

TECENDO O MUNDO EM PALAVRAS: UMA ANALOGIA À COMPOSIÇÃO LITERÁRIA

Katiane Iglesias Rocha Araujo

Doutoranda em Estudos Literários – Universidade Estadual Paulista Júlio de M. Filho

Resumo: O ato de tecer por vezes está relacionado ao próprio processo criativo na literatura. Tecer em palavras mundos, dar-lhes vida autônoma, ultrapassar o comum e inventar seres, situações e objetos é o que motiva a arte da palavra. Recorrendo, assim, à metáfora da criação literária presente na imagem do tecer e do tecido, produto desse processo, faz-se aqui uma análise comparativa entre os contos “A moça tecelã”, de Marina Colasanti, e “A caçada”, de Lygia Fagundes Telles, evidenciando, ainda, questões referentes ao maravilhoso e ao fantástico nos textos em questão.

Palavras-chave: Marina Colasanti – “A moça tecelã”. Lygia Fagundes Telles – “A caçada”. Criação literária – Tema literário. Literatura – Maravilhoso e fantástico.

Abstract: The act of weaving many times is related to the literature own creative process. Weaving in words the worlds, give them autonomous life, overcome the common and create beings, situations, objects, is what motivates the word art. Thus, using the literary creation metaphor in the weave and woven image, this process product, it is done here the comparative analysis between the tales “A moça tecelã” by Marina Colasanti and “A caçada” by Lygia Fagundes Telles, evidencing questions about the marvelous and the fantastic in those texts.

Keywords: Marina Colasanti – “A moça tecelã”. Lygia Fagundes Telles – “A caçada”. Literary Creation – Literary Theme. Literature – Marvelous and Fantastic.

Também o poeta é um artista do tecer e entretecer porque, engenhoso, conjuga as histórias metamórficas em um único e amplo tapete de metamorfoses, o tapete das ficções.

Karl Stierle

1. Introdução

A etimologia da palavra literatura remonta ao vocábulo latino *littera, ae*, que se refere à letra em si mesma, sendo, então, a literatura a arte própria das letras. Pensando, assim, nas

letras e na literatura, é evidente a chegada à noção de texto, que, por sua vez, retoma em sua origem a ideia do tecer. De maneira análoga, é possível tomar o termo texto para se chegar à literatura, dada a sua existência vinculada ao domínio das palavras. É por meio das palavras que a literatura cria mundos, tecendo-os palavra a palavra, linha a linha, até que a partir dessa trama tenham forma, corpo, e passem a habitar os domínios da imaginação.

Ao se falar na imaginação, e na criação literária, chega-se ao maravilhoso e ao fantástico enquanto possibilidades da criação total, em que situações não possíveis na vivência do cotidiano tornam-se passíveis de acontecerem. Ora, toda a literatura trabalha embasada na criação, é claro, mas uma criação que se quer realidade. Buscando a verossimilhança como apoio, a ficção quer romper seus limites e passar por verdade. Todavia, o maravilhoso e o fantástico trabalham no âmbito daquilo que Coleridge denomina “suspensão voluntária da incredulidade” (COLERIDGE, apud COMPAGNON, 2003, p. 137), fazendo com que mundos inverossímeis se façam verossímeis, pelo menos no momento em que o leitor está mergulhado em suas profundezas.

Tendo como ponto de partida tais assertivas, pretende-se aqui realizar uma análise dos contos “A moça tecelã”, de Marina Colasanti, e “A caçada”, de Lygia Fagundes Telles, evidenciando as questões relativas ao maravilhoso e ao fantástico no texto literário em uma perspectiva que estabeleça como metáforas do ato criador por meio da composição literária as propostas de criação de mundos presentes nos contos analisados, a saber: o tecer o mundo em “A moça tecelã”; e a vida que emerge desse mundo tecido, que adquire autonomia, em “A caçada”.

2. O Maravilhoso e o Fantástico na literatura

Para tratar do maravilhoso e do fantástico recorre-se aqui aos estudos de dois teóricos que, tradicionalmente, pensaram tais conceitos, quais sejam: Propp e Todorov, que apresentam obras acerca de tais temáticas, respectivamente.

O maravilhoso já habitava o imaginário popular mesmo antes de sua materialização na escrita literária. Isso é possível de ser observado a partir dos contos reunidos pelos irmãos Grimm, pois o ponto de partida de seus registros foi a tradição de ser contar histórias oralmente. Nessa oralidade não havia qualquer preocupação com conceitos teóricos, havendo nela tão somente a evidência a uma mescla de mitos e lendas que habitavam a imaginação popular. Mesmo na literatura clássica a menção a feitos incomuns e seres mitológicos ocupava lugar de destaque em obras como as epopeias e tragédias gregas, demonstrando o grande interesse humano pelo sobrenatural.

Embora tenham existido precursores no conto maravilhoso como Basile e Perrault, entre outros, a coleta feita pelos irmãos Grimm possibilitou, definitivamente, o resgate dessa tradição oral, além de oferecer material para a análise das propriedades que constituíam tais narrativas, de maneira a perceber com mais detalhamento suas características.

A partir da materialização dessas narrativas populares em forma de texto escrito, tendo sido dessa maneira registradas e preservadas, a análise de suas singularidades toma corpo, ainda que tal registro tenha sido, em algum grau, permeado de adequações feitas pelos irmãos Grimm para a transposição da oralidade à escrita.

Um dos teóricos que voltou seu olhar a tais narrativas, buscando uma análise minuciosa de suas características, foi Vladímir Propp. Pela recorrência de seus estudos na área, optou-se aqui em tomar tais pesquisas como um dos eixos de embasamento para as discussões a serem expostas. Em suas obras *Morfologia do conto maravilhoso* (1984) e *As raízes históricas do conto maravilhoso* (1997) o pesquisador apresenta extenso e rico trabalho sobre o maravilhoso.

Propp toma o conto maravilhoso em sua origem popular, folclórica. Para o estudioso, o folclore e a oralidade são basilares para uma compreensão ampla da formação da própria literatura. Todavia, tais estudos não pretendem dar conta da totalidade dos contos, senão daqueles que, em suas próprias palavras, podem ser considerados maravilhosos e assim

foram classificados por Antti Aarne e Stith Thompson entre aqueles denominados contos de fadas de encantamento ou de magia.

Definindo com nitidez os limites de seu *corpus* de análise, Propp passa ao estudo minucioso da morfologia e da face histórica de tais narrativas, desde as personagens a elementos como objetos, buscando o sentido e a contribuição de tais aspectos para a criação de um contexto que se quer maravilhoso, ou seja, em que prevaleçam aspectos não comuns no cotidiano, mas assumidos no contexto da narrativa como algo natural, tais como fadas, encantamentos, animais que falam, objetos mágicos, entre outros.

Nota-se, pois, que o maravilhoso se estabelece a partir do momento em que o mundo cotidiano entra em contato com um mundo repleto de seres, objetos e ações de encantamentos, não comuns, próprios do sobrenatural. Mas, no contexto do conto de fadas em si, tais aspectos são vistos e aceitos, pelas personagens e pelo próprio leitor, como naturais.

Os limites do maravilhoso e do fantástico apoiam suas bases no contato contrastivo entre o mundo natural e o mundo sobrenatural. Esse contato entre ambiências distintas é ressaltado nos estudos de Tzvetan Todorov (1992). Para esse estudioso, o fantástico apresenta-se de maneira distinta do maravilhoso. Enquanto no maravilhoso prevalece a aceitação de fatos permeados pelo sobrenatural como algo natural, no fantástico o que se evidencia é justamente a hesitação diante de tais acontecimentos. Para Todorov o fantástico traz em seu âmago a hesitação, tanto por parte das personagens como do leitor.

O fantástico habita o texto literário naquilo que contrasta realidade e sonho, verdade e ilusão, de forma tão intimamente próxima que já não se torna nítido à personagem e ao leitor a tênue linha de fronteira: tornam-se, assim, cúmplices na hesitação. Essa cumplicidade entre personagem e leitor é fundamental para que o fantástico seja estabelecido. A personagem compartilha, confia suas dúvidas com o leitor, considerado na figura do leitor implícito. Essa oposição entre o que é e o que poderia ser evidencia-se em palavras de Todorov (1992, p. 36): “‘Cheguei quase a acreditar’: eis a

fórmula que resume o espírito do fantástico. A fé absoluta, como a incredulidade total, nos leva para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida”.

A definição de fantástico proposta por Todorov apoia-se sobre três pilares: 1) o leitor deve hesitar entre a lógica do mundo natural e a irracionalidade de um mundo sobrenatural, percebendo ambos como passíveis de serem verdadeiros no contexto do mundo das personagens; 2) a hesitação pode ser compartilhada pelo leitor com uma personagem; 3) o leitor irá adotar uma posição específica diante do texto, que não a poética ou a alegórica.

Tomando tais condições para a existência do fantástico retorna-se a sugestão de Coleridge, já mencionada na introdução desse estudo, da necessidade de uma suspensão temporária da incredulidade por parte do leitor para a entrada no texto. O que é igualmente válido para o maravilhoso, embora neste os elementos sobrenaturais não sejam questionados, não havendo hesitação, nem por parte do leitor, nem por parte das personagens.

Todorov considera, ainda, o estranho e o maravilhoso como vizinhos do fantástico. Quando a hesitação não é mantida rompe-se com o fantástico, adentrando-se ao estranho, caso os acontecimentos sobrenaturais recebam uma explicação racional; ou ao maravilhoso, quando novas leis são inseridas no contexto narrado, e o sobrenatural passa a ser natural.

Com isso, Todorov (1992, p. 50) propõe um diagrama, que aqui é inserido por considerar-se sua utilidade para a análise a ser feita do *corpus* ora selecionado, mais adiante:

estranho puro	fantástico- estranho	fantástico- maravilhoso	maravilhoso puro
------------------	-------------------------	----------------------------	---------------------

Para Todorov o fantástico é a fina linha central, que separa o fantástico-estranho do fantástico-maravilhoso, evidenciando-se, também, o estranho puro, que não é materializado em acontecimentos, estando mais vinculado às sensações de personagens; e o maravilhoso

puro, ou a ausência de hesitação e total aceitação dos acontecimentos como naturais e comuns por parte das personagens e do leitor.

Quando se pensa no fantástico e no maravilhoso na literatura não se pode perder de vista, ainda, que mesmo nos dias atuais tais direcionamentos continuam atraindo o interesse dos leitores. O maravilhoso habita o imaginário humano desde a infância, época em que a fantasia dá vida às brincadeiras e os contos de fadas são leituras quase que obrigatórias. Além disso, o maravilhoso está presente na oralidade, em narrativas que fazem parte do folclore, mesmo que as figuras que habitem tais narrativas folclóricas nacionais não sejam fadas e objetos mágicos, dando espaço a seres diversos. Um outro desdobramento do fantástico e do maravilhoso pode ser percebido nos formatos contemporâneos por eles ocupados, tendo passado da oralidade e dos registros como aqueles realizados pelos irmãos Grimm a gravações em áudio, livros com muitas ilustrações, desenhos animados e ao cinema, substituindo-se a figura do leitor pela do espectador.

É claro que tudo isso ultrapassa os limites do texto literário, e não é a intenção do estudo ora proposto adentrar em suas singularidades. No entanto, buscando uma perspectiva que olhe o fantástico e o maravilhoso no contexto atual, optou-se pela análise de dois contos contemporâneos que se situam nessa tênue linha que distingue natural e sobrenatural, realidade e invenção.

3. Um diálogo entre o Maravilhoso e o Fantástico

Como foi exposto nas assertivas consideradas, a distinção entre maravilhoso e fantástico requer um olhar bem cuidado e atento por parte do leitor. As aproximações entre o que pode ser tido como natural e aquilo que é sobrenatural relacionam-se de maneiras distintas nessas modalidades. Buscando uma forma de compará-las, pensa-se aqui na possibilidade de entrar no mundo dos tapetes produzidos por “A moça tecelã”, chegando até a tapeçaria descrita em “A caçada”. É nessa perspectiva que se propõe uma análise comparativa entre dois textos que, metaforicamente, parecem complementares.

De forma distinta dos contos maravilhosos colhidos na oralidade popular, os contos maravilhosos considerados artísticos possuem autor individual, que irá perpassar o texto de seu estilo e criatividade próprios. O conto “A moça tecelã”, de Marina Colasanti, utiliza recursos do maravilhoso de maneira singular, por mais que dialogue com toda essa tradição. A partir desse conto, é possível observar não somente as questões relativas ao natural e ao sobrenatural presentes no texto, mas também retomar pontos do cotidiano contemporâneo.

A figura da mulher que tece já se fazia presente em diversos contos maravilhosos e na mitologia. O trabalho de fiar e tecer deveria habitar o contexto feminino na sociedade, exigindo grandes habilidade e paciência. Ao retomar essa figura feminina, Marina Colasanti dá-lhe novos contornos.

A tecelã apresentada neste conto não demonstra uma atitude passiva diante do mundo, ao contrário, é ela quem cria o mundo, em uma analogia à própria criação da vida. O maravilhoso se instaura no texto a partir do objeto mágico tear, que possibilita à moça tecelã a materialização de todas as suas necessidades.

O tear, objeto do tecer, pode ser comparado à pena, no escrever. A feitura do tapete remete à própria criação literária, metaforicamente. A imagem feminina presente no conto é a de uma mulher capaz de criar seu próprio mundo e, ainda, inventar outros.

A morfologia de “A moça tecelã” segue o padrão dos contos maravilhosos, como sugere Propp em seus estudos, iniciando-se pela alusão ao tradicional “era uma vez” por meio do verbo “acordava”, no pretérito imperfeito. Os elementos sobrenaturais não são questionados, mas aceitos como parte do cotidiano, e, além disso, necessários à natureza, uma vez que esta é criada por meio de um objeto mágico – o tear.

A narrativa se desenvolve em três momentos: inicialmente a personagem está satisfeita com sua vida e feliz em tecê-la à sua maneira; em seguida sente certo isolamento, e quer um

companheiro, o que motiva uma transformação em sua rotina e em seu tecer, que passa a ser subordinado às vontades da personagem masculina; o terceiro momento traz a liberdade, a quebra da subordinação às ordens da personagem masculina, e o retorno ao tecer criativo e prazeroso:

1. Tecer era tudo que fazia. Tecer era tudo o que queria fazer (COLASANTI, 2003, p. 12).

2. Mas tecendo ela mesma trouxe o tempo em que se sentiu sozinha [...] Com capricho de quem tenta uma coisa nunca conhecida, começou a entremear no tapete as lãs e as cores que lhe dariam companhia (p. 12).

Sem descanso tecia a mulher os caprichos do marido [...] E tecendo, ela própria trouxe o tempo em que sua tristeza lhe pareceu maior que o palácio com todos os seus tesouros (p. 13).

3. Desta vez não precisou escolher linha nenhuma. Segurou a lançadeira ao contrário, e, jogando-a veloz de um lado para o outro, começou a desfazer seu tecido. Desteceu os cavalos, as carruagens, as estrebarias, os jardins [...] E novamente se viu na sua casa pequena e sorriu para o jardim além da janela (p. 13-14).

Ao contrário dos contos maravilhosos colhidos na tradição popular, em que a história é finalizada com o encontro entre a figura feminina e a masculina, no conto em questão a mulher termina só, pois o homem não vem salvá-la, mas prendê-la, tirar-lhe a liberdade de viver com alegria.

A metáfora à criação literária, que pode tecer e destecer mundos, é evidente no conto. E a figura feminina é colocada como pertencente a este contexto de criação. De certa forma a imagem da mulher é uma metáfora à vida, à criação, o que é aludido no conto.

O maravilhoso presente no conto “A moça tecelã” é o denominado por Todorov (1992, p. 59-60) como maravilhoso puro, no qual a natureza dos acontecimentos está permeada pelo sobrenatural. O poder mágico do tear não é questionado, nem pelas personagens, nem pelo leitor. Mesmo quando o marido surge entre as lãs que compõem o tapete nada é questionado, e a sua entrada é absolutamente natural, assim como o destecer ao final do conto, que desfaz todo o cenário e o próprio marido anteriormente criado.

Como metáfora da criação literária, o tecer e o destecer de “A moça tecelã” remetem ao labor criativo, que, assim como o ato de tecer, requer paciência, dedicação e habilidade, não podendo estar sujeito a limites, mas instaurando a liberdade de criação.

Entrando mais profundamente no contexto do mundo criado pelo tear, chegamos à tapeçaria do conto “A caçada”, de Lygia Fagundes Telles. Neste conto as sensações da personagem central diante de uma tapeçaria leva à hesitação, marca do fantástico.

É a hesitação do protagonista mediante a cena vista, estampada no tapete, a familiaridade inexplicável que sente, chegando mesmo a tremer de aflição, que faz com que pergunte: “Em que tempo, meu Deus! em que tempo teria assistido a essa cena. E onde?...” (TELLES, 2000, p. 266). A sensação de conhecer a cena que está na tapeçaria faz com que a personagem, e o leitor implícito, entrem no lugar comum entre o real e a ilusão, o natural e o sobrenatural.

Na tapeçaria exposta na loja de antiguidades vê-se a imagem de uma caçada: em primeiro plano há um caçador imponente, apontando para uma touceira, onde estaria escondida a caça, estando prestes a disparar uma seta; mais atrás, um outro caçador olha por entre árvores. A hesitação do protagonista sobre qual personagem da tapeçaria ele seria faz com que se envolva sinestesticamente com a cena. Conhece tão profundamente aquele cenário que vê além da imagem na superfície, distingue uma seta, que já não pode ser vista devido ao estado deteriorado do tapete, e consegue ver através da touceira a caça escondida. Até que, enfim, conclui que de fato esteve naquela caçada: “Enxugando o suor das mãos, o homem recuou alguns passos. Vinha-lhe agora certa paz, agora que sabia ter feito parte da caçada” (TELLES, 2000, p. 267).

O fato de ter feito parte daquela caçada ainda não lhe dá a certeza de ter vivenciado tal acontecimento. A personagem busca respostas racionais para a sensação de familiaridade que sente: e se tivesse pintado um quadro que teria inspirado quem teceu o tapete? Nesse momento da narrativa, há certa alusão ao estranho, uma vez que há uma busca de explicações lógicas para tudo aquilo.

Durante dois dias seguidos, narrados no conto, o protagonista vai até a loja de antiguidades para ver a tapeçaria, ficando ainda subentendido no texto, na fala da velha vendedora, que esteve lá outras vezes. A cada dia a cena ficava mais nítida, e a familiaridade aumentava, fazendo-o hesitar ainda mais entre a realidade e a ilusão, considerando até mesmo a hipótese de estar louco. Mas sabia ter o domínio de seu raciocínio, embora não encontrasse uma explicação aceitável para o que experimentava. Até que simplesmente é engolido pela imagem:

Quis retroceder, agarrou-se a um armário, cambaleou resistindo ainda e estendeu os braços até a coluna. Seus dedos afundaram entre galhos e resvalaram pelo tronco de uma árvore, não era uma coluna, era uma árvore! Lançou em volta um olhar esgazeado: penetrara na tapeçaria, estava dentro do bosque e os pés pesados de lama, os cabelos empastados de orvalho (TELLES, 2000, p. 269).

Ao ser obrigado a reconhecer que faz parte da caçada, penetrando, ou sendo sugado, pelo cenário tecido no tapete, a hesitação dá lugar à certeza e aceitação do sobrenatural, e, dessa forma, o fantástico abre espaço para o maravilhoso.

Em “A caçada” há, sem dúvidas, elementos que ressaltam mais o fantástico que o maravilhoso. O maravilhoso fica reservado ao final do conto, com o desfecho surpreendente que enlaça definitivamente o mundo natural ao sobrenatural, dando espaço ao que Todorov denomina fantástico-maravilhoso: “Passemos ao outro lado dessa linha média que chamamos o fantástico. Estamos no fantástico-maravilhoso, ou em outros termos, na classe das narrativas que se apresentam como fantásticas e que terminam por uma aceitação do sobrenatural” (TODOROV, 1992, p. 58).

Desde o início, as sensações da personagem não condizem apenas com a contemplação da tapeçaria, dando certo realismo à cena, o que estabelece a hesitação, característica do fantástico. Mas, além disso, o fato de afirmar não gostar de caçadas, considerar os caçadores figuras ameaçadoras e perceber atrás da folhagem a caça escondida, em pânico, compreendendo sua situação diante do caçador, são indícios de que o protagonista identificava-se com a caça, de maneira tal que sentia medo, desconforto, tremores, o que é

confirmado no desfecho: “Abriu a boca. E lembrou-se. Gritou e mergulhou numa touceira. Ouviu o assobio da seta varando a folhagem, a dor!” (TELLES, 2000, p. 269). É nesse trecho final que o maravilhoso consolida seu espaço. Mesclam-se as cenas da tapeçaria, em que a caça cai depois de ter sido atingida, e a cena no presente, no interior da loja de antiguidade, onde o homem rola encolhido com a mão sobre o peito.

Passando do tecer como metáfora do ato criador na literatura, chega-se à autonomia do texto literário como invenção, mundo criado em que prevalecem as singularidades que o compõem e lhe dão vida, como se nota na tapeçaria da loja de antiguidades, que ultrapassa os limites do cenário desenhado e invade o espaço externo a ela, assim como o texto literário ganha vida a cada nova leitura que dele é feita, pois “a caçada não passava de uma ficção” (TELLES, 2000, p. 267).

A partir das premissas expostas, podem-se observar na materialidade textual aspectos que corroboram o maravilhoso e o fantástico, como se evidencia no quadro comparativo entre os contos estudados:

“A moça tecelã”	“A caçada”
Maravilhoso puro	Fantástico-maravilhoso
INDÍCIOS DO ENUNCIADO	
<p>No Maravilhoso, o uso do pretérito, perfeito e imperfeito, com a expressão “Era uma vez”, veicula a ideia de que os fatos são tidos como verdadeiros, constituem algo que aconteceu. Note exemplos a seguir:</p> <p>“<u>Acordava</u> ainda no escuro [...]” “[...] <u>sentava-se</u> ao tear [...]” “[...] <u>colocava</u> na lançadeira [...]” “[...] o tempo em que se <u>senti</u>u sozinha [...]” “Não <u>esperou</u> o dia seguinte [...]” “<u>Exigiu</u> que escolhesse as mais belas lãs cor de tijolo [...]” “[...] o marido escolheu [...]” “Só <u>esperou</u> anoitecer [...]” “[...] <u>começou</u> a desfazer seu tecido [...]”.</p>	<p>No Fantástico, o uso do futuro do pretérito e do pretérito imperfeito estabelece incerteza quanto à veracidade do fato, é algo que teria acontecido, conforme os exemplos abaixo:</p> <p>“[...] <u>teria assistido</u> a esse mesma cena [...]” “<u>Conhecia</u> esse bosque [...]” “Quase <u>sentia</u> nas narinas o perfume dos eucaliptos [...]” “[...] tudo <u>parecia</u> mais nítido do que na véspera [...]” “<u>Haveria</u> de destruí-la [...]”</p> <p>Ao final do conto, evidencia-se o maravilhoso, marcado pelo pretérito perfeito:</p> <p>“<u>Abriu</u> a boca. E <u>lembrou-se</u>. <u>Gritou</u> e <u>mergulhou</u> numa touceira”.</p>
Ausência de Modalização	Modalização:

	<p>“<u>Q</u>uase sentia” “E <u>s</u>e tivesse sido o pintor” “Ah, <u>s</u>e pudesse explicar”</p>
INDÍCIOS DA ENUNCIACÃO	
Crença e aceitação absolutas.	Hesitação.

4. O tecer e o tecido: por uma metáfora do processo criativo literário

Nos contos “A moça tecelã”, de Marina Colasanti, e “A caçada”, de Lygia Fagundes Telles, tem-se uma alusão à criação literária por meio do processo metafórico. Tecer o mundo em palavras é o que se faz no processo criativo do qual nasce a literatura, que irá dar vida autônoma a seus tecidos/textos.

Da mesma maneira como o objeto mágico tear cria o mundo, em “A moça tecelã”, e a tapeçaria, produto do tear, invade e toma conta do mundo em “A caçada”, cria-se o mundo em palavras na literatura, e esse mundo inventado compõe-se como uma realidade autônoma. Sobre os aspectos da composição literária tem-se desdobrado a teoria da literatura. Pode-se ressaltar tal perspectiva nas palavras de Antonio Candido:

Uma obra é uma realidade autônoma, cujo valor está na fórmula que obteve para plasmar elementos não-literários: impressões, paixões, idéias, fatos, acontecimentos, que são a matéria prima do ato criador. A sua importância quase nunca é devida à circunstância de exprimir um aspecto da realidade, social ou individual, mas à maneira por que o faz. No limite, o elemento decisivo é o que permite compreendê-la e apreciá-la, mesmo que não soubéssemos onde, quando, por quem foi escrita. Esta autonomia depende, antes de tudo, da eloquência do sentimento, penetração analítica, força de observação, disposição das palavras, seleção e invenção de imagens; do jogo de elementos expressivos, cuja síntese constitui a sua fisionomia, deixando longe os pontos de partida não literários (CANDIDO, 2007, p. 35).

Como se vê, o universo da literatura, enquanto mundo construído e sustentado pelas letras, funda-se nas palavras, mas de forma a ampliar o contingente de significados possíveis. A

metáfora do ato criador presente em ambos os contos analisados evidencia a composição literária enquanto possibilidade de criar o mundo, e dar-lhe vida autônoma.

É por meio das palavras que se tece um mundo re-inventado, representando e organizando de maneira única o que pode ou não ter correspondente no mundo do real comumente aceito e difundido pela maioria de pessoas. Dessa forma, abre-se espaço ao contato e ao contraste entre o que é natural e o que é considerado sobrenatural, instaurando o maravilhoso e o fantástico.

5. Considerações finais

Finalizando o estudo ora proposto, retoma-se, ainda, o mito de Ariadne, que, com o desenrolar de um novelo, conduzia à saída do labirinto, assim como nos contos “A moça tecelã” e “A caçada” o entrelaçar dos fios conduz o leitor por mundos criados, sugerindo trajetos que mesclam o natural e o sobrenatural. O fio de Ariadne alude à criação literária, assim como os contos estudados, pois cada palavra pode ser o elo para uma nova realidade, que na composição de sua trama mescla em si o verossímil e o inverossímil.

Tecido de palavras que constituem um mundo em si mesmo, os tapetes dos contos em questão remetem à criação da vida, e, por meio de metáfora, ao ato criador na literatura. O leitor vê-se obrigado a seguir o fio condutor que tece essas criações, para construir sentidos, vivenciar tais mundos inventados.

O maravilhoso e fantástico oferecem a possibilidade de perceber a literatura como o que ela é de fato, ou seja, criação por meio de palavras, invenção de mundos autônomos, que rompem com a realidade à qual estamos acostumados para estabelecer uma nova perspectiva. Nos contos selecionados, esse processo fica nítido, pois em ambos há a recorrência do tecer em palavras tais mundos inventados, que criam vida e saltam para fora do texto, ou do tapete.

Referências

- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. São Paulo: Ouro Sobre Azul, 2007.
- COLASANTI, Marina. A moça tecelã. In: _____. *Doze reis e a moça no labirinto do vento*. 11. ed. São Paulo: Global, 2003. p. 9-14.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Tradução de Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.
- PROPP, Vladimir. *As raízes históricas do conto maravilhoso*. Tradução de Rosemary Costhek Abílio e Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- STIERLE, Karl. *A ficção*. Organização de Carlinda Fragale Pate Nuñez e Francisco Venceslau dos Santos. Tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Caetés, 2006. (Novos Cadernos de Mestrado, v. 1).
- TELLES, Lygia Fagundes. A caçada. In: MORICONI, Ítalo. *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000. p. 265-269.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

Enviado em 24/07/2012
Aprovado em 06/04/2013