava a perfeição do rosto, perdida a expressão do olhar. Mas do seu amor nada se perdia. Florida, pareceu-lhe ainda mais linda. Nunca Rosa-mulher fora tão rosa (COLASANTI, 2006, p. 26, “A mulher ramada”).

Ao ler o fragmento e a imagem em “A mulher ramada”, observa-se que há uma possibilidade de diálogo entre a linguagem verbal e visual. A mulher se inscreve no corpo da narrativa que, enquanto corpo é também tecido textual, amadurece e torna-se plena do belo, confirmando a conversão do desenho em linguagem que participa da composição e singularidade narrativa. O signo visual é ícone daquilo

que se pretende ser belo: ela com um braço estendido e outro no peito, parece agora mulher e não mais rosa nem roseira, nem mudas de rosa, mas traço icônico e cultural do jardim: o desenho, ou seja, o texto parece estar pronto, pleno:

Durante sete meses trabalhou conduzindo os ramos de forma a preencher o desenho que só ele sabia, podando os espigões teimosos que escapavam à harmonia exigida. E aos poucos entre suas mãos o arbusto foi tomando feitiço [...] (COLASANTI, 2006, p. 24, “A mulher ramada”).

Há sujeitos (jardineiro, menina, príncipe) que entram em conjunção entre processo construtivo e motivação temática, tendo em vista seu objeto-valor (amor, para suprir sua solidão). Moldando o que idealiza, o seu fazer se transforma, visto que ele é sujeito do querer; o seu poder e saber se rivalizam com o poder e saber na obra em si, com prevalência da construção da linguagem. Nemésia e Gloxínia, supostamente, ligam-se ao universo leitor, sendo produtoras de linguagens, por meio de textos cujo estudo se complementa com teorias, como a de Umberto Eco:

[...] a linguagem verbal é o artifício semiótico mais poderoso que o homem conhece; mas que existem, não obstante, outros artifícios capazes de cobrir porções do espaço semântico geral que a língua falada nem sempre consegue tocar (ECO, 2012, p. 154).

Como artifício semiótico, a linguagem hibridizada e o processo criativo reinventam-se para além da memória coletiva, individual, cultural. Põem o receptor em condições de acionar sua percepção instada pela seleção e combinação de signos, ícones, índices e símbolos que matizam o discurso narrativo ficcional: tear e tecido. No texto artístico:

[...] cada pormenor e o texto no seu conjunto são introduzidos em diferentes sistemas de relações, tendo por resultado a recuperação simultânea com mais de uma significação. Sendo revelada na metáfora esta propriedade possui um caráter mais geral (LOTMAN, 1978, p. 128).

Se nos contos o signo jardim é isotópico, a proposição da imagem inscreve-se numa ideia produzindo como sistema de relações que institui e recupera determinada rede sógnica em cenas narrativas como “recuperação simultânea com mais de uma significação”, que ocorre ao longo da enunciação inscrita no texto: “Já se fazia grande e frondosa a primeira árvore que havia plantado naquele jardim,

quando uma dor de solidão começou a enraizar-se no seu peito” (COLASANTI, 2006, p. 23, “A mulher ramada”).

Em “A mulher ramada”, o jardim é o signo do espaço permeado de silêncio, lugar no qual o apreciador jardineiro conversava consigo em seu invólucro – a árvore é corpo no jardim, tear e tecido matizado: corpo-árvore, árvore corpo evoluindo para arbusto mulher, mulher ramada – leveza daquilo que é belo ao elevar-se à condição de arte. Em “Além do bastidor”, o jardim é o *lócus* de tecer o bordado, em “Fio após fio”, o jardim toma conta do manto branco, a persuasão da linguagem que domina, o poder da linguagem. “Entre as folhas do verde ó”, os signos floresta, folhas, caça, corça, entre outros, evocam a ideia da linguagem que se constrói por meio das cenas do espaço medieval e conduz o leitor a repensar a construção da linguagem que pode se realizar por meio do texto literário:

Chegou o dia do último ponto, Gloxínia acabou uma pétala, arrematou um espinho, e percebeu num sorriso que nada mais havia para bordar: a primavera desabrochava no manto e a seda desaparecia debaixo das ramagens (COLASANTI, 2006, p. 44, “Fio após fio”).

O fragmento pode suscitar fruição no leitor e, ao mesmo tempo, desconforto, questionamento, pois como produto estético traz, em si, componentes temáticos e se constituem “seda [que] desaparecia debaixo das ramagens”, recorrendo a semissímbolos: pétalas, seda e espinha. Sob ramagens, o tecido textual – seda – é campo discursivo sobre o qual se tece a arte: “[...] a primavera desabrochava no manto e a seda desaparecia debaixo das ramagens” (COLASANTI, 2006, p. 44, “Fio após fio”).

O trabalho de construção da linguagem, por meio das palavras que se tornam textos. A cada relação com outra palavra, apenas revela que nessa palavra linguagem está inserida a história do homem. Essa mesma linguagem põe em destaque o que é considerado efêmero. A mutante desordem das perspectivas temporais e espaciais faz superposições e cruzamentos, anula o tempo e o espaço para erigir o fragmento ainda mais quebrado, esmiuçado, retorcido, para ressignificar-se:

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 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 (COLASANTI, 2006, p. 40, “Entre as folhas do verde ó”).

Esse enunciado resulta de uma ação enunciativa, por isso é nele que se apreende a enunciação, seja ela a voz narradora, a dos atores ou a que não aparece no discurso, no fio que conduz o texto. A motivação temática com que se tece a narrativa de que o fragmento retro faz parte tem relevância, mas a leitura em curso privilegia o processo de construção da narrativa. Neste sentido, há que se observar que a personagem – a corsa – não tem voz, mas sua linguagem pode ser lida.

Na narrativa, “Entre as olhas do verde ó”, o narrador é uma voz delegada por uma instância pressuposta. É na enunciação que as vozes do discurso podem ser confundidas com a do autor. Uma leitura semiótica trata essa instância como autor implícito. As marcas da enunciação que se espalham no enunciado são pronomes pessoais, possessivos, adjetivos e advérbios, dêiticos espaciais e temporais. Nos contos em estudo, podem ser percebidas em expressões como: roxa, brilhante, rica, a, quando, seu, já era tempo. Os contos mostram essas marcas da enunciação como instância de possibilidades de interpretação, além do texto.

### III - ALÉM DO TEXTO: O TEAR E O TECIDO

O discurso literário como processo de construção da cena de enunciação e da cenografia dos personagens pode ser analisado nos contos de Colasanti, dos livros *Doze reis e a moça no labirinto* e *Uma ideia toda azul*. O enfoque está no além texto da linguagem verbal e visual, que forma a realização de sentidos do tear e do tecido.

Os aspectos inerentes produção de sentidos decorrem da ideia de que os sentidos da linguagem não estão prontos e acabados em sua superfície, pois ficam submersos e, para realizarem-se, contam com a participação ativa do leitor, ao sentir prazer na leitura:

O prazer do texto é semelhante a esse instante insustentável, impossível, puramente romanesco, que o libertino degusta ao termo de uma maquinação ousada, mandando cortar a corda que o suspende, no momento em que goza[...] O prazer do texto é esse momento em que meu corpo vai seguir suas próprias ideias – pois meu corpo não tem as mesmas ideias que eu (BARTHES, 1987, p. 12, 26).

Assim acontece com o leitor, quando se depara com a escritura, precisa, por meio de um exercício dialético, sentir-se inscrito no tecido textual. O sentido submerso do texto está investido na narrativa para o olhar do observador. Nessa experiência, o leitor percebe que a escritura está fingidamente inacabada. O tear insinua que terminou sua tessitura, mas o tecido denuncia elementos a serem investigados. O olhar da obra de arte convida o que lê a imergir seu olhar no tecido artístico literário. O outro, lendo, atribui sentido àquilo que leu, como mostra da compreensão e interpretação dos elementos submersos, fluindo conforme a sua sensibilidade estética.

No espaço discursivo instituído em narrativa curta literária, têm-se as cenas de enunciação que se inscrevem junto àquele que fala, a quem se fala, evocando imagens que são lugares constituídos pelos dizeres e não por pessoas donas de seu dizer. O tecido discursivo enuncia o próprio modo de constituição desses espaços de funcionamento da linguagem com o tear e o tecido.

A significação se dá no movimento em que se cruzam e entrecruzam de fios, cores e formas. Trata-se do vai e vem reiterado do tear em que se lançam fios entretecendo o tecido nas cenas enunciativas distribuídas. Para Guimarães (1995, p. 23), “[...] a distribuição de lugares se faz pela temporalização própria do

acontecimento. Neste sentido, a temporalidade específica do acontecimento é fundamento da cena enunciativa”. Isso, por sua vez, é tripartido em cenas englobante, genérica e cenográfica, dependendo do ponto de vista que se assumem no discurso.

### **3.1 Leitura do Texto sob um Ângulo Englobante e Genérico**

Sob um ângulo englobante, em “A mulher ramada”, o jardim era o ambiente onde vivia o jardineiro que ninguém via, nem ouvia, mas que sentiu a necessidade de não estar mais só. Com muito cuidado, planta duas roseiras com espaço medido. Ao crescer, é dada à planta a forma de mulher, o que confere à roseira o estado de obra de arte.

Diante dessa imagem, o criador perde-se em sua própria obra, pois a mesma passa a ter domínio da situação e do criador. A escritura, em forma de tear e de tecido, não está acabada, pois insinua ser dialogante com mundos, artes e leitores. Amplia-se em seus sentidos a cada leitura, deixando-se participar de experiências no processo de fruição.

O conto “Além do bastidor” compreende três cenas, a primeira se inicia no primeiro parágrafo que diz que ela não sabia o que bordar, mas tinha certeza do verde, o que apareceu no bordado foi o capim, e se encerra no sétimo parágrafo em que a personagem começa a gostar do jardim que surgiu no bordado mais que a qualquer coisa.

A segunda cena, a partir do oitavo parágrafo, a linguagem remete para o narrador que conta ao leitor que foi no dia da árvore em que a protagonista sabia que era a hora de acrescentar frutos e bordar uma fruta roxa, brilhante, e encerra-se no décimo terceiro parágrafo que tece a garça branca e rosa, de penas macias e bico doce, e desce ao encontro da nova amiga.

A terceira cena compõe-se do décimo quarto parágrafo até o décimo sexto, revela a dimensão do processo criativo que funde autor em obra. A personagem no bordado acaricia o pescoço da garça e, durante esse momento, surge sua irmã que vê o bordado e percebe que a acariciadora é a única coisa que não está presa ao bordado, reconhecendo a beleza do risco, pega a agulha e a cesta de linhas e começa a bordar, depois, arremata os pontos e corta a linha.

Nesse conto, o tear é o bastidor, em que nasce a enunciação, sendo a coerência do texto tudo o que vai além da estrutura textual. Constrói-se em uma organização muito parecida com a de “A mulher ramada”, pois a imagem do jardim está presente, porém neste há um bordado que a personagem cria, erigindo a mesma imagem do verde, do capim, das flores, da árvore. É um procedimento criativo que enviesa textos.

Fios são signos que se deixam emergir para revelarem sua estrutura submersa, nas entrelinhas. Em “Fio após fio”, a primeira cena surge com a imagem do bordado do jardim: duas irmãs bordam um manto, um manto que apenas uma delas irá usar. Manto de seda branca para quem florescia. O bastidor é o tear, o tecido é o texto e o bordado é a linguagem transformada em discurso literário. Pode-se dizer que a construção da linguagem como arte realiza-se pelas imagens bordadas. O texto se mostra na imagem do jardim que é a representação da obra de arte.

Segundo Maingueneau, há três cenas que operam sobre planos textuais. Uma delas, a cena englobante, tem em seu conceito algo que se pode considerar como ao nível, ou seja, ordem do tipo de discurso:

A cena englobante corresponde ao que se costuma entender por “tipo de discurso”. Quando se recebe um folheto na rua, deve-se ser capaz de determinar se é membro do discurso religioso, político, publicitário etc. – em outras palavras, em que, cena englobante se deve situá-lo para interpretá-lo, em nome de que ele interpela aquele que o recebe (MAINGUENEAU, 2006, p. 251).

Observa-se nos contos que a cena englobante determina o ambiente, o jardim e o diálogo entre dois sistemas de linguagem: verbal e visual. Este equivale à cena inscrita no campo discursivo, cuja linguagem se dirige ao leitor infanto-juvenil e que aí se inscreve, tendo em vista a natureza do texto que hibridiza esses dois sistemas. Esse procedimento proporciona ao tecido textual situar o leitor para que este interprete o que recebe: o texto literário.

Nos contos, pode-se inferir que há um discurso de reação contra a imposição religiosa. No campo textual, permite-se falar sobre a obediência e submissão a um criador. Os fios que tecem a narrativa levam leitores a perceberem que a criação torna-se independente de seu criador e a obra domina quem a criou. Há uma inversão de situação, uma possível filosofia de vida com características discutíveis

que interpelam e até questionam a criação do homem. O ambiente da narrativa, o ato de criar e a relação de poder estão em junção com a cena englobante literária, que, em “A mulher ramada”, “Fio após fio”, “Além do bastidor” e “Entre as folhas do verde ó” constituem-se espaço fictício, em que se combinam signos como fio, jardim, árvore, interpelando o interlocutor na construção da linguagem pela própria linguagem na solidão.

Nesse sentido, Maingueneau considera que não se pode opor a cena de enunciação e do enunciado como forma e conteúdo, pois a cena é uma parte cabal para o conteúdo. Assim, a cena englobante deve atualizar-se pela memória histórica do interlocutor pretendido, daí a realização do híbrido, pois as cenas cooperam para a realização da leitura do leitor infanto-juvenil e do adulto:

Associamos a noção de — cena englobante à de — tipo de discurso. Trata-se de uma abordagem inicial. Com efeito, a própria ideia de haver um ambiente físico e bem delimitado de produção verbal que recebe o nome de — literatura é característica da conjuntura que surgiu no começo do século XIX e na qual em larga medida ainda nos encontramos. É, porém, bastante evidente que em outros lugares e em outras épocas não se pode falar de — cena literária da mesma maneira. Tudo o que a noção de cena englobante diz é apenas que certo número de gêneros do discurso partilha do mesmo estatuto pragmático e que a apreensão de um texto ocorre por referência a esse estatuto. Desse ponto de vista, pouco importa que os textos que hoje consideremos parte da — literatura passem a integrar noutra conjuntura outras cenas englobantes (MAINGUENEAU, 2006, p. 251-2).

A narrativa literária é em si cena englobante, por meio de algo que é dito de um lugar que é um não lugar, pois esse lugar do dito está na memória do interlocutor pretendido. Então, temos nas narrativas curtas, uma cena de enunciação em que o estatuto do enunciadador e do coenunciador é validada por meio da cenografia, uma topografia e uma cronografia de onde a enunciação se desenrola. Essa topografia nos contos se dá por meio de um jardim cheio de flores, a solidão, do ato de bordar em que não se sabia o que bordar, e o fio com que se teceu o manto e a própria linguagem.

A cena genérica pode-se definir como tal pelos gêneros do discurso que se realizam em enunciados de natureza particular e individual. Entende-se que há um processo envolvido na construção da trama dos contos em análise. E quando se pensa em cena enunciativa, observa-se que os leitores não estão em contato direto com o discurso, seja ele político, religioso, entre outros. O texto, qualquer um, é enunciado por meio de gênero do discurso que detém a tríade enunciativa:



As condições de enunciação ligadas a cada gênero correspondem, como vimos, a certo número de expectativas do público e de antecipações possíveis dessas expectativas pelo autor. Elas são facilmente formuladas em termos de circunstâncias de enunciação legítimas: quais são os participantes, o lugar e o momento necessários para realizar esse gênero? Quais os circuitos pelos quais ele passa? Que normas presidem ao seu consumo? E assim por diante (MAINGUENEAU, 2006, p. 251).

Nos contos colasantianos, são realizados em um lugar e momento, nos quais o leitor se insere como sujeito. O cenário, que é o jardim, com folhas e flores verdes, os castelos ao fundo, as árvores, tecido pelos fios, insere o leitor infante-juvenil no mundo mágico da mitologia, enquanto o adulto é arrebatado pelo processo criativo em que se dá a enunciação, do discurso. Esse universo pode levar leitores a mundos além da escrita do texto, à compreensão da arte pela linguagem que se realiza por meio dos signos que se vestem com as roupagens metafóricas e conotativas. Portanto, a associação de cenas genérica e englobante permite leituras híbridas pela consideração da cenografia.

### **3.2 Leitura do Texto sob a Ótica Cenográfica**

Uma cenografia é identificada com base em variados índices localizáveis no texto ou no paratexto, mas não se espera que ela designe a si mesma. O campo cenográfico se mostra por definição, pois, numa cena de fala, existe a possibilidade de leituras para além do que foi dito. Dessa forma, observa-se que os contos em estudo possuem índices localizáveis dessa ótica cenográfica.

Ao observar as narrativas de Colasanti, pode-se inferir uma primeira cenografia vaga, mas que ultrapassa sentidos diante de outras leituras. Em “A mulher ramada”, um jardineiro via o mundo distante e sua voz o mundo não ouvia. Em “Além do bastidor”, a menina não sabia o que bordar, mas tinha a certeza do verde, daquele que é brilhante. Em “Fio após fio”, as duas irmãs bordam um manto branco para ser usado na corte. “Entre as folhas do verde ó”, o príncipe vai caçar.

A cenografia define as condições de um sujeito enunciador, coenunciador, de uma cronografia e uma topografia. Ela articula, ao mesmo tempo, quadro e processo, algo imposto pela cena englobante e genérica, mas é um dado que será construído para ajudar a manter o quadro cênico, ou seja, as três cenas, em conjunto, exaltam a inscrição de um discurso literário.

No caso dos contos em estudo, tem-se um mundo imaginário, insólito, em que há individualidade do ser que não se apega a uma realidade reificada e que se prende a lugares e espaços. Esse campo que envolve lugar e espaço faz parte da cenografia, essa por sua vez possui um movimento que surge em lugar monótono, silencioso, solitário para um outro lugar. O que faz esse movimento é apenas verbos flexionados no imperfeito do indicativo que, numa perspectiva primária, enquadra a posição do falante em sua relação com a ação verbal. O mesmo pode expressar ação verbal como paralelo de si mesmo produzindo a possibilidade do aspecto da ação em curso: “Obedecia às suas mãos”, “E via carruagens chegando”, “A mulher ele queria”.

Para construir-se dessa maneira, a cenografia dispõe de elementos da ordem do espaço que entram na composição do plano enunciativo e do plano discursivo – topografia e cronografia - elementos da ordem do tempo que entram em consonância com o plano enunciativo-discursivo. A cenografia não é um elemento vazio ou uma função vazia a ser ocupada, a ser inscrita por um discurso, mas se desenvolve paralelamente ao discurso que se pretende eficaz na interpelação de sujeitos interlocutores em algum discurso.

Nos espaços de enunciação, uma cenografia pode realizar-se por meio de vários tipos de marcas que são a possibilidades de que o texto as revele e se realize por meio da linguagem não verbal, visual, e, do signo, convocador do leitor infantil. Por outro lado, as indicações paratextuais verbais instituem marcas explícitas que reivindicam as cenas de falas preexistentes.

Neste caso, o conto “Entre as folhas do verde ó” caracteriza-se pela epígrafe de uma canção popular da Idade Média. O leitor é incitado a interpretar a cena validada por uma epígrafe advinda, em sua origem no tempo e espaço, de um reino, um príncipe, assim como acontecia na Idade Média, em que era comum a caça de que reis e príncipes participavam acompanhados da guarda:

Na primeira corça que disparou , errou.  
 E na segunda corça acertou.  
 E beijou.  
 E a terceira fugiu no  
 Coração de um jovem.  
 Ela está entre as folhas do verde Ó.  
 (COLASANTI, 2006, p. 36, *Uma ideia toda azul*).

Os contos colasantianos recorrem ao processo de fabulação em que não dizem como e porque são sustentados, mas mostram pelas marcas textuais que se sustentam pelo processo sógnico de evocação de imagens em que o leitor reconhece a construção da linguagem via jogo metafórico. Neste, as cenas se validam pelos próprios textos que se alicerçam pela imagem do verde, do jardim, da árvore, do fruto roxo, da rosa e do manto:

A árvore estava pronta, parecia não faltar nada... Bordou uma fruta roxa, brilhante, como ela mesma nunca tinha visto.<sup>13</sup>  
 Já se fazia grande e frondosa a primeira árvore que havia plantado naquele jardim, quando a dor de solidão começou a enraizar-se no seu peito.<sup>14</sup>  
 Assim aos poucos, sem risco um jardim foi aparecendo no bastidor.<sup>15</sup>  
 Nemésia, gestos seguros, desenhava flores e folhas de um jardim em que todas as pétalas eram irmãs, e a cada dia arrematava o ponto mais adiante.<sup>16</sup>

Entende-se que a situação de enunciação mostrada pela obra deve estar em concordância com as cenas que sugerem conversar com o leitor, e contribuir com a explicitação dos fatos no texto. A cenografia é o resultado da relação entre a topografia e a cronografia definidos pelo gênero de discurso, mas também sobre a dimensão construtiva do discurso e instaura seu próprio espaço de enunciação.

A partir do momento em que se pensa em formação discursiva, projeta-se a posição em que cada pessoa pode ocupar para dela ser sujeito. Essa subjetividade enunciativa possui duas faces: por um lado, constitui-se como sujeito de seu discurso, por outro, assujeita-o submetendo o seu enunciador a suas regras, atribuindo-lhe autoridade vinculada à arte e ao lugar.

Os contos evidenciados constroem a solidão do jardim, do ato de construção. Criam um enlaçamento que revelam ao leitor um mundo de tal caráter que exige a própria cenografia para abordar um lugar, o lugar da própria linguagem. Em “A mulher ramada”, a Rosa-mulher assujeitada ao seu criador que não lhe permite brotar flores, posiciona-se de um outro lugar, a partir de sua ausência e passa a ser sujeito do lugar de construção, de criação, tornando-se Mulher-rosa. A ausência do criador permite que Rosa-mulher em solidão construa autonomia e se encha de flores às quais o jardineiro não deixava nascer pelo ato de podar a roseira.

<sup>13</sup> (COLASANTI, 2006, p. 14, *Uma ideia toda azul*).

<sup>14</sup> (*Idem*, 2006, p. 23, *Doze reis e a moça no labirinto do vento*).

<sup>15</sup> (*Idem*, 2006, p. 14, *Uma ideia toda azul*).

<sup>16</sup> (*Idem*, 2006, p. 42, *Doze reis e a moça no labirinto do vento*).

A partir de si mesma, Rosa-mulher torna-se Mulher-rosa, florida, mais linda. Assim é a linguagem trabalhada, construída pelo criador, mas que se realiza na sua autonomia, na sua relação com o leitor que lhe dá um novo sentido, uma nova construção e relação entre os signos que inferem seus sentidos.

Em “Além do bastidor”, a menina que bordava ocupa um lugar de sujeito de autoridade, mesmo que esse lugar não lhe seja atribuído, mas o bordado torna-se sujeito quando a menina desce pelo fio pela primeira vez, e tão logo, faze-o por várias outras vezes, permitindo-se dominar pela criação que, no início, nem podia imaginar. Desce pelo fio do bordado para admirá-lo. A linguagem demonstra ser o fio condutor de ideias e relações que nos envolve e nos permite criar ideias a partir do já criado, de um espaço lugar que será importante para a produção do trabalho artístico – linguagem vestida de sua roupagem denotativa, pois o desejo de conhecer surge do jardim e cativa a menina que pelo fio desce até o bastidor.

### 3.3 O Processo de Criação

A *doxa* (δόξα) privilegia a singularidade do criador e minimiza o papel dos destinatários. Dessa maneira, percebe-se a própria estrutura do ato de comunicação é negada. Mas, para produzir enunciados literários, precisa apresentar-se como escritor e definir relação com as representações e os comportamentos associados a essa condição. Ainda assim, alguns recusam o pertencimento à vida literária, porém o afastamento só tem sentido quando se busca a construção da identidade própria desse fazer. O criador não pode situar-se fora de seu campo de produção literária, pois vive do fato de não ter um verdadeiro lugar.

A produção de obra literária é, quase sempre, remetida em primeira instância a um setor limitado da sociedade. No século XIX, essa atividade tomou forma de campo de produção artística e seguiu regras específicas. Daí, pode-se dizer que a obra participa de três planos: o de aparelhos de práticas de discurso que, mediante o assujeitamento dos indivíduos à ideologia dominante, garante-se a produção das relações sociais.

Nos contos colasantianos, há dominante e dominado, sujeito e assujeitado. O jardineiro dominante enquanto criador e a obra dominada até adquirir poder sobre o criador que se permite. A linguagem da obra de arte domina-se e pode libertar-se ou fingir aprisionar-se ao seu criador. O enunciado literário, em que se combina uma

atividade criadora presente no campo da memória, é campo em que passa a habitar determinado texto, é um espaço intertextual e arena discursiva.

Assim, entende-se que a literatura desestabiliza a ideia de que a representação vem de algum lugar, seja dentro ou fora, mas percebe-se como evocadora de fronteiras que não permitem que a existência social da literatura se feche em si mesma e se confunda com lugares comuns. A literatura não pode encerrar-se em nenhum território. Como discurso constituinte, pode ser comparada a uma rede de lugares. Nesse sentido, segundo Maingueneau:

[...] a criação se alimenta de tudo; de uma paratopia de andarilho que recusa o lugar que lhe pretende impor um mundo dominado pela nobreza e, ao mesmo tempo, de uma paratopia de nobre que não encontra lugar num mundo de burgueses. Ela se alimenta de um afastamento metódico e ritualizado do mundo, bem como do esforço permanente de nele se inserir, do trabalho da mobilidade e do trabalho do movimento (Maingueneau, 2006b, p. 94).

O ato criativo tece movimentos, mas no não lugar dentro da obra literária em que se inscreve. Em “A mulher ramada”, o jardineiro se deleita num lugar supostamente domina a criatura. Faz-se visto pela arte. Via-se envolvido no mundo a sua volta, embora não fosse visto por ninguém: frequentava a nobreza, o palácio, as festas em salões sem ser notado. A Mulher-rosa o abraça, produzindo uma fronteira intransponível que não o deixa se desvencilhar dela.

Com a arte sugestivamente pronta, o jardineiro continuava não sendo reconhecido, mas, a partir de então, sua obra o fazia estar presente nela de maneira submergida. Os contos retratam a corte e o salão, em “Fio após fio” e assim Maingueneau (2006b, p. 96) relata que “É a maneira singular de o escritor se relacionar ao mesmo tempo com a sociedade fortemente tópica e com os espaços tópicos que são a corte e o salão, os quais alimentam o trabalho criador”.

O jardineiro vivia a impossibilidade de se estabilizar e via o mundo toda vez que levantava a cabeça do trabalho criativo. Seu tempo e seu espaço constituem-se como o escape para a instauração da criação, habitação do ambiente em que mora, sendo participante principal de uma relação entre presença e ausência, visibilidade e invisibilidade:

No dia seguinte, trazidas num saco duas belas mudas, o homem escolheu o lugar, ajoelhou-se, cavou cuidadosamente a cova, mediu um palmo, cavou a segunda, e com gestos sábios de amor enterrou as raízes. [...] Muitos dias se passaram antes que pudesse voltar ao jardim. Quando afinal conseguiu se levantar para procurá-la, percebeu de longe a marca de sua ausência (COLASANTI, 2006, p. 25-6).

O jardineiro, ao plantar as mudas, fez-se presente, cuidou, regou, podou, lutou contra as estações para não permitir que a roseira florisse, porque queria que ficasse apenas ramada. Porém, adoeceu e não pôde continuar seu trabalho, assim a sua ausência fez com que a planta se desenvolvesse na sua naturalidade e se modificasse.

O desejo de continuar dominando os elementos daquele jardim dá forças ao jardineiro para trabalhar com afinco em seus objetivos. Por outro lado, o que aconteceu com sua vida torna-se reflexo da transformação ocorrida na roseira, que seguiu seu destino de florir, ser vista e apreciada. A mudança se deu aos poucos, mas fechou seu ciclo como arte, com sua linguagem verbal e visual que passa de dominada para dominante. O mesmo ocorre com a menina que borda o jardim e pelos fios desce ao bordado:

Toda manhã a menina corria para o bastidor, olhava sorria, e acrescentava mais um pássaro, uma abelha, um grilo escondido atrás de uma haste.<sup>17</sup> [...] Foi assim, de pé ao lado da garça, acariciando-lhe o pescoço, que a irmã mais velha a viu ao debruçar-se sobre o bastidor. Era só o que não estava bordado. E o risco era tão bonito, que a irmã pegou a agulha, a cesta de linhas, e começou a bordar.<sup>18</sup>

A menina ia e vinha, presente e ausente no bordado e no trabalho, mas não era visível. Sua permanência se dava de forma submersa, apesar de revelar-se ali no discurso verbal e visual, na última cena. Ela permanece no bordado, pois o fio foi cortado. A obra consome quem a criou, incorporando-o a ela, eternizando-se pela linguagem.

Entende-se que uma comunidade discursiva que conversa com o mesmo discurso está estreitamente relacionada com os que geram e produzem discursividade. Mobiliza uma variedade de papéis sociodiscursivos. Ela existe pela enunciação de texto que varia em função do discurso constituinte.

---

<sup>17</sup> (COLASANTI, 2006, p. 25-6).

<sup>18</sup> (*Idem*, 2006, p. 14).

O ato de bordar pelo fio entretecendo um jardim constitui o sociodiscurso, metaforicamente, institui diálogo com elementos da mitologia, com contos de fadas, com tempos e lugares. A escritura colasantiana se constrói no período contemporâneo, por meio de linguagem verbal e visual, mas estabelece um discurso metafórico que ficcionaliza a criação do texto na atemporalidade, empreendendo um procedimento intertextual e metalinguístico.

A enunciação se instaura em si no tecido textual, havendo a impossibilidade de atribuir-se a um lugar como cenário específico de ser encontrado explicitamente. Trata-se do signo que evoca uma condição de possibilidade para o discurso literário fazer conexões com signos que remetem para a ausência de lugar, sugerindo ser tecido da não estabilidade, isto é, não se molda a nada, nem a ninguém. As narrativas fazem combinações de signos, de linguagens. Sinalizam-se como fonte de relações entre textos que formam uma espécie de continuidade textual. Revelam-se com sua própria modulação temática.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os contos “A mulher ramada”, do livro *Doze reis e a moça no labirinto do vento*, e “Além do bastidor”, “Fio após fio”, “Entre as folhas do verde ó”, da obra *Uma ideia toda azul*, serviram como objetos para este estudo tecer considerações sobre os aspectos relevantes do discurso literário, abordando os procedimentos de construção das cenas discursivas, bem como os recursos da intertextualização presentes nas narrativas de Marina Colasanti.

Percebeu-se que a combinação dos signos verbais e não verbais formaram as hipóteses interpretativas de que os signos podem ser lidos por diferentes leitores, sendo que, dependendo da faixa etária, a fruição da leitura tende a apreender mais a linguagem visual que a verbal.

Os textos analisados mostraram suas semelhanças e diferenças, sendo produções criativas de público infantil e adulto. A arte literária em forma de narrativa curta evoca as situações narrativizadas da intertextualização explícita e implícita, e da transposição de sentidos por similaridade e contiguidade. A significação veicula efeitos de sentido sob critérios de previsibilidade e de imprevisibilidade, na escritura, com seu tear e seu tecido, que se desenrola, a partir de cada cena englobante, genérica ou cenográfica.

Há o jogo enunciativo de linguagens, em que se tecem e desfiam fios que se entretecem e se relacionam com imagens. Cada cena enunciada convida o leitor a enxergar ambiguidades no processo de significação, podendo-se perceber que o signo se realiza sob a dominância da evocação de determinada situação ou coisa para ressignificar-se.

Os contos se relacionam em um processo criativo que requer do leitor uma leitura minuciosa para apreender o que está implícito no processo de construção da narrativa. A linguagem verbal e não verbal explícita, alegoriza suas combinações também metafóricas. O texto literário é um jogo metafórico que se permite ser enxergado como fios de textos que conversam entre si e com o mundo, com os elementos da mitologia grega, combinados como recurso poético, incluindo os intertextos, os paratextos, entre outros.

Em cada conto analisado, observou-se as revelações dos signos que propiciam descobertas quanto ao plano da similaridade na evocação do signo jardim, entre outros. A relação entre signos verbais de dois diferentes sistemas de



linguagem refere-se à possibilidade de se entender o sentido realizado pelo signo “jardim” com a ideia de dois tipos de pulsões: vida x morte. No tecido discursivo, encontra-se a intertextualidade do tear e do tecido, como formas equivalentes da obra de arte literária sugestivamente acabada e lida. O ato de compor a linguagem artística dá movimento aos elementos: personagens, objetos e ações que se metaforizam de maneira hibridizada. A construção das linguagens da arte é feita com um tecido e um tear próprios, com os quais são hibridizadas as imagens que mostram seu destino, insinuam-se com seus fios simbólicos de intextetualidade.

## REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987. (Coleção Elos).

\_\_\_\_\_. *Grau zero da escritura*. Tradução de Mário Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

COLASANTI, Marina. *Doze reis e a moça no labirinto do vento*. 12. ed. São Paulo: Global, 2006.

\_\_\_\_\_. *Uma ideia toda azul*. 12. ed. São Paulo: Global, 2006.

ECO, Umberto. *Lector in fabula*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

\_\_\_\_\_. *Tratado geral de semiótica*. Tradução de Lucia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2012. (Estudos: 73).

FERRARA, Lucrécia D'Állessio. *A estratégia dos signos: linguagem e espaço*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Estudos; 79).

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos*. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.

GUIMARÃES, E. "Texto e enunciação". *Organon*. Porto Alegre: Instituto de Letras; UFRGS, 1995. v. 23, p. 63-68.

KRISTEVA, Júlia. *Introdução à semanálise*. Tradução de Carlota Gomes. 3. ed. Rio de Janeiro: Perspectiva, 2005. (Debates: 84).

LOTMAN, Iure. *A estrutura do texto artístico*. Tradução de Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

MACHADO, Irene. *A Escola de semiótica: a experiência de Tatú-Moscou para o estudo da cultura*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. Tradução de Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006b.

ORLANDI, Eni P. *Análise do discurso: princípios e procedimentos*. 3. ed. Campinas SP: Pontes, 2001.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica?* São Paulo: Brasiliense, 2005.

## ANEXOS

### 1 “Entre as folhas do verde ó”

O príncipe acordou contente. Era dia de caçada. Os cachorros latiam no pátio do castelo. Vestiu o colete de couro, calçou as botas. Os cavalos batiam os cascos debaixo da janela. Apanhou as luvas e desceu. Lá embaixo parecia uma festa. Os arreios e os pêlos dos animais brilhavam ao sol. Brilhavam os dentes abertos em risadas, as armas, as trompas que deram o sinal de partida. Na floresta também ouviram a trompa e o alarido. Todos souberam que eles vinham. 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. A mulher tão linda. A corça tão ágil. A mulher ele queria amar, a corça ele queria matar. 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. Levaram a corça para o castelo. Veio o médico, trataram do ferimento. Puseram a corça num quarto de porta trancada. Todos os dias o príncipe ia visitá-la. Só ele tinha a chave. E cada vez se apaixonava mais. Mas a corça-mulher só falava a língua da floresta e o príncipe só sabia ouvir a língua do palácio. Então ficavam horas se olhando calados, com tanta coisa para dizer. 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 jóias, 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 pêlo castanho. Mas o príncipe tinha a chave da porta. E ela não tinha o segredo da palavra. Todos os dias se encontravam. Agora se seguravam as mãos. 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 jóias. Vieram os mestres de dança para ensinar-lhe a

andar. Só não tinha a palavra. E o desejo de ser mulher. 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. 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.

(Marina Colasanti. *Uma idéia toda azul*).

## 2 “Além do bastidor”

Começou a bordar com linha verde. Não sabia o que bordar, mas tinha certeza do verde, verde brilhante.

Capim. Foi isso que apareceu depois dos primeiros pontos. Um capim alto, com as pontas dobradas como se olhasse para coisa alguma.

Olha as flores, pensou ela, e escolheu uma meada vermelha. Assim, aos poucos, sem risco, um jardim foi aparecendo no bastidor. Obedecia às suas mãos, obedecia ao seu próprio jeito, e surgia como se no orvalho da noite se fizesse a brotação.

Toda manhã a menina corria para o bastidor, olhava, sorria, e acrescentava mais um pássaro, uma abelha, um grilo escondido atrás de uma haste.

O sol brilhava no bordado da menina. Era tão lindo o jardim que ela começou a gostar dele mais do que de qualquer outra coisa.

Foi no dia da árvore. A árvore estava pronta, parecia não faltar nada. Mas a menina sabia que tinha chegado a hora de acrescentar os frutos. Bordou uma fruta roxa, brilhante, como ela nunca tinha visto. E outra, e outra, até a árvore ficar carregada, até a árvore ficar rica, e sua boca se encher do desejo daquela fruta nunca provada.

A menina não soube como aconteceu. Quando viu, já estava a cavalo do galho mais alto da árvore, catando as frutas e limpando o caldo que lhe escorria da boca.

Na certa tinha sido pela linha, pensou na hora de voltar para casa. Olhou. A última fruta não estava pronta, tocou no ponto que acabava em fio. E lá estava ela, de volta na sua casa.

Agora que já tinha o caminho, todo dia a menina descia para o bordado. Escolhia primeiro aquilo que gostaria de ver, uma borboleta, um louva-deus. Bordava com cuidado, depois descia pela linha para as costas do inseto, e voava com ele, e pousava nas flores, e ria e brincava e deitava na grama.

O bordado já estava quase pronto. Pouco pano se via entre os fios coloridos. Breve, estaria terminado.

Faltava uma garça, pensou ela. E escolheu uma meada branca matizada de rosa. Teceu seus pontos com cuidado, sabendo, enquanto lançava a agulha, como seriam macias as penas e doce o bico. Depois desceu ao encontro da nova amiga.

Foi assim, de pé ao lado da garça, acariciando-lhe o pescoço, que a irmã mais velha a viu ao debruçar-se sobre o bastidor. Era só o que não estava bordado. E o risco era tão bonito, que a irmã pegou a agulha, a cesta de linhas, e começou a bordar.

Bordou os cabelos, e o vento não mexeu mais neles. Bordou a saia, e as pregas se fixaram. Bordou as mãos, para sempre paradas no pescoço da garça. Quis bordar os pés mas estavam escondidos na grama. Quis bordar o rosto mas estava escondido pela sombra. Então bordou a fita dos cabelos, arrematou o ponto, e com muito cuidado cortou a linha.

(Marina Colasanti. *Uma idéia toda azul*).

### 3 “A mulher ramada”

Verde claro, verde escuro, canteiro de flores, arbusto entalhado, e de novo verde claro, verde escuro, imenso lençol do gramado; lá longe o palácio. Assim o jardineiro via o mundo, toda vez que levantava a cabeça do trabalho. E via carruagens chegando, silhuetas de damas arrastando os mantos nas aléias, cavaleiros partindo para a caça.

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

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

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

Foi preciso esperar. Mas ele, que há tanto esperava, não tinha pressa. E quando os primeiros, tênues galhos despontaram, carinhosamente os podou, dispondo-se a esperar novamente, até que outra brotação se fizesse mais forte. Durante meses trabalhou conduzindo os ramos de forma a preencher o desenho que só ele sabia, podando os espigões teimosos que escapavam á harmonia exigida. E aos poucos, entre suas mãos, o arbusto foi tomando feitio, fazendo surgir dos pés plantados no gramado duas lindas pernas, depois o ventre, os seios, os gentis braços da mulher que seria sua. Por último, cuidado maior, a cabeça levemente inclinada para o lado.

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

--Bom dia, Rosa mulher.



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

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

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

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

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

Muitos dias se passaram antes que pudesse voltar ao jardim. Quando afinal conseguiu se levantar para procurá-la, percebeu de longe a marca da sua ausência. Embaralhando-se aos cabelos, desfazendo a curva da testa, uma rosa embabadava suas pétalas entre os olhos da mulher. E já outra no seio despontava. Parado diante dela, ele olhava e olhava. Perdida estava a perfeição do rosto, perdida a expressão do olhar. Mas do seu amor nada se perdia. Florida, pareceu-lhe ainda mais linda. Nunca Rosamulher fora tão rosa. E seu coração de jardineiro soube que jamais teria coragem de podá-la. Nem mesmo para mantê-la presa em seu desenho.

Então docemente a abraçou descansando a cabeça no seu ombro. E esperou. E sentindo sua espera, a mulher-rosa começou a brotar, lançando galhos, abrindo folhas, envolvendo-o em botões, casulo de flores e perfumes.

Ao longe, raras damas surpreenderam-se com o súbito esplendor da roseira. Um cavaleiro reteve seu cavalo. Por um instante pararam, atraídos. Depois voltaram a

cabeça e a atenção, retomando seus caminhos. Sem perceber debaixo das flores o estreito abraço dos amantes.

(Marina Colasanti- *Doze reis e a moça no labirinto do vento*)

#### 4 “Fio após fio”

Todas as tardes, na torre mais alta do castelo de vidro, Nemésia e Gloxínia bordavam.

Longo era o manto de seda branca que as duas fadas florescia e que uma haveria de usar.

Mas Gloxínia, nunca satisfeita com seus trabalhos, desmanchava ao fim de cada dia o que tinha feito, para recomeçar no dia seguinte.

Nemésia, gestos seguros, desenhava flores e folhas de um jardim em que todas as pétalas eram irmãs, e a cada dia arrematava o ponto mais adiante.

Feriam-se o pano. Os dedos de Nemésia, tranquilos, brotavam o manto branco.

Faz e desmancha, na cesta de Gloxínia esgotava-se a linha. E ao pegar a última meada, a fada percebeu que não havia avançado um raminho sequer. Caberia à irmã acabar o manto e ficar com ele, sem que ela a nada tivesse direito por seus esforços.

De nada adiantava agora procurar a perfeição. Abandonando por um instante a tentativa de suas pétalas, Gloxínia aproveitou o último fio para bordar sobre a seda, letra por letra, a palavra mágica. Nemésia ainda teve tempo de terminar o ponto e libertar mais uma rosa. Depois transformou-se em aranha.

Gloxínia teria agora tanta linha quanto precisasse.

Paciente, Nemésia teceu o primeiro fio. Que na agulha de Gloxínia revelou-se perfeito, permitindo um bordado certo sem precisar a irmã recorrer a tesoura.

Pela primeira vez Gloxínia seguiu sem desmanchar.

Encantou-se com o trabalho. Já não dormia. Colhia o fio de teia mais próxima e logo mergulhava a agulha cantando na cadência dos pontos obedientes. Fio após fio esqueceu-se da irmã. Havia linha, a bordado enriquecia, e Gloxínia trabalhava feliz no passar dos anos.

Chegou o dia do último ponto. Gloxínia acabou uma pétala, arrematou um espinho, e percebeu num sorriso que nada mais havia para bordar a primavera desabrochava no manto e a seda desaparecia debaixo das ramagens.

Guardada a agulha, Gloxínia levantou-se. Usaria o manto, surpreenderia enfim a corte. Prendeu as fitas largas no pescoço, ajeitou a cauda e virou-se para a porta.

Mas onde estava a porta?

Ao redor de Gloxínia, as teias de Nemésia. Teia encostada em outra teia, que Gloxínia rasgava sem chegar a lugar algum, somente a outras e mais teias.

Onde estava a corte:

Ao redor da corte, ao redor das salas, ao redor do castelo e dos jardins, lá fora fiava e tecia a paciente Nemésia, esquecida da corte, esquecida da irmã para sempre prisioneira do seu casulo de prata.

(Marina Colasanti. *Uma idéia toda azul*).