

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

MARLÚCIA NOGUEIRA DO NASCIMENTO DODO

DE FADAS E PRINCESAS: AFETOS FEMININOS EM MARINA COLASANTI

FORTALEZA

2010

MARLÚCIA NOGUEIRA DO NASCIMENTO DODO

DE FADAS E PRINCESAS: AFETOS FEMININOS EM MARINA COLASANTI

Dissertação submetida à Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Ceará, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Orientação: Prof.^a Dra. Vera Lúcia Albuquerque de Moraes

FORTALEZA

2010

D669d

Dodo, Marlúcia Nogueira do Nascimento.

De fadas e princesas: afetos femininos em Marina Colasanti./ Marlúcia Nogueira do Nascimento Dodo. – Fortaleza, 2010.

132f.; 31cm.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará. Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza (CE), 2010.

Orientação: Prof.^a Dra. Vera Lúcia Albuquerque de Moraes.

1- LITERATURA INFANTO-JUVENIL BRASILEIRA. 2- COLASANTI, MARINA,1937- REPRESENTAÇÃO (LITERATURA) 3- CONTOS DE FADAS NA LITERATURA- ASPECTOS SIMBÓLICOS. 4- CONTOS INFANTO-JUVENIS - ASPECTOS SIMBÓLICOS. I. Moraes, Vera Lúcia Albuquerque de (Orient). II- Universidade Federal do Ceará. Programa de Pós-Graduação em Letras. III-Título.

CDD: 028.5

MARLÚCIA NOGUEIRA DO NASCIMENTO DODO

DE FADAS E PRINCESAS: AFETOS FEMININOS EM MARINA COLASANTI

Dissertação submetida à Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Ceará, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Aprovada em: ____/____/____.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dra. Vera Lúcia Albuquerque de Moraes (Orientadora)

Universidade Federal do Ceará - UFC

Prof.^a Dra. Fernanda Maria Abreu Coutinho (Co-orientadora)

Universidade Federal do Ceará - UFC

Prof.^a Dra. Neuma Cavalcante

Universidade Federal do Ceará - UFC

Prof. Dr. Paulo Germano Barroso de Albuquerque

Faculdade Sete de Setembro – FA7

*Para Raimundo Alves,
por todos os motivos,
e para a Isabela e o Pedro,
simplesmente por existirem.*

AGRADECIMENTOS

Ao Divino Espírito Santo, luz do meu caminho.

À Maria Lúcia Barbosa Alves, pela amizade fraterna.

À Prof.^a Dra. Vera Moraes, pela tranquila orientação deste trabalho.

À Prof.^a Dra. Neuma Cavalcante,
pelas pertinentes observações feitas durante a qualificação.

Ao Prof. Dr. Paulo Germano, pela disponibilidade e colaboração.

Aos amigos Wandebegue Paulino, Venilsa Madeira, Cristiana Martins e
Roberto Xavier, pela acolhida e apoio incondicionais.

Aos meus irmãos e irmãs, pela partilha de afetos.

Ao Núcleo Gestor (2004 – 2008) da EEM Almir Pinto/SEDUC,
pela oportunidade e financiamento desta pesquisa.

Descobri, no infinito reflexo de tantas e tantas outras mulheres, meu eu mulher. E floresci, comovida, um sentimento de irmandade que me liga indissolavelmente às do meu sexo.

(Marina Colasanti)

RESUMO

Investiga as representações de afetos femininos nos contos de fadas de Marina Colasanti, considerando o diálogo com a narrativa feérica tradicional e situando-a no contexto da narrativa contemporânea, sobretudo da literatura brasileira destinada ao público infantil. O *corpus* da pesquisa compreende os livros de contos de fadas *Uma ideia toda azul* (1979), *Doze reis e a moça no labirinto do vento* (1982), *Entre a espada e a rosa* (1992) e *Longe como o meu querer* (1997). Aborda o perfil das personagens femininas e sua função na conflituosa relação de afetos com a oponente figura masculina, geralmente o pai, e as provações enfrentadas para atingirem a maturidade, concretizada através da individuação, do casamento ou da emancipação em relação a forças opressoras do domínio masculino. Identifica na narrativa feérica da autora a construção da identidade feminina e a postura de altivez incorporada pelas protagonistas, jovens em idade de casar, frente à descoberta do amor e da intimidade.

Palavras-chave: Conto de fadas. Literatura infanto-juvenil. Marina Colasanti. Imaginário feminino.

ABSTRACT

It investigates the representations of feminine affection in fairy tales of Colasanti Marina, considering the dialogue with the traditional narrative and pointing out it in the context of the narrative contemporary, over all of the Brazilian literature destined to the infantile public. The *corpus* of the research understands books of fairy tales as *Uma ideia toda azul* (1979), *Doze reis e a moça no labirinto do vento* (1982), *Entre a espada e a rosa* (1992) and *Longe como o meu querer* (1997). It approaches the profile of the feminine personages and its function in the delicate relation of affection with the opponent masculine figure, generally the father, and the faced tests to reach the maturity, materialize through the individuation, of the marriage or the emancipation in relation the forces oppressors of the masculine domain. It identifies in the narrative of the author the construction of the feminine identity and the determination incorporated for the protagonists, young in age to marry, front to the discovery of the love and the privacy.

Palavras-chave: Fairy tales. Infantile literature. Marina Colasanti. Feminine imaginary.

SUMÁRIO

“ENTROU POR UMA PORTA...”	09
1. MARINA COLASANTI EM REVISTA	17
1.1 Uma teia narrativa	20
1.2 Um cantar de sereia	23
2. O CONTO DE FADAS TRADICIONAL: UM PONTO DE PARTIDA	26
2.1 Breve definição	26
2.2 Perrault, Irmãos Grimm e Andersen: clássicos de sempre	28
2.3 A base mítica	32
2.4 Provas e rituais de iniciação	35
2.5 A função moralizante (defensores <i>versus</i> opositores)	37
2.6 Imagens femininas	39
2.7 Elementos da narrativa	44
3. O CONTO DE FADAS NA CONTEMPORANEIDADE	47
3.1 Aumentando um ponto	47
3.2 O conto de fadas no Brasil: inovação e permanência	52
3.3 O lugar das fadas na moderna ficção infanto-juvenil	54
4. CONTOS DE FADAS DE MARINA COLASANTI	61
4.1 <i>Uma ideia toda azul</i>	66
4.2 <i>Doze reis e a moça no labirinto do vento</i>	68
4.3 <i>Entre a espada e a rosa</i>	70
4.4 <i>Longe como o meu querer</i>	71
4.5 O imaginário mítico	73
4.6 O imaginário do sonho	75

4.7 O imaginário dos afetos	78
4.8 Sobre o amor	83
4.9 Personagens de Colasanti: homens e mulheres em busca	86
5. DE FADAS E PRINCESAS, ENCONTROS E DESENCONTROS	92
5.1 O encontro consigo mesmo: a individuação	93
5.2 O encontro com o outro: o casamento possível	99
5.2.1 A metamorfose	105
5.3 A recusa do outro ou a solidão feliz	111
5.4 Interdição e transgressão	115
“... E SAIU POR OUTRA. QUEM QUISE QUE CONTE OUTRA”	124
REFERÊNCIAS	128

“ENTROU POR UMA PORTA...”

Não a verdade do mundo, mas a minha verdade está dentro de mim, e tento me aproximar dela. Porque só posso me aproximar da verdade dos outros se estiver bem encostada nas minhas verdades.

(Marina Colasanti)

Nosso primeiro contato com o nome de Marina Colasanti, ou melhor, com uma de suas obras, deu-se ainda na infância, quando, na vitrine de livros exposta numa das paredes da sala de aula, fitávamos insistentemente a capa de um livrinho, onde figurava a silhueta de uma jovem, vestida de princesa, em cuja mão pousava um pássaro. Logo abaixo da gravura, lia-se *Uma ideia toda azul*.

Chamava atenção de nossa imaginação infantil, além da imagem, a vontade de compreender aquele título inusitado: como podia uma ideia ter cor?, por que azul?, o que desejava aquela princesa com cara triste? A curiosidade tornava-se maior pelo fato de nós, alunos, nunca podermos tocar nos livros, concebidos como objetos “sagrados”, impróprios para nossas mãozinhas sujas de balas. Inexperiente e, provavelmente, despreparada, nossa professora não tinha “ideia” de como e quanto aqueles livros poderiam nos iluminar.

Assim, levamos muito tempo até reencontrarmos – dessa vez com direito a tocar, folhear e ler – o livro mencionado, e descobrimos que dele faz parte um conto que nos divertiu e, ao mesmo tempo, intrigou quando lido no livro didático de Português da então 4ª série primária. Trata-se de “A primeira só”, um dos que selecionamos para esta dissertação.

“A moça tecelã”, do livro *Doze reis e a moça no labirinto do vento*, também constante do *corpus* desta pesquisa, é outra história que contribuiu para decidirmos seguir a trilha deixada por princesas e tecelãs que atravessam a criação literária de Marina Colasanti, redesenhando, com mão firme, a posição feminina. No percurso, descobrimos, inclusive, que esse pequeno grande conto foi eleito em 1991, no Encontro Internacional de Contos, em Maracaibo, o mais perfeito conto estrangeiro (YUNES, 1992).

A partir do encontro com “A moça tecelã”, passamos a indagar sobre a representação simbólica feita pela autora da posição e da imagem feminina perante o homem, considerando o histórico de submissão que marca a trajetória das mulheres. Pela conduta corajosa dessa tecelã, configuramos a hipótese de que as personagens arquitetadas por Colasanti são seres em construção, jovens em vias de emancipar-se do domínio masculino, atravessando um doloroso processo de busca, até se tornarem “tecelãs” do próprio destino.

Eternizados através da arte, os mitos e os contos clássicos mantêm uma forte ligação com a literatura, visto que esta é também uma forma pela qual o homem busca uma compreensão de si e dos enigmas próprios do estar-no-mundo. Elegendo o *maravilhoso* – mítico e feérico – como ponto de partida para seus enredos, Colasanti leva o leitor a intuir a realidade e o homem contemporâneos, a partir do que estes têm de universal e atemporal, demonstrando o quanto essas primitivas formas de explicar a existência humana ainda estão presentes em nossa memória coletiva.

Ao optar por uma forma narrativa hoje comumente vista como “mera fantasia”, considerada demasiadamente “fora da realidade”, Marina Colasanti leva-nos a refletir em que conta temos os contos de fadas e qual o lugar que lhes reservamos na atualidade: narrativas banais e previsíveis, de enredos invariavelmente lineares, cujo mundo inocente e cor-de-rosa só interessa às crianças? Velhos enredos alienantes, arditamente elaborados com o intuito

de transmitir, de modo subliminar, ideologias de um sistema social repressor e conformista, assentado sobre os pilares do patriarcalismo? Histórias simbólicas do doloroso processo de amadurecimento coletivo e individual do ser humano?

As questões acima não são novas e inúmeras vezes já foram respondidas, ao longo de séculos de existência dos contos de fadas, suscitando respostas que, por mais aprofundadas e convincentes que sejam, não esgotam a força que essas narrativas têm de se revestirem de novas formas e, conseqüentemente, de novas indagações.

Apesar de o foco desta pesquisa não ser a investigação das reflexões acima, elas surgiram no decorrer de nossas leituras a respeito dos contos clássicos, aos quais recorreremos a fim de confirmar a filiação do texto de Colasanti a tais narrativas.

Contos de fadas. A despeito de qualquer variação formal, é assim que Colasanti denomina as histórias dos livros *Uma ideia toda azul* (1979), *Doze reis e a moça no labirinto do vento* (1982), *Entre a espada e a rosa* (1992) e *Longe como o meu querer* (1997). E como tal, buscamos neste trabalho, situá-los na tradição das narrativas feéricas¹ medievais, hoje conhecidas como “clássicos infantis”, visitando suas raízes formais, originadas com o francês Charles Perrault e regadas pelos irmãos alemães Jacob e Wilhelm Grimm e pelo dinamarquês Hans Christian Andersen.²

A escritora compara a maturação de seus contos de fadas à espera de uma gestação, verdadeiro exercício de paciência até que o fruto-livro esteja pronto para nascer, sendo necessário um tempo específico e imprevisível para que cada história esteja acabada:

¹ O adjetivo *feérico* deriva do francês *fée* (fada).

² No decorrer deste texto, poderemos usar as seguintes abreviações para nos referirmos aos livros em estudo: *ITA* – *Uma ideia toda azul*, *DRM* – *Doze reis e a moça no labirinto do vento*, *EER* – *Entre a espada e a rosa*, e *LMQ* – *Longe como o meu querer*.

Às vezes, basta puxar a invisível ponta de um fio, para que ela venha correndo, ordenada, quase pronta, inteira. Mas outras vezes esse fio se parte no exato momento em que eu acreditava tê-lo firme, as personagens param e, como na *Bela Adormecida*, o tempo da história mergulha em sono.

Sei então que vai ser preciso esperar. Mas, de pura ansiedade, ainda insisto, chamo, imploro. Não adianta. Quanto mais tento inventar-lhe um destino, quanto mais esse destino me parece mecânico, traçado ao longe da emoção. E sou obrigada a rejeitá-lo. (COLASANTI, 1992, pp. 7-8).

No Brasil, os contos de fadas se popularizaram a partir da publicação de *Contos da Carochinha* (1896), coletados por Alberto Figueiredo Pimentel, cujos heróis destemidos, princesas obedientes e delicadas, casamentos triunfais e finais sempre felizes serviram de pretexto para a renovação da literatura infantil impetrada por Monteiro Lobato nas primeiras décadas do século XX.

A criatividade e a visão crítica de Lobato até hoje servem de parâmetro para escritores de literatura infantil, que ganhou novo fôlego por volta de 1970, com Fernanda Lopes de Almeida, Ana Maria Machado, Bartolomeu Campos Queirós, Ruth Rocha e Lígya Bojunga Nunes e, como sabemos, Marina Colasanti, entre outros nomes premiados.

Em vez de valores conservadores, esses autores deram preferência a temas nitidamente contemporâneos, como o consumismo, as questões de gênero e a participação social dos indivíduos, numa clara intenção de sintonizar os pequenos leitores com as exigências dos novos tempos.

Partidária das transformações que marcaram a década de 1960, Marina Colasanti apresenta profunda identificação com a revisão do papel social destinado à mulher, tendo abordado amplamente o tema em sua diversificada atuação intelectual e artística, como jornalista, apresentadora, escritora e poeta.

Entretanto, mesmo ligada ao projeto de revisão cultural empreendido na época, a autora trilhou um caminho próprio. Sem rejeitar a tradição ou diminuí-la perante os olhos do leitor, o texto de Colasanti abriga o tradicional e o contemporâneo, unidos pelo que trazem em comum: os afetos e experiências humanas.

Nossa abordagem do objeto da pesquisa segue as trilhas indicadas pelo próprio texto de Colasanti, que, insistentemente, guiou-nos por estudos variados: psicanalíticos, de Carl Gustav Jung, Marie-Louise Von Franz e Bruno Bettelheim; filosóficos, de Gaston Bachelard; mitológicos, de Mircea Eliade e E. M. Meletínski; estruturalistas, de Tzvetan Todorov e Vladimir Propp; históricos, de Nelly Novaes Coelho, entre outros.

De Coelho (1991), por exemplo, acatamos a definição do conto de fadas como uma narrativa que privilegia a busca existencial, dado determinante para nosso estudo por se coadunar aos aspectos característicos do processo de individuação e de realização afetiva das personagens.

Durante o levantamento de fontes para a pesquisa biográfica da autora, deparamo-nos com a escassez de material de qualidade satisfatória. Algumas informações que registramos aqui resultam da leitura de entrevistas publicadas na Internet, em sites de periódicos eletrônicos, e de breves notas biográficas constantes nos suplementos editoriais de algumas obras.

Quanto a registros de Marina Colasanti e sua obra nos compêndios de teoria e história da literatura brasileira, mais representativos são o de Nelly Novaes Coelho, em seu *Dicionário crítico de escritoras brasileiras* (2002), que menciona de forma pontual as principais atividades de escritoras que produziram no Brasil entre 1711 e 2000, e o de Marisa Lajolo e Regina Zilberman, na *Literatura infantil brasileira – história & histórias* (2007).

Apesar de superficiais, estudos como os mencionados acima contribuíram para a revelação do texto destinado à criança como objeto digno de “estudos acadêmicos, teses, congressos e livros” (LAJOLO & ZILBERMAN, 2007, p. 161). Fruto dessa descoberta são os estudos de Vera Tietzmann e Salma Silva sobre a produção literária infantil de Marina Colasanti, que trouxeram importantes informações para esta pesquisa.

Dado o caráter eminentemente teórico do trabalho em questão, procuramos identificar nos contos analisados aspectos mencionados pelos referidos estudos, sem perder de vista o cuidado de, mesmo considerando nossa perspectiva de leitora do texto de Colasanti, não resvalarmos para o celebratório e a parcialidade.

Contemplando os quatro livros de contos de fadas de Marina Colasanti, nosso *corpus* prioriza contos em que a função³ da personagem feminina esteja em evidência, caracterizando um processo de busca, que ora se caracteriza como desejo de união com a metade andrógina, ora como necessidade de individuação.

Além da “Conclusão”, o trabalho apresenta cinco capítulos. No primeiro, destacamos os aspectos basilares da literatura de Marina Colasanti e discorremos sobre a atuação intelectual e artística da autora no contexto das transformações sociais da segunda metade do século XX, das quais a escritora participou efetivamente.

No segundo, como parâmetro para nossa análise do conto de Colasanti, retornamos aos clássicos de Perrault, Grimm e Andersen, procurando compreender os principais aspectos de sua conceituação, origem e composição, como a base mítica, o significado dos rituais de iniciação e provas por que passam as personagens, a função moralizante e as imagens femininas que veicula.

³ Na acepção conferida ao termo por Vladimir Propp (1983), as funções correspondem a tarefas e provas enfrentadas por personagens de narrativas maravilhosas.

O terceiro capítulo traz uma breve apreciação da popularização do conto de fadas tradicional no Brasil e da revolução estética operada em nossa literatura infantil por Monteiro Lobato e, mais tarde, nas três últimas décadas do século XX, por Ana Maria Machado e outros nomes anteriormente citados.

Apresentamos, no quarto capítulo, características gerais da narrativa feérica de Marina Colasanti, identificando semelhanças e diferenças entre estas e o conto de fadas tradicional. Destacamos ainda os aspectos fundamentais de cada um dos quatro livros em estudo e a recorrência de certos temas, como a presença marcante do imaginário, do sonho e a referência a situações míticas. Comentamos ainda nessa parte sobre a relação entre os afetos e a narrativa destinada à criança, ressaltando a presença do amor nos contos de Colasanti.

No quinto capítulo, realizamos a análise dos contos, selecionados dos quatro livros já citados, de acordo com a prevalência e a função da personagem feminina. Para melhor exposição das análises, atribuímos aos contos analisados a seguinte classificação, de acordo com a ação das personagens: 1) O encontro consigo mesmo, que se dá principalmente através da dispersão e da fragmentação, sendo recorrente a imagem do mergulho; 2) O encontro com o outro, que ocorre sobretudo através da metamorfose; 3) A recusa do outro, em que as personagens não se ajustam às exigências do ser amado, preferindo a solidão feliz.

Seguindo a proposta desta pesquisa, procuraremos nos deter na representação dos afetos femininos em diálogo com imposições que emanam da voz masculina, marcada nesses textos pela forte presença da autoridade paterna, bem como nas soluções oferecidas pela autora para as interdições sofridas por essas personagens em busca de individuação e emancipação, mas também do encontro com o outro.

Nosso trabalho se propõe ainda a contribuir para um conhecimento mais detalhado do conto de fadas de Marina Colasanti, que, apesar de possuir respeitáveis prêmios em literatura, só recentemente tem despertado o interesse da crítica especializada. Tal fato pode estar vinculado às reservas críticas ainda sofridas pela literatura infantil, especialmente pelos contos de fadas, quando se trata de incluí-la na “grande Literatura”.

1. MARINA COLASANTI EM REVISTA

Minha tristeza não tem pedigree, já a minha
vontade da alegria, sua raiz vai ao meu mil avô.
Vai ser coxo na vida é maldição pra homem.
Mulher é desdobrável. Eu sou.

(Adélia Prado)

A escritora carioca Marina Colasanti surgiu no cenário da literatura brasileira em 1968, quando lançou *Eu sozinha*, livro de crônicas, gênero que desde então lhe tem sido muito caro. Neste capítulo, apresentaremos uma visão panorâmica da biografia da autora e das linhas gerais de sua produção literária, enfatizando sua narrativa destinada a crianças, especificamente seus livros de contos de fadas. São eles: *Uma ideia toda azul* (1979), *Doze reis e a moça no labirinto do vento* (1982), *Entre a espada e a rosa* (1992) e *Longe como o meu querer* (1997).

Marina Colasanti nasceu em 1937, na cidade africana de Asmara, localizada na Etiópia, quando o país vivia sob a dominação italiana. Poucos anos depois, seus familiares mudaram-se para a Itália, onde moraram até 1948, quando vieram para o Brasil, tangidos pelo clima de incertezas que dominou a Europa durante a Segunda Guerra Mundial, fixando-se no Rio de Janeiro.

Colasanti sempre teve uma vivência voltada para a comunicação e as artes, mas, especialmente, para a literatura. No depoimento transcrito abaixo, a autora narra como as leituras influenciaram sua formação intelectual, substituindo as brincadeiras infantis quando buscava refúgio nos livros para compensar as rupturas de uma vida em permanente mudança de cidade.

Eu sou o resultado das minhas leituras. A pessoa que sou foi sendo adubada e modificada por elas. Na infância, eu lia muito por duas razões. Uma era familiar, cultural. Na Itália, minha família era voltada para isso. Meu avô era um historiador da arte, um homem muito importante nesse campo, e a biblioteca dele era o sonho de seus dois únicos netos. A outra razão era circunstancial. Eu tinha nascido na África, justamente no início da Segunda Guerra, e minha família havia regressado para a Itália. Lá, passei os cinco anos de conflito. Nos transferíamos constantemente, mudávamos de casa e de cidade o tempo inteiro. (...) Assim, meu irmão e eu estávamos sempre num lugar novo, onde não tínhamos amizades, não conhecíamos ninguém. Um lugar para onde não se levavam brinquedos nem aquele cotidiano já armado em outra casa. Então, quando chegávamos, meus pais compravam um monte de livros e nos abasteciam com eles. (COLASANTI, 2008)⁴.

Formada em Artes Plásticas pela Escola Nacional de Belas Artes, essa mulher vívida conquistou seu espaço na produção cultural brasileira com intensa atuação artística e intelectual, desenvolvendo um finíssimo senso de observação do cotidiano e de análise do comportamento dos indivíduos, sempre com um olhar acurado para as questões femininas.

“Artista nata e dona de grande versatilidade criativa, Marina tem desenvolvido atividades em diversas áreas” (COELHO, 2002, p. 471). De fato, Marina Colasanti mostra-se profissional e artista diversificada, tendo atuado como cronista, tradutora, ensaísta, roteirista, pintora, jornalista e apresentadora de TV, além de seu constante trabalho como ficcionista e, de vez em quando, como poeta.

Apesar da diversidade de gêneros produzidos por Marina, o conteúdo de seus textos apresenta uma coerência temática sempre empenhada em investigar o ser humano e sua complexa teia de relacionamentos. Conhecida pelas relações e desfechos surpreendentes que engendra na trama de seus contos e mini-contos, Colasanti procura registrar em sua ficção as

⁴ Sem indicação de número de página.

sutilezas das atitudes humanas, banais ou trágicas, retratando as fraquezas e as paixões do ser humano, através do insólito e do inesperado da linguagem.

Sua atenção especial ao imaginário feminino pode ser conferida nos ensaios jornalísticos produzidos durante os dezoito anos em que trabalhou como editora especial da revista *Nova*. Esses artigos foram depois reunidos em livros, como *A nova mulher* (1980) e *Mulher daqui pra frente* (1981).

Sobre sua íntima ligação com as questões femininas, a autora escreve:

Comecei a falar para mulheres quase paralelamente ao início da minha atividade jornalística, e na verdade não lembro períodos, nestes já quase vinte anos, em que não estivesse de forma mais direta ligada ao público feminino. Falar para *elas* logo transformou-se em falar delas e com *elas*. Escrevi livros de contos, fiz televisão, fiz publicidade. Mas nunca rompi o fio dessa conversa (...).

Levada por profissão, me vi aos poucos aproximada por afeto. (COLASANTI, 1980, p. 9)

Nesses textos, a autora discute temas que povoam a mente e o coração de mulheres de todas as épocas, como amizade, felicidade, amor, sexo, fidelidade, entre outros.

Se, hoje, muitos desses assuntos já não constituem tabu para as mulheres, que se sentem mais à vontade para discuti-los, nem sempre foi assim. Desse modo, pode-se presumir o quanto textos como esses contribuíram para o autoconhecimento e a emancipação das leitoras de *Nova*, revista considerada por Coelho “um dos mais prestigiosos órgãos da imprensa destinada às mulheres.” (*Ibid.*, p. 471)

Em mais de quarenta anos de jornada na produção literária, Marina publicou cerca de quarenta títulos, dos quais muitos foram premiados. Entre os prêmios recebidos, está o Prêmio

Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro, angariado duplamente, em 1994, por *Rota de colisão* e *Ana Z. aonde vai você?*, ambos de 1993.

Mas estes não foram os primeiros, pois seu primeiro livro infantil, *Uma ideia toda azul* (1979), que também faz parte do *corpus* de nossa pesquisa, já havia ganhado o Grande Prêmio da Crítica - Literatura Infantil, da Associação Paulista de Críticos de Arte, e O Melhor para o Jovem, da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, no mesmo ano em que foi publicado. E em 1996, a coletânea de contos de fadas *Longe como o meu querer* (1992) foi ganhadora do Prêmio Latino-americano Norma-Fundalectura.

1.1 Uma teia narrativa

Mantendo uma profunda identificação com as tendências modernistas e, ao mesmo tempo, guardando elementos essenciais da tradição literária, os textos de Colasanti prezam pela economia de palavras, cuidadosamente escolhidas para proporcionarem o máximo de significado possível, como é o caso de seus mini-contos. Nesse aspecto, suas composições incorporam características de tendências artísticas ditas pós-modernas, como o minimalismo. Vejamos como exemplo o mini-conto “Porém igualmente”, composto por três pequenos parágrafos apenas:

É uma santa. Diziam os vizinhos. E D. Eulália apanhando.

É um anjo. Diziam os parentes. E D. Eulália sangrando.

Porém igualmente se surpreenderam na noite em que, mais bêbado que de costume, o marido, depois de surrá-la, jogou-a pela janela, e D. Eulália rompeu em asas o vôo de sua trajetória. (COLASANTI, 1999, p. 44).

Apesar da concisão, seus textos não são apenas fragmentos desconexos, eles preservam sempre um fio temático, conforme nos explica a própria autora:

(...) eu tenho três livros de minicontos – são livros temáticos, eu escolho um tema antes. E eu estudo o tema para estabelecer quais são os elementos construtivos: *o que segura esse tema em pé?, o que constitui esse tema?* Então, eu faço uma pauta desenvolvendo esses temas. E os contos são escritos a partir disso e atendendo a isso, porque meu intuito nesses três livros era de que eles tivessem – o leitor não percebe isso de maneira consciente, e nem tem que perceber – mas eu queria que eles tivessem uma unidade temática. Que eles não fossem apenas contos mínimos soltos no espaço, mas sim que fossem se somando, como se ao término do livro o leitor tivesse que ter uma sensação de completude, como se tivesse lido um romance, uma história inteira. Um se acrescentando ao outro. (COLASANTI, 2009)⁵.

Um livro exemplar dessa peculiaridade da autora é *A morada do ser* (1978). Aparentemente independentes, as mini-histórias da coletânea estão interligadas por meio de uma unidade temática, que aborda o universo da delicada relação dos seres com o espaço que habitam, com os outros indivíduos e, principalmente, consigo mesmos.

Reproduzindo o ambiente condensado e sufocante de um edifício, onde os indivíduos encontram-se paradoxalmente tão próximos e tão distantes, a autora reproduz cenas, gestos e dores da existência humana, oriundas de conflituosas relações afetivas, da melancólica solidão gerada pela vida contemporânea, da qual os arranha-céus são ícones.

As narrativas, nesse contexto, procuram atingir o máximo de significação com uma linguagem concisa na qual prevalece apenas o essencial das ações e atitudes das personagens. Assim, em cada andar do prédio a autora delineia pequenas histórias que se caracterizam pela concentração da ação no plano interno do espaço, onde brotam os medos e dramas humanos, tanto individuais quanto coletivos.

⁵ Sem indicação de número de página.

Em cada “andar”, Colasanti parte da realidade dos habitantes do apartamento, mas o enredo toma sempre um rumo fantástico, por vezes surreal, que torna as histórias ambíguas e simbólicas. No conto intitulado “Aptº 107”, a personagem é um homem que mora sozinho, mas, cansado dessa condição, projeta uma presença feminina, mas os dois não se encontravam, e a mulher era vista apenas no espelho. No dia seguinte após uma noite romântica, o homem constata a presença da suposta amada: “De manhã viu no chão o meio *smoking* costurado com a metade do vestido de cetim. Recolheu a luva. E apertando na mão os dedos vazios, soube que a tinha para sempre.” (*Ibid.*, p. 21).

Com suas neuroses e seu desamparo, os moradores do prédio são seres em busca de afeto e de um sentido para suas vidas, em geral representado pelo encontro amoroso com o outro.

Marina Colasanti mostra-se uma escritora diversificada, tanto pela variedade de gêneros que produz, quanto pelos temas que contempla em sua extensa produção literária, dirigida a um público também variado. Mas, independentemente do gênero escolhido e do público ao qual se destina, seus textos são sempre densos em conteúdo, pois transitam por temas fundamentais da vida. Sobre isso observa Silva:

Nas ficções desta escritora, encontram-se todas as questões cruciais que afligem o ser humano: a busca da identidade, os encontros e desencontros amorosos, a solidão e a morte. Todas as falhas e fragilidades da nossa espécie, como a inveja, o egoísmo, a ambição também aparecem na obra desta ficcionista. São temas que se manifestam, tanto nas narrativas infantis como nas adultas, pela repetição de imagens, personagens e situações de acentuado teor simbólico. (SILVA, 2004, p. 74).

Em seus textos, de modo geral, prevalece a condição solitária dos seres retratados em personagens intensas, passionais, determinadas quanto aos seus objetivos e sempre em busca de soluções para seus conflitos existenciais.

1.2 Um cantar de sereia

O contexto histórico vivido por Marina ao atingir a maturidade profissional e intelectual coincide com a promissora década de 60 do século passado, quando os jovens estavam conquistando seu espaço na cultura e as mulheres ocidentais enfrentavam cada vez mais a pesada mão do poder opressor masculino.

Sensível às forças motoras do pensamento de sua época, há uma inegável identificação da autora com importantes reivindicações da causa feminina, identificação que ela sempre conduziu com sensatez, sem cair no extremismo eufórico de certos momentos e atitudes polêmicas das diversas vertentes feministas.

Dentre as questões abordadas por Colasanti, uma se destaca pela recorrência com que surge no conjunto de sua obra: os afetos femininos e sua relação com o outro, de modo que uma parte significativa de seus contos é protagonizada por personagens femininas.

Mesmo quando trata de questões mais imediatas das mulheres, como a conflituosa relação com o sexo oposto, por vezes marcada pela possessividade de maridos e companheiros castradores, Colasanti o faz de forma especial, com uma linguagem lírica e simbólica, na qual os sentimentos femininos surgem em primeiro plano.

Em seus contos, a posição feminina na complexa relação conjugal é abordada com sutileza e lirismo, mas com a firmeza e a seriedade que o assunto requer. Além do célebre conto “A moça tecelã”, que analisaremos no último capítulo, podemos citar os contos “De água nem tão doce” e “Para que ninguém a quisesse”, nos quais observamos a despersonalização sofrida pelas mulheres personagens em consequência da atitude dominadora de seus maridos.

“De água nem tão doce” trata de uma mulher-sereia, capturada por um homem que, aos poucos, descaracteriza-a de diversas formas. Depois de muitos anos presa, um dia o homem a leva para ver o mar, mas, de tão acostumada à vida de clausura “entre azulejos”, a sereia se comporta de maneira indiferente. O homem então “Baixou um pouco o vidro [do carro], que entrasse ar de maresia. Mas ela nem tentou fugir. Ligou o rádio e ficou olhando as ondas, enquanto flocos de espuma caíam dos seus olhos.” (COLASANTI, 1999, pp. 42-43).

Através da metáfora da sereia, recorrente em sua obra, Marina Colasanti evoca o lado encantador da mulher e pinta uma situação bem próxima do cotidiano de esposas que perdem sua identidade, sua liberdade e seu ânimo de viver, levando uma vida vegetativa, sob o domínio masculino.

Situação semelhante é retratada no conto “Para que ninguém a quisesse”, no qual a personagem vai se descaracterizando e perdendo o viço natural devido ao ciúme do marido, que poda sua beleza e sua identidade, proibindo-lhe o uso de certas roupas e maquiagem.

Apesar disso, sua beleza chamava a atenção, e ele foi obrigado a exigir que eliminasse os decotes, jogasse fora os sapatos de saltos altos. Dos armários tirou as roupas de seda, das gavetas tirou todas as joias. E vendo que, ainda assim, um ou outro olhar viril se acendia à passagem dela, pegou a tesoura e tosquiou-lhe os longos cabelos. (*Ibid.*, p. 88)

Como aquela mulher não lhe despertasse mais o desejo egoísta, o marido procurou devolver-lhe um pouco do seu brilho feminino, trazendo-lhe um batom, um corte de seda e uma rosa. “Mas ela tinha desaprendido a gostar dessas coisas, nem pensava mais em lhe agradar. (...) continuou andando pela casa de vestido de chita, enquanto a rosa desbotava sobre a cômoda.” (*Ib.*, p. 89).

Pelos contos referidos acima, percebemos que a autora discute deliberadamente a submissão da mulher ao controle e às interdições impostas pelo homem, cultura herdada da organização patriarcalista da sociedade burguesa, cujos parâmetros concretizavam-se, sobretudo, através do casamento.

Essa tomada de posição da autora não se verifica somente na sua produção destinada a adultos, mas também em seus contos de fadas, nos quais as questões humanas são tratadas com a profundidade que caracteriza toda a sua literatura, independentemente da classificação por categorias de leitores.

2. O CONTO DE FADAS TRADICIONAL: UM PONTO DE PARTIDA

Poesia de maravilhas e sonho, na qual a criança encontra, sob o magnificante que a ação desenvolve e entre os personagens tradicionais da mitologia popular, os seres verdadeiros e as coisas reais de sua vida cotidiana.

(Jesualdo Sosa)

2.1 Breve definição

Os contos de fadas, ou “clássicos infantis”, como também são conhecidos, encontram-se na base da literatura infantil e têm como ingrediente fundamental a ocorrência do *maravilhoso*, no sentido atribuído ao termo por Tzvetan Todorov (2004), como sendo uma manifestação de eventos sobrenaturais que por se justificarem no contexto singular da narrativa, não provocam no leitor reações de medo ou hesitação.

O termo *fantástico*, também frequentemente associado ao mundo feérico, é atribuído por Todorov a “acontecimentos que parecem sobrenaturais ao longo de toda a história”, mas que ao final se explicam racionalmente e que recusam “tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação ‘poética’”, por parte do leitor. (*ibid*, pp. 39, 51). Nesse sentido, os contos de fadas não poderiam se classificar como narrativas fantásticas, uma vez que a alegoria é parte fundamental de sua essência simbólica, que rejeita a explicação racional.

Discutindo sobre a ambivalência dos dois termos, Jacqueline Held (1980, pp. 20, 22) dissocia o *fantástico* de “tudo aquilo que desperta o medo”, ou que traumatiza e angustia, e afirma que “pode existir um fantástico próprio para a infância, entendendo por isso não um fantástico artificialmente pré-fabricado para a infância, mas qualquer espécie de fantástico em que a criança encontra seu bem”.

Por sua vez, Nelly Novaes Coelho aponta distinções entre o *conto de fadas* e o *conto maravilhoso*, que em sua visão, expressam, cada um, “problemáticas bem diferentes” (1991, p. 11). Para a pesquisadora, os contos de fadas enfatizam a questão existencial, a batalha do *eu* em busca de realização, enquanto que as narrativas maravilhosas retratam a luta renhida de personagens envolvidos nos percalços mais imediatos de sua condição social, como as aventuras de Aladim, no conto “Aladim e a lâmpada maravilhosa”, integrante de *As mil e uma noites*. Entretanto, admite que essas histórias “hoje são vulgarmente conhecidas como contos de fadas ou contos maravilhosos, sem nenhuma distinção entre as duas formas” (*ibid.*, p. 12).

Essas distinções, a nosso ver, não interferem no modo como o leitor comum se relaciona com essas narrativas, visto que não está interessado em definições, mas somente em desfrutar da emoção estética. Contudo, em se tratando aqui de estudo teórico que, naturalmente requer classificações esquemáticas, consideraremos os contos de fadas como “uma das variedades do maravilhoso”, visto que seus “acontecimentos sobrenaturais aí não provocam qualquer surpresa: nem o sono de cem anos, nem o lobo que fala, nem os dons mágicos das fadas” (TODOROV, *op. cit.*, p. 60). E nós acrescentaríamos: nem o tear mágico, nem a barba de rosas, nem os unicórnios encantados que encontramos em Colasanti.

Assim, quando a abóbora de “Cinderela” é transformada em carruagem num passe de mágica, a criança já tem aceitado o surgimento da fada madrinha, justificando-o como uma

consequência do profundo desejo de Cinderela de ir à festa. Tocada pelo intenso sofrimento da heroína que, além disso, é paciente e bondosa, a criança tende naturalmente a acreditar que ela merece uma recompensa e a ocorrência mesma desse fato torna-se mais importante a seus olhos do que a forma como se concretiza no enredo. Desse modo, por mais que o leitor ponha em dúvida a existência de varinhas mágicas, naquele momento importa-lhe mais a solução do conflito da personagem, pois a narrativa maravilhosa não é concebida racionalmente, *a priori*. Ao contrário, de acordo com as teorias psicanalíticas, fala diretamente ao nosso inconsciente.

A partir de Held (*op. cit.*), aproveitaremos o termo *fantástico*, usando-o oportunamente, tanto quanto o *maravilhoso*, para nos referirmos às narrativas de que trataremos neste estudo.

2.2 Perrault, Irmãos Grimm e Andersen: clássicos de sempre

O gênero *conto de fadas*, tal como as narrativas escritas que conhecemos hoje, originou-se em 1697, quando o francês Charles Perrault publicou as *Histórias ou contos do tempo passado, com suas moralidades – Contos da minha Mãe Gansa*, hoje conhecidas pelo título de *Contos da Mamãe Gansa*⁶. Fazem parte da coletânea contos que permanecem no nosso imaginário cultural, “Cinderela”, “O gato de botas” e “Chapeuzinho Vermelho”, para citar alguns.

Os contos de C. Perrault resultam da coleta de contos populares provenientes de variadas fontes, cujos fios partem desde lendas orientais e chegam até o romance bretão,

⁶ Originalmente, a coletânea intitula-se *Histoires ou Contes du temps passé, avec des moralités – Contes de ma Mère l’Oye* (1697).

entrelaçando-se e modificando-se de acordo com a cultura e a época de cada povo. Mesmo sem apresentar uma intenção claramente definida quanto aos objetivos que levaram o filho de uma ilustre família a se interessar por narrativas folclóricas, a coletânea de Perrault é considerada a primeira manifestação de literatura infantil, visto que no processo de adaptação das versões orais para o texto escrito, o autor incorporou lições de moral e de comportamento para as crianças. Suas histórias tratam de deixar claro que a virtude traz sempre recompensas, ao passo que o vício traz sempre uma punição.

Apesar disso, Maria Tatar observa que certos contos do autor francês mostram-se contraditórios quanto ao discurso ético:

Para cada Chapeuzinho Vermelho que é punida por vadiar na mata, catando castanhas, caçando borboletas e colhendo flores, há um filho de moleiro que é recompensado com um reino e uma princesa por mentir, trapacear e furtar. Ou um Pequeno Polegar que faz fortuna apropriando-se do tesouro de um ogro (...) (2004, p. 356).

Não obstante as questões éticas que atravessam o caráter exemplar desses contos, o maniqueísmo patente dos *Contos da Mamãe Gansa* constitui hoje uma das características básicas do enredo de contos de fadas, em que os bons e sofredores são triunfalmente recompensados com a felicidade eterna, enquanto que os maus pagam por seus feitos de uma forma sempre dolorosa.

Outro ponto marcante verificável nos contos de Perrault é a ênfase dada aos afetos femininos, em torno dos quais giram a maior parte das narrativas: “Cinderela”, “Pele de Asno”, “A Bela Adormecida no bosque”, “Chapeuzinho Vermelho”. Mesmo o “Barba Azul”, cujo título considera o estigma da personagem masculina, traz um enredo focado nas atitudes da mulher do Barba Azul e se destina a repassar noções de prudência às moças casadoiras.

Representada em geral como um ser passivo e dependente do controle de adultos, homens na maior parte das vezes, a imagem feminina perpetuada através dos contos de fadas é a da jovem possuidora de uma extraordinária beleza que a torna merecedora do amor do príncipe, e cuja bondade e sensibilidade feminil bastam para garantir-lhe a plenitude da realização pessoal (leia-se casamento).

Depois de C. Perrault, vieram os alemães Jacob e Wilhelm Grimm, que no papel de filólogos, folcloristas e pesquisadores da mitologia germânica, coletaram um significativo acervo de lendas, sagas e contos populares através da admirável memória de duas contadoras de histórias que conheceram durante as viagens realizadas para garimpar histórias⁷. A partir dessa importante reunião de narrativas maravilhosas, os irmãos Grimm publicaram os *Contos de fadas para crianças e adultos*⁸, entre os quais figuram “Os sete anões e Branca de Neve” e “A Gata Borralheira”, entre outros conhecidos.

Distantes entre si mais de um século, as produções de Perrault e dos Grimm apresentam diversos elementos em comum, como as metamorfoses de personagens, a presença do destino e as terríveis provas impostas aos heróis na busca da plenitude existencial. Segundo Coelho, “Tanto em Grimm como em Perrault predomina a atmosfera de leveza, bom humor ou alegria que neutraliza os dramas ou medos existentes na raiz de todos os contos. Daí essa literatura entender-se tão bem com o espírito das crianças.” (*op. cit.*, p. 75).

Certamente, os contos de fadas não se tornaram literatura infantil apenas por esse motivo, mas, sem dúvida, a aproximação entre sua atmosfera mágica e a tendência à fantasia

⁷ Cf. COELHO, *op. cit.*

⁸ *Kinder und Hausmaerchen* (1812-1822).

inerente à criança contribuíram para a identificação dos pequenos leitores com essas narrativas.

Mas é com o poeta e novelista dinamarquês Hans Christian Andersen que os contos de fadas ganham definitivamente o estatuto de narrativas infantis. Partindo, como Perrault e os Grimm, da literatura popular, H. C. Andersen não só compilou versões já existentes, como também criou boa parte das histórias de *Eventyr* (1835-1872). Sob esse título, que pode ser traduzido por *contos*, o escritor publicou cerca de duzentos textos, dos quais se tornou conhecida do público apenas a quarta parte, aproximadamente.

De acordo com Coelho, foi esse autor quem de fato implantou a literatura infantil entre nós, “pois conseguiu, de maneira admirável, a fusão entre o *pensamento mágico* das origens arcaicas e o *pensamento racionalista* dos novos tempos.” (*ibid.*, p. 77, [grifos da autora]).

Como fatores determinantes para essa empresa, Coelho cita a concorrência do imaginário cristão e do espírito liberal-burguês, que, combinados, deram aos contos de fadas uma acentuada cor romântica. Da parte dos ideais cristãos, estava a exaltação da virtude, cuja recompensa era a “bem-aventurança eterna”, e da parte dos valores burgueses, encontrava-se a valorização da conquista de bens materiais como forma de ascensão social e realização individual. Motivos como esses são recorrentes em contos de fadas nos quais a redenção da personagem virtuosa, após sofrer todo tipo de privações e provações, vem acompanhada da posse súbita de propriedades e tesouros, entre os quais se inclui a felicidade incondicional, ainda que em outra dimensão que não a terrena.

Nesse sentido, Andersen abriga em suas narrativas os fracos e oprimidos, em geral perdedores no embate entre ricos e pobres. Daí a ênfase nos afetos que emergem de seus

enredos, tanto no plano da expressividade da linguagem, como no da ação que envolve as personagens em dramas muitas vezes insuperáveis, permeando as histórias de uma ternura melancólica.

Ilustrativo dessa fórmula é o conto “A pequena vendedora de fósforos”, no qual uma menina muito pobre falece de fome e frio durante a última noite do ano, enquanto avista através da janela de uma casa abastada a rica ceia de ano novo. Sem ter conseguido vender os fósforos, que garantiriam alimento para sua família, a menina, órfã de mãe e cujo pai lhe espancava, morre acolhida apenas pela visão sobrenatural de sua avó já morta também, que a toma nos braços e a eleva “em esplendor de alegria, cada vez mais alto, acima da terra, para onde não há frio, nem fome, nem dor. Estavam com Deus.” (ANDERSEN in TATAR, *op. cit.*, p. 284).

O enredo desse conto nos dá a dimensão da pesada carga de aflições a que Andersen expõe seus personagens com o intuito de tornar sua redenção ainda maior. Seu *páthos* flagrante torna-o significativo e comovente aos olhos do leitor, concorrendo para a posição de destaque em que até hoje se mantém a obra do poeta dinamarquês.

2.3 A base mítica

Ao lado da dimensão social e histórica que os contos de fada registram, há um sedimento primitivo que se manifesta pela presença de elementos míticos e de rituais de passagem, comuns nas sociedades arcaicas.

É consenso entre diversos estudiosos, a exemplo dos já citados aqui, que os contos de fadas são provenientes de fontes remotas, por isso guardam uma herança arquetípica que representa a bagagem cultural acumulada pelos humanos durante toda a sua existência.

Apoiado em Jung, Meletínski afirma que arquétipos são “certos esquemas estruturais, pressupostos estruturais de imagens (que existem no âmbito do inconsciente coletivo e que, possivelmente, são herdados biologicamente) enquanto expressão concentrada de energia psíquica, atualizada em objeto.” (1998, p. 20). Assim, seriam *arquétipos* certos moldes existentes no nosso inconsciente, que possibilitam a configuração de *imagens arquetípicas*, como, por exemplo, as imagens que temos armazenadas para “mãe”, que elaboramos não individual, mas coletivamente. Independentemente da época ou da região, e das peculiaridades que tornam cada ser uma psique única, haverá uma imagem padrão universal que caracteriza o ser *mãe*, transmitida geneticamente através das gerações.

De acordo com Marie-Louise von Franz, os contos de fadas “são a expressão mais pura e mais simples dos processos psíquicos do inconsciente coletivo”, atribuindo-lhes incomparável valor para a “investigação científica do inconsciente” e para a “compreensão dos processos que se passam na psique coletiva.” (1990, p. 33).

A psicanalista junguiana vê nos contos de fadas esquemas arquetípicos do passado longínquo de diferentes povos, estando presentes em papiros egípcios, como é o caso da história dos irmãos Anubis e Bata. Para a pesquisadora, as narrativas feéricas “são como o mar, e as sagas e os mitos são como ondas desse mar; um conto surge como um mito, e depois afunda novamente para ser um conto de fada.” (*ibid.*, p. 9).

De acordo com as definições fornecidas por Eliade (1994) para *mito*: nas sociedades arcaicas, “história verdadeira”, de caráter sagrado e exemplar; no século XX,

história ficcional, fábula, invenção; e, atualmente, englobando os dois sentidos. Nesse aspecto, além da visão antropológica que assegura a permanência de estruturas arquetípicas nos contos de fadas, seus enredos ligam-se ao mito pela conservação da exemplaridade e do caráter fabuloso. Mas mito e conto de fadas se aproximam, sobretudo quanto à estrutura, pois nas duas formas o herói percorre os mesmos estágios iniciáticos (PROPP, 1983). Tal fato deve-se ao acervo de imagens e situações arquetípicas da mente coletiva, na qual ambas as formas narrativas foram gestadas.

Mesmo preservando a estrutura mítica das provas de iniciação, as peripécias dos contos de fadas afastam-se dos mitos no que se refere à dessacralização do mundo, pois o mito toma como heróis homens superiores, enquanto os heróis do conto de fadas situam-se em um nível muito próximo do povo, relativamente apartados dos Deuses. Suas realizações são auxiliadas por seres mágicos que pertencem a um mundo maravilhoso, mas nem por isso divino.

Por suas diferentes facetas, os contos de fadas suscitam estudos diversos, que contemplam o assunto por diferentes ângulos e são aproveitados para diferentes fins. Importantes pesquisas são registradas, além da Crítica Literária, nas áreas de Antropologia, Sociologia, Pedagogia e Psicanálise, entre outras. Além do interesse em seguir o rastro histórico e construir uma definição para os contos de fadas, essas obras discutem tanto suas funções e efeitos na personalidade da criança, como os elementos responsáveis pela identificação entre o público infantil e essas narrativas maravilhosas.

Dentre as abordagens psicanalíticas, destaca-se o conceituado estudo de Bruno Bettelheim, *A psicanálise dos contos de fadas* (1980). Priorizando o caráter terapêutico e pedagógico, a obra enfatiza a importância do conto maravilhoso para ajudar a criança a

encontrar significado para sua vida através dos conflitos vividos pelas personagens, pois veiculam mensagens positivas para a formação de sua personalidade. Nas palavras do autor:

Esta é exatamente a mensagem que os contos de fadas transmitem à criança de forma múltipla: que uma luta contra dificuldades é inevitável, é parte intrínseca da existência humana – mas que se a pessoa não se intimida mas se defronta de modo firme com as opressões inesperadas e muitas vezes injustas, ela dominará todos os obstáculos e, ao fim, emergirá vitoriosa. (p. 14)

Ao abordar de forma franca e categórica os dilemas existenciais, como a separação dos entes queridos e mesmo a morte, os contos permitem às crianças uma percepção clara da essência do problema, ajudando a criança a elaborar inconscientemente suas próprias soluções. Deparando-se com o bem na mesma medida que com o mal, os pequenos entendem que ambos fazem parte do mundo, mas que sua influência e suas recompensas são muito diferentes. Em “devaneios prolongados” o ouvinte/leitor concebe imagens que lhe servem na organização de sua vida, decidindo com quem quer se parecer. Essa escolha não se dá pela oposição boa – má, mas pela divisão simpática – antipática atribuída à personagem, que pode ser aprovada ou desaprovada em sua conduta. Portanto, se a mais simpática aos olhos da criança também for boa, então ela decidirá ser boa também (BETTELHEIM, *ibid.*).

2.4 Provas e rituais de iniciação

No enredo de contos da tradição feérica, heróis e heroínas precisam vencer provas que simbolizam processos iniciatórios, em geral de passagem da adolescência à fase adulta.

Na maior parte das vezes, tais processos ocorrem com as personagens femininas, característica também encontrada nos contos de Colasanti.

Para as personagens míticas e de contos clássicos, esse momento de passagem de uma fase a outra representa apenas uma das muitas etapas que deve cumprir para merecer a recompensa desejada. É o que ocorre, por exemplo, com Cinderela e com Branca de Neve, que alcançam a plenitude de se casar com o príncipe amado depois de passarem por dificuldades extremas.

Essa estrutura narrativa encontra referência na *Morfologia do conto maravilhoso* (1983), de Vladimir Propp acerca dos elementos constitutivos das narrativas maravilhosas, nas quais se inserem os contos de fadas.

O pesquisador russo verifica a recorrência de certas tarefas/ações desempenhadas pelas personagens nessas narrativas. Essas funções, como Propp as denominou, obedecem a certa regularidade, salvas algumas variações encontradas entre os enredos, assumindo um caráter de provas e obstáculos a serem vencidos pelos heróis para que alcancem o triunfo final.

Entre as trinta e uma funções elencadas por Propp, encontram-se algumas comuns em contos de fadas, como a *interdição*, a *transgressão*, a *partida*, a *marca*, a *reparação*, a *transfiguração* e o *casamento* (PROPP, *op. cit.*).

Essas ações representam a saga do herói em conflito com uma força opositora, que pode ser de uma madrasta, de uma bruxa ou do próprio pai. Assim, a *interdição* corresponde a uma proibição ou a uma ordem imposta ao herói, como o impedimento de abrir determinada porta (“Barba Azul”, de Perrault) ou a imposição do casamento feita pelo pai (“Pele de Asno”, também de Perrault).

Como enfrentamento da interdição, há a *transgressão*, que é a desobediência do herói, impelido pela curiosidade ou pela necessidade de autodefesa. Para isso, em muitos casos, a personagem precisa deixar sua morada em busca de solução, configurando a *partida*. Em sua trajetória, pode receber uma *marca* que o descaracteriza em relação aos seus atributos de origem (“Pele de Asno”, “Cinderela”), ganhando uma identidade provisória.

Por fim, há a *reparação* do dano causado ao herói, normalmente acompanhada da *punição* do causador. O herói passa por uma *transfiguração*, voltando a ser o que era antes, e termina com um *casamento* triunfal.

2.5 A função moralizante (defensores *versus* opositores)

Presente desde Perrault, a moral veiculada nos contos de fadas são responsáveis por calorosos debates centrados na questão ética de sua influência na formação social das crianças, confrontando, de um lado, teorias que defendem e apostam nos efeitos benéficos dos contos de fadas e, de outro, estudos que questionam sua inocência.

Entre os defensores, situam-se os que consideram os contos portadores de verdades humanas ancestrais, portanto necessários ao desenvolvimento da imaginação, não oferecendo qualquer perigo ao seu receptor, antes lhe favorecendo a constituição da maturidade. Para os opositores, tais contos podem levar a criança a confundir o real e o irreal e a julgar que deve esperar que sua vida se resolva magicamente, como ocorre no mundo maravilhoso. Acreditam que a “falácia” das fadas pode frustrar a criança, quando esta se defrontar com a dura realidade, nem tão “feliz para sempre” assim. Pautados no racionalismo e numa visão realista da vida, acusam os contos de fadas de perpetuarem preconceitos sexistas

e de reproduzirem uma cultura repressora e patriarcalista. Sobre o tema, transcrevemos as pertinentes considerações de Jesualdo Sosa:

Os homens graves e, mais que graves, dotados de um espírito que não vacilamos em qualificar de falsamente racionalista ou científico são contrários a que se narre contos de fadas às crianças. Dizem eles que “essas bobagens somente contribuem para falsear o espírito, gerar nas crianças o gosto pelo maravilhoso, incliná-las à credulidade e a afogar nelas o germe de todo sentido crítico”. Dizem que, com tais contos, “se consegue somente fazer a criança retornar ao mundo da lenda” (...) hoje superado, graças ao progresso e ao conhecimento. Acrescentam que tais contos criaram, além da ideia de fatalidade do destino humano, a resignação para suportá-lo em nome da imutabilidade, etc. que esse mundo de seres falsos e absurdos será, portanto, responsável por seu destino futuro e sua situação irreal, (...) pela ânsia de fugir a essa realidade refugiando-se no sonho, prolongando sua infância com ilusões e mentiras; e que, como a realidade se impõe brutalmente ao homem, a criança se sente acossada, perseguida, disso resultando os estados mórbidos, de aguda dor perante o mundo, de ódio à vida, de afã de fuga, conseguindo somente afundar-se cada vez mais num mar de coisas vagas que a desloca da vida real”.⁹ (1993, p. 136-137).

Essa visão terrificante, que transforma os contos de fadas em produtos absolutamente impróprios para o consumo por crianças, pode ser verificada atualmente numa certa pedagogia que vê os elementos maravilhosos como alienantes ou como influências negativas para a personalidade da criança. A mesma que empreendeu uma caçada aos “vilões” encontrados no imaginário infantil das cantigas de roda e mesmo de muitos contos de fadas. Assim, podemos encontrar desde “Não atire o pau no gato/porque ele é nosso amigo” até apelos para que se dê ao lobo, alvo de freqüentes calúnias, uma chance de se explicar perante o leitor.

Enquanto certos opositores dos contos de fadas olham negativamente a infância por ser um período de ingenuidade perante a vida, Bachelard (*op. cit.*) considera-a uma etapa feliz por nos ensinar a saudável vivência do sonho e da fantasia. Se pudermos, com base

⁹ Em nota de rodapé, Sosa indica G. List Arzubide, *Troka el Poderoso*, México, 1939, pp. 7-11, como autor dos trechos por ele citados.

nessas considerações, situarmos o mundo maravilhoso das fadas entre os “devaneios de infância”, então não há o que temer, pois, para o filósofo-poeta francês, a imaginação confere à criança uma sensação de liberdade, de edificação positiva de imagens que permanecerão em sua memória mesmo na fase adulta. Confrontada desde cedo com as “imagens dos poetas”, a infância encontra a sensibilidade para o “devaneio poético”, tão próprio da literatura.

A compreendermos Bachelard, podemos concluir que a criança não é uma receptora passiva do fantástico, muito menos o confunde com o real visível à sua volta. Mesmo que não o apreenda de pronto, ela guardará suas imagens para, só depois, transformá-las em experiências através da rememoração de sua infância.

Evidentemente, o que Bachelard toma por infância é antes uma imagem, e não equivale àquela fase objetiva e concreta, controlada pelos adultos, mas àquela infância interior, vivida silenciosa e solitariamente através de nossos medos e angústias, quando para os quais sequer supomos um nome.

Concluimos com a afirmação de Sosa:

(...) o que [a criança] lê, imagina, ou é criado por sua fantasia em torno do inexistente servirá no máximo para criar-lhe uma situação absurda e alheia, que lhe proporcionará unicamente o encanto poético da lenda, ratificada a todo instante pelo próprio espetáculo da técnica e da sabedoria que o homem atingiu em nosso tempo e que está na própria evolução da criança. (*op. cit.*, p. 138).

2.6 Imagens femininas

Se considerarmos o contexto histórico-social representado em grande parte dos contos de fadas de Perrault e dos Grimm, sobretudo, veremos que retratam a estrutura social vigente no período de transição entre a Baixa Idade Média europeia e a Idade Moderna, sob vários aspectos. A centralização do poder, sempre vinculado a riquezas, nas mãos de nobres senhores feudais, tornava aquela sociedade fundamentalmente patriarcal, relegando à mulher um papel secundário na participação social, atitude ainda observada na herança do comportamento burguês.

Quando publicou seus contos de fadas, Perrault tratou de incluir ao final de cada um deles uma moral dirigida a “mocinhas”, conforme se verifica em “Chapeuzinho Vermelho”¹⁰:

Vemos aqui que as meninas,
 E sobretudo as mocinhas
 Lindas, elegantes e finas,
 Não devem a qualquer um escutar.
 E se o fazem, não é surpresa
 Que do lobo virem o jantar.
 Falo “do” lobo, pois nem todos eles
 São de fato equiparáveis.
 Alguns são até muito amáveis,
 Serenos, sem fel nem irritação.
 Esses doces lobos, com toda educação,
 Acompanham as jovens senhoritas
 Pelos becos afora e além do portão.
 Mas ai! Esses lobos gentis e prestimosos,
 São, entre todos, os mais perigosos.

Subjacente a esse objetivo moralizante, vislumbramos a ideia de que a mulher destinava-se exclusivamente ao casamento, para o qual devia se manter pura, resguardada sob

¹⁰ Cf. TATAR, *op. cit.*, p. 338.

a vigilância atenta dos pais e dos mais velhos em geral. Logo, a vivência de um envolvimento amoroso sem a garantia do compromisso conjugal era prontamente refutada.

A exacerbada vigilância do controle masculino é retratada através do frequente aprisionamento de princesas e jovens casadoiras, como em “Rapunzel”, dos irmãos Grimm, “enraizada numa tendência cultural mais genérica a ‘prender filhas’ e protegê-las de aventureiros” (TATAR, *op. cit.*, p. 109).

Estudos que partem das representações da sexualidade nos contos de fadas defendem que, por seu caráter pedagógico, tais narrativas reforçam os modelos vigentes de repressão sexual e seus estereótipos, pois separam os desejos em permitidos e ilícitos, mostrando à criança como ela será punida, caso desobedeça a este critério (CHAUÍ, 1984).

(...) a sexualidade feminina sempre é apresentada como dolorosa, mas compensada pela maternidade, o caso típico sendo o da mãe de Branca de Neve que, ao *ferir* o dedo no bordado, *sangrar* e *manchar* a alvura da neve, imagina a felicidade de ter uma filha branca e rosada, logo depois nascendo a criança. Ou como perigosa para os meninos, o caso típico sendo o de *João e o Pé de Feijão* que deve *cortar* a árvore para que por ela não desça o gigante *assassino*. (*id. ibid.*, p. 31-32, grifos da autora).

A presença de estereótipos do masculino e do feminino pode ser nitidamente verificada na tradição feérica, a exemplo do conto de Andersen “A princesa e a ervilha”, que enfatiza a sensibilidade como atributo indispensável a candidatas ao casamento. Nessa breve e bem humorada história, um príncipe busca uma princesa para esposa, mas só se casará com uma “princesa de verdade”. Após procurar o modelo perfeito em diversos reinos, retorna desapontado, até que, numa noite de tempestade, pede abrigo no palácio uma jovem alegando ser uma princesa. A rainha, mãe do príncipe, resolve testar se o que a moça diz é verdade, depositando uma ervilha debaixo dos vinte colchões sobre as quais a moça dormirá. Ao amanhecer, indagada sobre como havia passado a noite, a jovem responde que não conseguira

dormir devido a “uma coisa tão dura” que a havia machucado horrivelmente. Disso todos concluem que ela é mesmo uma princesa, pois havia sentido a ervilha “através de vinte colchões e vinte edredons”¹¹.

A razão de ser desses estereótipos está alicerçada na mais importante função atribuída à mulher pela sociedade patriarcal e burguesa: a maternidade, como fim e meio de realização feminina, pois os critérios que levam ao estabelecimento dessas imagens parecem pautados na maior ou menor adequação da mulher para o desempenho de tarefas conservadoras, como as de esposa e mãe, para as quais o casamento é o passaporte mais recomendado.

No ensaio “Imagens da mulher na cultura contemporânea”, Ívia Alves (2002) relaciona modelos femininos estabelecidos pela sociedade burguesa e que se filiam à tradição da mentalidade dualista do homem medieval: a mulher-anjo e a mulher-demônio. A representação da mulher nos contos de fadas corresponde a esse modelo, uma vez que fadas e bruxas representam a dicotomia bem X mal, cristalizando arquétipos fundamentais do feminino.

Conductoras e modificadoras do destino dos jovens heróis, as fadas personificam o fado (do latim *fatum*) humano, vaticinando seu futuro, assim como o oráculo para o herói mítico. A ligação das fadas com o destino dos homens torna-as semelhante ainda às irmãs Parcas – Cloto, Láquesis e Átropos – que fiavam, prendiam e cortavam o fio da vida humana.

Assim, essas simpáticas figuras são conhecidas em diversas culturas ocidentais, como na européia: *fée* (francês), *fairy* (inglês), *fata* (italiano), *feen* (alemão), *hada* (espanhol)¹². De acordo com Coelho,

¹¹ Cf. TATAR, *op. cit.*, pp. 285-288.

Podem ainda encarnar o Mal e apresentarem-se como o avesso da imagem anterior, isto é, como bruxas. Vulgarmente se diz que *fada* e *bruxa* são formas simbólicas da eterna dualidade da mulher ou da condição feminina. (*op. cit.*, pp. 31-32, grifos da autora).

Nos contos de fadas vamos encontrar a clássica disputa feminina que divide, de um lado, fadas e princesas (ou camponesas), e bruxas e madrastas malvadas de outro, estas últimas quase sempre variações da mesma personagem. O motivo da discórdia é invariavelmente a beleza das jovens, o que nos faz recordar o célebre “Pomo da discórdia” mito grego que narra a causa da lendária Guerra de Troia.

Em geral a bela jovem é alvo da inveja mortal de uma madrasta, como vemos em “Branca de Neve e os Sete Anões” e “Cinderela”. Nesse conflito, a fada assume o papel de protetora, a *madrinha*, cujos bondosos poderes mágicos se opõem aos poderes malignos da *madrasta*. Como as mães estão, na grande maioria dos casos, ausentes (mortas ou afastadas por algum outro motivo), a fada madrinha faz as vezes de protetora e iniciadora da adolescente em apuros.

A nosso ver, a maternidade parece ser a motivação maior para essa rivalidade, pois a beleza das jovens é o que lhes garante a conquista do príncipe casador. Outras qualidades feminis, como a sensibilidade e a destreza das princesas com as tarefas domésticas (Branca de Neve, Cinderela, Pele de Asno, etc.) certificam a preparação das heroínas para o casamento, despertando a inveja nas velhas bruxas inférteis e nas madrastas (mães substitutas), as quais, quando não totalmente desprovidas desses atestados de feminilidade, são de beleza inferior (madrasta de Branca de Neve).

¹² Cf. COELHO, *op. cit.*

2.7 Elementos da narrativa

Por serem produto da imaginação coletiva, os contos de fadas são narrativas anônimas, independentemente de recriações que levam uma assinatura autoral, como as já referidas em tópico anterior.

Nesse aspecto, o narrador não tem uma posição marcada dentro da narrativa, apesar de sua onisciência. Após as versões escritas, a presença do narrador pode ser sentida através do estilo pessoal de cada autor, que ora são mais descritivos, ora são mais concisos, enriquecendo as histórias sem alterá-las em sua substância essencial.

Andersen foi quem mais prezou pela elaboração estética de suas narrativas, não só como escritor, mas também como contador de histórias. Seu amigo Edvard Collin, em depoimento anotado por Maria Tatar, diz:

Quer o conto fosse seu ou de outrem, a maneira de contar era inteiramente sua, e tão intensa que as crianças ficavam arrepiadas. Gostava, também de dar rédea solta a seu humor, sua fala não tinha fim, ricamente adornada com as figuras de linguagem que as crianças conheciam bem, e com gestos condizentes com a situação. Até a frase mais seca ganhava vida. Não dizia “As crianças entraram na carruagem e partiram”, mas “Elas entraram na carruagem – ‘Adeus, papai! Adeus, Mamãe!’ – o chicote estalou plec! plec! e lá se foram, depressa! à direita!” (*op. cit.*, p. 13).

Nesse particular, o narrador dos contos de fadas é, antes de tudo, um contador de histórias, que sempre modifica ou “aumenta um ponto” a cada repetição, fruto de sua maneira de narrar. De acordo com Walter Benjamin (1983, p. 69), “a narrativa revelará sempre a marca do narrador, assim como a mão do artista é percebida, por exemplo, na obra de

cerâmica”. Refletindo sobre o possível desaparecimento do narrador tradicional, o filósofo alemão considera que esse hábito foi negativamente alterado no pós-guerra, quando os indivíduos voltavam dilacerados e “emudecidos” a seus lares. A fragmentação das experiências tornara-os incapazes de transmiti-las como antes. Por sua vez, o crescente espaço ocupado pela informação no cotidiano dos indivíduos modificara acentuadamente o modo como a “sabedoria” humana era repassada.

A dimensão temporal, ou melhor, atemporal dos contos de fadas permitem-nos concebê-los como objeto de qualquer época, mesmo sabendo que trazem marcas sociais e políticas do contexto específico em que foram coletados. A situação de inferioridade em que se encontram os heróis, muitos de origem popular, sugere o desejo de libertação das classes oprimidas, só alcançado através do poder de entes ou elementos mágicos.

Por se tratarem de uma representação das angústias existenciais mais prementes, o tempo e o espaço dessas narrativas não são delimitados historicamente, referindo-se sempre a longínquas paisagens e, situados em tempos indicados apenas por inícios do tipo “Era uma vez”.

As personagens dos contos de fadas são *tipos*, que personificam certos valores, atitudes e qualidades fundamentalmente opostos, como bondade, maldade, orgulho, modéstia, coragem, covardia, feiúra, beleza, etc., mas algumas são neutras, meros vultos que não influenciam diretamente na história. São as mães, sempre ausentes ou completamente passivas, e os pais, que são indiretamente responsáveis pela desgraça das jovens (CHAUÍ, *op. cit.*), mas geralmente não tomam partido nas adversidades das filhas perseguidas pelas madrastas.

No mesmo grau de importância das personagens estão os objetos mágicos, como vassouras, varinhas, baús, botas e espelhos que, sozinhos, forneceriam matéria para longo estudo.

3. O CONTO DE FADAS NA CONTEMPORANEIDADE

Estão mortas as fadas?

(Marly Amarilha)

3.1 Aumentando um ponto

Depois dos *Contos da Mamãe Gansa*, de Charles Perrault, os contos de fadas sofreram profundas transformações em seu conteúdo. Nas versões que circulavam oralmente na época de Perrault, eram narrativas repassadas de violência e de finais nem tão felizes, como foram cristalizados pelas adaptações – verdadeiras mutilações, no caso de algumas –, que sofreram em sua travessia pelos tempos modernos.

Segundo Tatar (*op. cit.*, p. 28), “Tanto Perrault quanto os Grimm se empenharam em extirpar elementos grotescos, obscenos, dos contos originais”. Na boca do povo oprimido, que contemplava, à margem, a vastidão dos feudos medievais, as narrativas maravilhosas consistiam numa forma de enfrentar, através do ficcional, a situação de abandono e promiscuidade em que vivia a população. Assim, seus enredos mostram, metaforicamente, a arbitrariedade de senhores poderosos contra os desvalidos, concretizada através de inúmeros tipos de exploração, inclusive a violência sexual a que camponesas eram submetidas.

Em uma história que parece uma versão anterior da “Bela Adormecida”¹³, a jovem desfalece após ferir o dedo acidentalmente com uma farpa presa ao linho. Um rei, já casado,

¹³ Cf. *id. ibid.*

encontra Tália num castelo abandonado e mantém relações sexuais com ela, mesmo desacordada. Em consequência do ato, Tália dá à luz duas crianças e uma delas suga a farpa presa em seu dedo, despertando-a do estranho sono. Ao saber do fato, a esposa do rei ordena a imediata morte dos três, mas, sem sucesso, cai na própria armadilha, deixando os outros para sempre felizes.

Já algumas versões orais de “Chapeuzinho Vermelho” revelam uma mocinha astuta que não necessita do amparo de nenhum caçador heróico para enfrentar o lobo mau e voltar ilesa para casa. Na “história da avó”, uma versão anônima que circulava na França durante o século XIX, a jovem come da própria carne da avó, assassinada pelo lobo, e bebe de seu sangue. Depois realiza diante do animal o que parece um *striptease*, despindo-se demoradamente, para depois escapar com a desculpa de que precisava “ir lá fora” estava “muito apertada”¹⁴.

Na forma como são conhecidos hoje, os contos de fadas perpetuaram modelos de comportamento ilustrativos dos valores burgueses, definindo com clareza os papéis familiares de homens e mulheres e de instituições sociais, como a valorização do casamento. No entanto, a singeleza que lhes restou após a depuração de seu conteúdo mais denso, tornou-os narrativas superficiais e *politicamente corretas*, vistas apenas como entretenimento para crianças e mocinhas românticas que se identificam com o mundo cor-de-rosa habitado por príncipes encantados e belas princesas.

Dessa forma, alguns contos sofreram tal esvaziamento de significado que se tornaram meros esquemas simplórios de relacionamentos amorosos fáceis, isentos da carga dramática e afetiva que os conflitos existenciais e sociais das personagens nos comunicam. Na

¹⁴ Cf. TATAR, *op. cit.*, pp. 334-335.

visão de Held, alguns contos se tornaram não mais que “panóplia esclerosada de fadas, de príncipes, de varinhas mágicas e de desejos logo satisfeitos”, podendo ser definidos como

(...) universo passeísta do conto-evasão em que o príncipe, inevitavelmente, casa-se com a pastora, em que o caçula de numerosa família consegue, por seu próprio esforço, atingir os destinos mais brilhantes, enfim onde tudo sempre acaba bem no melhor dos mundos (...) (*op. cit.*, p. 22)

Alguns contos sofreram alterações drásticas em seu enredo base, interferências desnecessárias que mutilam sensivelmente os elementos simbólicos e arquetípicos que compõem sua matéria fundamental.

Vejam os trechos iniciais de uma grosseira adaptação de “Chapeuzinho Vermelho”, um dos contos mais editados no mundo inteiro:

Seu nome era Rosinha, mas todo mundo e até sua família chamavam-a (*sic*) de Chapeuzinho Vermelho porque sempre que fazia frio ela agasalhava-se com uma capinha que tinha capuz vermelho. E na verdade onde ela morava fazia frio 348 dias do ano. (GALAY, 2004, sem numeração de página).

Além da pobreza estética do texto, que apresenta graves defeitos de estilo¹⁵, com direito inclusive a erros gramaticais, a autora cria um sugestivo nome para Chapeuzinho, conferindo uma identidade banal para a menina. A inserção desse detalhe desconsidera uma das características principais da estrutura dos contos de fadas, uma vez que suas personagens não se definem por um nome comum, mas por uma qualidade, uma função ou uma marca,

¹⁵ Em outro trecho encontra-se o seguinte diálogo, que apresenta problemas de pontuação e até de lógica textual:

“– Eu lhe trouxe um bolo – cumprimentou a menina

– Pois *de-me já* minha querida- respondeu o lobo.” (*ibid.*, sem numeração de página, grifo nosso).

como é o caso mesmo de “Chapeuzinho Vermelho”. De acordo com Vladimir Propp (*op. cit.*) a “marca” equivale a uma das funções¹⁶ desempenhadas pelas personagens de narrativas maravilhosas em sua trajetória iniciática, que determinam a forma das narrativas maravilhosas.

Nessa história, o lobo não está interessado em devorar a menina, mas o bolo que ela leva para sua avó. Assim, segue Chapeuzinho evitando ser notado por ela, mas, impaciente porque a menina se distrai pelo caminho, corre por um atalho e chega antes à casa da vovó. Coloca um lenço na boca da velhinha, tranca-a no armário e aguarda na cama até que a garotinha entra e, após o famoso diálogo entre os dois, “o lobo afastou os lençóis e se lançou sobre o cestinho.” (GALAY, *op. cit.*, sem numeração de página).

Para salvar as duas da confusão, surge um vizinho e não o famoso caçador, que não está na versão de Perrault, mas que entrou definitivamente para a história na versão dos irmãos Grimm. Dessa forma, o conto relaciona de maneira confusa o caráter lendário da narrativa feérica com uma ambientação realista, tornando precária sua verossimilhança.

Aparentemente, o autor quis dar uma roupagem diferente à história, mostrando o lobo como um sujeito relativamente bonzinho, conforme se tornou comum em algumas versões atuais a inocência do animal e sua redenção perante o leitor. Cabe-nos perguntar: se o lobo não tinha o interesse em devorar nem a menina nem a avó, como se dá na versão dos irmãos Grimm, por que foi até a casa da velhinha? Então, por que um lobo que só se interessava por bolos, agiu com tanta violência?

Como vemos, os argumentos do conto são nitidamente incoerentes, talvez por partirem do falso pressuposto de que as crianças só compreendem leituras facilitadas e

¹⁶ Retomaremos com maiores detalhes o estudo de Propp na parte de análise dos contos de Marina Colasanti.

explicadas racionalmente. Sobre esse aspecto, julgamos apropriados os comentários de Bettelheim, apesar de sua concepção reiteradamente pragmática, já que visa a um aproveitamento terapêutico da literatura:

(...) grande parte destes livros [de literatura infantil] são tão superficiais em substância que pouco significado pode-se obter deles. A aquisição de habilidades, inclusive a de ler, fica destituída de valor quando o que se aprendeu a ler não acrescenta nada de importante à nossa vida.

[...] A pior característica destes livros infantis é que logram a criança no que ela deveria ganhar com a experiência da literatura: acesso ao significado mais profundo e àquilo que é significativo para ela neste estágio de desenvolvimento. (*op. cit.*, pp. 12-13).

Os problemas que se apresentam em livros infantis, como no exemplo mencionado, levar-nos-iam a longo debate sobre a concepção que escritores parecem ter da literatura infantil como uma subcategoria da *grande literatura*, portanto de fácil produção, confundindo texto *infantil* com *infantilização* do texto. Entretanto, como o foco deste trabalho é outro, finalizamos este capítulo com o oportuno questionamento de Carlos Drummond de Andrade sobre o assunto:

O gênero “literatura infantil” tem, a meu ver, existência duvidosa. Haverá música infantil? Pintura infantil? A partir de que ponto uma obra literária deixa de constituir alimento para o espírito da criança ou do jovem e se dirige ao espírito do adulto? Qual o bom livro para crianças que não seja lido com interesse pelo homem feito? [...] Observados alguns cuidados de linguagem e decência, a distinção preconceituosa se desfaz. Será a criança um ser à parte, estranho ao homem, e reclamando uma literatura também à parte? Ou será a literatura infantil algo de mutilado, de reduzido, de desvitalizado – porque coisa primária, fabricada na persuasão de que a imitação da infância é a própria infância? (*Apud* SOARES, 1999, p. 18).

3.2 O conto de fadas no Brasil: inovação e permanência

Em 1896, foi publicada no Brasil o que se considera a primeira coletânea de narrativas maravilhosas para o público infantil, os *Contos da Carochinha*, de Alberto Figueiredo Pimentel, como parte de seus esforços em tornar mais acessível a leitura de autores clássicos. Nessa coletânea, o autor incluiu, além de contos de Perrault, Grimm e Andersen, lendas, fábulas e outras narrativas do imaginário popular.

Várias narrativas constantes do livro circularam oralmente no século XX, misturando-se às famosas “histórias de Trancoso”¹⁷, já conhecidas pelos contadores de “causos” nas noites do interior do Brasil.

Tendo essas histórias como alicerce, até o início do século XX a literatura infantil brasileira conserva suas características moralizantes fundamentais, com forte intencionalidade pedagógica, que facilmente a transformava em mero veículo educativo, em detrimento do valor estético. Até que surge Monteiro Lobato declarando a necessidade de se buscar uma autêntica linguagem nacional, emancipada dos moldes europeus, que considerasse as peculiaridades do leitor brasileiro.

Em carta de 1916 a Godofredo Rangel¹⁸, o perspicaz escritor participa seu intento de “vestir à nacional” fábulas de Esopo e de La Fontaine, “mexendo nas moralidades”, que, em sua opinião, era dispensável às crianças, conforme observava no comportamento dos próprios filhos ao ouvirem estórias.

¹⁷ A denominação tem origem no nome do português Gonçalo Fernandes Trancoso, que no século XVI reuniu alguns *Contos de proveito e exemplo* da história ibérica, difundidos também no Brasil.

¹⁸ Cf. COELHO, 1985, p. 186.

Nessa perspectiva, o autor lança *A Menina do Narizinho Arrebitado* (1920), livro que, mesmo indicado como leitura escolar, diferenciava-se largamente daqueles conhecidos pelas crianças até então, conquistando sua imediata preferência, uma vez que se identificavam com as situações inusitadas vividas pelas personagens.

O projeto literário de Monteiro Lobato, se por um lado lhe rendeu punições radicais, por outro sua originalidade reinventou a nossa literatura infantil, através da revisão de valores cristalizados e verdades impostas, como a falsa imagem do Brasil como um país bem sucedido vendida pelos governos de então.

Substituindo o sentimentalismo que vigorava na literatura para crianças pela afetividade, o criador do Sítio do Pica-pau Amarelo penetrou no âmago da sensibilidade infantil e a inventividade de sua obra consiste numa referência tomada como base para a criação literária de muitos escritores até hoje, sobretudo no que se refere à releitura dos cânones destinados ao público infantil.

No trecho a seguir, o autor demonstra sua opinião quanto à necessidade de se rever as histórias clássicas para crianças, introduzindo no enredo de *Reinações de Narizinho*, D. Carochinha e outros personagens das narrativas maravilhosas tradicionais, como o Pequeno Polegar, cuja fuga provoca o comentário de Pedrinho:

– (...) Se Polegar fugiu é que a história está embolorada. Se a história está embolorada, temos de botá-la fora e compor outra. Há muito tempo que ando com esta ideia – fazer todos os personagens fugirem das velhas histórias para virem aqui combinar conosco outras aventuras. (LOBATO, 1993, p. 32).

Continuando a trilha aberta por Monteiro Lobato, a partir da década de 1970 surgiram vários livros para crianças e jovens que retomaram os textos clássicos da literatura

infantil como base para o questionamento da repressão instituída pela política ditatorial vigorante na época.

Essa nova onda de criatividade na produção da literatura para crianças surge juntamente com a instauração de novas diretrizes educacionais estabelecidas pela LDB de 1961, que enfatizava o trabalho com o texto literário em sala de aula (ainda que não se notasse o equívoco de utilizá-lo como pretexto para o estudo da gramática, em detrimento do caráter estético).

Entre os autores que se destacaram, alguns produzindo até hoje, podemos citar Ana Maria Machado, Bartolomeu Campos Queirós, Fernanda Lopes de Almeida, Ruth Rocha, Lígya Bojunga Nunes, Sérgio Caparelli e, embora com características bem particulares, Marina Colasanti.

Desse período, muitas obras receberam o selo “Altamente recomendável” da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil e algumas foram ganhadoras de prêmios importantes, como o Prêmio Internacional Hans Christian Andersen, concedido em 1983 a Lígya Bojunga e em 2000 a Ana Maria Machado.

Frutos bem sucedidos de uma época em que a ruptura e a renovação se impunham como necessidade inadiável, essas obras partem dos modelos clássicos, essencialmente conservadores, com o propósito de desmontar a estrutura social ali representada. Através da paródia, com equilibradas doses de ironia e humor, os autores desconstroem os enredos integrando as personagens em novas situações.

3.3 O lugar das fadas na moderna ficção infanto-juvenil

Consagrados pela tradição narrativa, os contos de fadas foram os mais requisitados para o projeto de revisão crítica da literatura infantil, principalmente devido à regularidade do enredo.

O clássico “Chapeuzinho Vermelho”, por exemplo, serviu de parâmetro para os contemporâneos “Fita Verde no Cabelo”, de João Guimarães Rosa, e para *Chapeuzinho Amarelo*, de Chico Buarque. Chapeuzinho Amarelo é uma menina que, sendo medrosa a princípio, ganha coragem para enfrentar o lobo, logo o transformando em *bolo*. Dessa forma, o autor concretiza no texto o desejo de *desfazer* a história, não só a do faz-de-conta, mas também a história real vivenciada pelo país naquele período. O livro, considerado “altamente recomendável” pela FNLIJ, converte *bruxa* em “xabru” e *dragão* em “gãodra”, numa clara alusão aos *monstros* que atemorizavam aquela Chapeuzinho-povo, monstros que, aliás, viram “trosmons” (BUARQUE, 1989, sem numeração de página).

História meio ao contrário (1977), de Ana Maria Machado, também inverte o enredo dos clássicos, conforme indica o título, iniciando o texto pelo final típico dos contos de fadas: “... E então eles se casaram tiveram uma filha linda como um raio de sol e viveram felizes para sempre...” e terminando-o com a expressão “Era uma vez...”. Nessa história premiada¹⁹ a autora dá voz ao povo, o que geralmente não ocorre nos enredos tradicionais. Assim, a criança ouve a opinião da Pastora, da Tecelã, do Camponês, entre outros tipos representados por sua ocupação, a respeito do problema que o livro aborda: o distanciamento entre o povo e seus governantes e o comodismo presente na relação entre ambos. A autora

¹⁹ O livro é ganhador dos seguintes prêmios: João de Barro, 1977, Jabuti, 1978 e da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), 1980.

rompe com o desfecho padrão, pois o Príncipe, que vira vaqueiro, gosta mesmo é da Pastora em vez da Princesa, que não aceita casar-se como impõe seu pai:

– Meu real pai, peço desculpas. Mas se o casamento é meu, quem resolve sou eu. Só caso com quem eu quiser e quando quiser. O Príncipe é muito simpático, valente, tudo isso. Mas nós nunca conversamos direito. E eu ainda quero conhecer o mundo. (...) Isso de ficar a vida inteira fechada num castelo é muito bonito, mas eu vi que aqui fora, nesses campos e nesses bosques, tem muita coisa mais. Não quero me casar agora. (MACHADO, 2004, pp. 37-38)

A ousadia da Princesa causou um “deus-nos-acuda”, como era de se esperar, mas permite ao pequeno leitor comparar sua postura “meio ao contrário” com a de outras princesas casadoiras por tradição.

Fernanda Lopes de Almeida também presenteou o público com uma das histórias mais requisitadas pelas crianças (e por muitos adultos) ainda hoje, *A fada que tinha ideias* (1971). O livro traz como personagem a esperta fadinha Clara Luz, que está cansada das lições repetitivas do Livro das Fadas, aprontando diversas aventuras e enfrentando, inclusive, a autoridade da mal humorada Rainha. O título sugere que as fadas tradicionais não têm “ideias”, fazendo tudo sempre igual e limitando-se a executar invariavelmente o que prescrevem as histórias.

Portador do selo “O melhor para a criança”, da FNLIJ, o livro *Onde tem bruxa tem fada* (1977), do premiado²⁰ escritor Bartolomeu Campos Queirós, empreende uma interessante abordagem da função das fadas para a imaginação das crianças, que se mostram

²⁰ Bartolomeu Campos Queirós é detentor de importantes prêmios literários nacionais, como o Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro, o Selo de Ouro, da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, dentre outros, e internacionais, como o Diploma de Honra da IBBY, de Londres e o francês Quatrième Octagonal. Neste ano foi indicado ao prêmio Astrid Lindgren Memorial Award, considerado o maior prêmio de literatura infantil do mundo, concedido a Lígya Bojunga em 2004.

mais suscetíveis aos apelos consumistas perpetrados pela indústria cultural. Com uma linguagem lírica e profundamente afetiva, o autor invoca o retorno de uma fada, Maria do Céu, há muito tempo ausente da Terra, cujos “encantamentos só eram coisas de alegrar coração”. Ao chegar aqui, ela constata:

“O mundo mudou”, pensou Maria, ideia vinda do céu. ‘Nem mesmo os meninos conhecem as fadas e seus poderes.’”

Maria do Céu, agora fada sem trabalho na Terra, passeando pelas calçadas, pensava em coisas simples de fazer:

sorvete de sonho
 algodão-doce de nuvem
 sapo virar príncipe
 vestido com fios de ouro e prata
 carruagem de abóbora
 bicicleta para passeios aéreos
 jardins com flores e falas. (QUEIRÓS, 1999, p. 12)

Em vez de rejeitar a matéria base dos contos de fadas, o autor lamenta que a magia esteja esquecida pelos homens e que até as crianças tenham desaprendido a sonhar. Seu texto conserva dos contos de fadas os elementos resultantes de procedimentos mágicos, valorizando a fantasia como necessária para uma vida criativa e não subjugada aos poderes de “outros mágicos” que prometem tudo “sem entrada e sem mais nada”. (*Id. ibid.*, pp. 13-14).

Além dos já mencionados aqui, há ainda muitos outros títulos de obras destinadas a crianças nos quais encontramos a proposta de revisão paródica da narrativa feérica canônica, com a inserção de novos elementos condizentes com o contexto contemporâneo, visando a uma ressignificação dos enredos clássicos. Entre tantos, registramos: *A história do lobo* (1982), de Marco Antônio Carvalho, *Uxa, ora fada, ora bruxa* (1985), de Sylvia Orthof, *R, a*

princesinha (1994), de Ziraldo, e *Sete faces do conto de fadas*, (1993), livro que reúne textos de Pedro Bandeira, Marcia Kupstas e outros.

Embora muitas dessas versões modernas partam do pressuposto de que os contos de fadas traduzem um contexto de submissão, alienação e previsibilidade ficcional não mais cabíveis na sociedade hodierna, sua afirmação como narrativas válidas para o entendimento pelo leitor atual passa necessariamente pelo conhecimento das histórias que lhes servem de fonte.

Com isso, ao mesmo tempo em que pretendem superar os contos clássicos, atualizando sua cosmovisão, essas versões paródicas, em certa medida, contribuem para o avivamento e a conservação das narrativas primeiras no nosso imaginário, uma vez que não há uma substituição de umas pelas outras, mas uma coexistência de ambas favorecida pela permanência da atmosfera mágica como elemento essencial no texto destinado a crianças.

As mudanças observadas na literatura infantil seguem a tendência das transformações sofridas pela narrativa literária de modo geral desde o estabelecimento da sociedade industrial, quando se perde a noção do mundo como *unidade* em detrimento de fragmentadas experiências individuais.

No caso do conto de fadas, mesmo com o bombardeio perpetrado pelas versões modernas, sua estrutura permanece graças ao elemento maravilhoso que lhe confere imprecisão temporal e espacial. Diferentemente das narrativas contemporâneas, que têm origem na experiência individual do sujeito, as narrativas maravilhosas são coletivamente forjadas, portanto anônimas. Esse aspecto as torna resistentes ao tempo, perenizando sua forma essencial.

Distinguindo o *conto simples* ou *maravilhoso* do *conto artístico*, Nádía Battella

Gotlib afirma:

Um é sempre um, apesar das variações que nunca atingem o fundamento da sua forma. É bastante significativo este seu poder de resistência, vencendo as variações possíveis, sem perder sua estrutura fundamental. Outro é sempre outro, a cada narrativa, que nunca se repete e que é peculiar a seu único autor. (GOTLIB, 2002, pp. 18-19).

Aproveitando essa distinção, consideramos os contos de fadas modernos, entre eles os de Colasanti, representativos do *conto artístico*, pois, mesmo partindo de enredos tradicionais, as novas histórias constituem criações autorais, uma vez que seu universo diegético guarda as marcas de uma voz narrativa individual.

Com ampla aceitação entre o público leitor, a tendência de recontar os clássicos com nova roupagem surgiu com enorme força também no cinema de animação. As séries *Shrek* (2001, 2004 e 2007²¹), *Deu a louca na Chapeuzinho* (2005), de Cory Edwards, Todd Edwards e Tony Leech, *Deu a louca na Cinderela* (2007), de Yvette Kaplan e Paul Bolger, e o recente *Deu a louca na Branca de Neve* (2009), de Steven Gordon e Boyd Kirkland, são exemplos do quanto a tradição fantástico-maravilhosa se mantém no campo de interesses de crianças e jovens nos dias atuais.

Não obstante o provável esvaziamento da qualidade, proveniente da produção em série e do apelo comercial, essa nova onda de abordagem dos contos clássicos configura-se como um vasto campo de estudos críticos, que podem contribuir para uma avaliação do papel dos contos de fadas na formação da criança contemporânea.

²¹ Dirigidos por Andrew Adamson e Vicky Jenson; Andrew Adamson, Kelly Asbury e Conrad Vernon; Chris Miller e Raman Hui, respectivamente.

Ao que nos parece, apesar da imensa variedade de recursos de que dispõe a indústria audiovisual para o entretenimento infantil – e adulto –, a permanência dos contos de fadas está justamente na sua linearidade, previsibilidade e constância dos enredos, pois, sem esses elementos, as inovações perderiam completamente seu sentido.

Dessa forma, ao mesmo tempo em que divertem pela desconstrução, anarquia e recriação dos enredos, as novas versões exigem do espectador/leitor, antes de tudo, o conhecimento do conto tradicional, contribuindo também para sua preservação em nosso imaginário.

4. CONTOS DE FADAS DE MARINA COLASANTI

Meus contos de fadas são plantas de alecrim. E se por um instante lhes falta o leite, secam as folhas e se refugiam no inverno. Mas eu espero e espero, cavucando a terra, porque sei da primavera que me toma quando um dia, de repente, recomeçam a brotar.

(Marina Colasanti)

Como muitos autores de literatura infanto-juvenil de sua época, Marina Colasanti retoma o *conto de fadas* como ponto de partida para a revisão da moralidade ainda frequente nos textos destinados às crianças, não por considerá-la um defeito estético, mas com o intuito de desmontar o conservadorismo que fundamenta a escolha e a abordagem dos temas, centrados principalmente na dominação patriarcalista.

Neste capítulo, abordaremos os elementos de sua narrativa feérica tendo como parâmetro as características dos contos de fadas clássicos, descritos no capítulo 2, situando-a no contexto da literatura infantil brasileira que se fez depois de Monteiro Lobato, cuja tônica passou a ser a da inovação e da revisão de valores, tanto morais, quanto formais, com linguagem e ambientação que buscam retratar o campo de interesses da criança, sobretudo através da paródia.

Em primeiro lugar, Colasanti não investe no humor, característico das modernas versões dos contos de fadas, nem ambienta seus enredos na contemporaneidade. Dessa forma, seu projeto literário para a infância apresenta algumas particularidades em relação à tendência parodística da moderna literatura infantil.

O tom de sua narrativa é sóbrio, requintado, sem coloquialismo na linguagem e sem os enfadonhos diminutivos que infantilizam e desvitalizam o texto escrito para crianças. A forte presença de metáforas torna sua linguagem poética e revela que a autora acredita na capacidade da criança de encontrar sentido na figuração do texto literário. Sobre a possibilidade de seus textos se tornarem herméticos para o leitor infantil, argumenta:

O conto de fadas não tem que ser entendido. A criança não tem que decodificar o conto de fadas. Ela tem que gostar dele. Ela tem que se emocionar com ele, só isso. (...) Porque o conto de fadas, o diálogo do conto de fadas, não se estabelece na superfície. Ele se estabelece na profundidade. Ele é um diálogo do inconsciente com o inconsciente. No repertório clássico, ele é um diálogo que vai do inconsciente coletivo ao inconsciente individual. (COLASANTI, 2008)²²

Em algumas passagens, os termos parecem cuidadosamente escolhidos, desdobrando-se em criativas imagens poéticas, seja através do efeito sonoro, seja através de figuras de estilo, como destacamos nos seguintes trechos, tomados de diferentes contos:

Acordava ainda no escuro, como se ouvisse o sol chegando atrás das beiradas da noite. (2003, p. 10, “A moça tecelã”)

Tecia e entristecia. (*Idem*, p. 13)

Na maré das horas banhavam-se de orvalho, corriam com as borboletas, cavalgavam abraçados. Ou apenas conversavam em silêncio de amor. (2001, p. 26, “Um espinho de marfim”)

(...) a princesa pegou o alaúde e a noite inteira cantou sua tristeza. (*Idem*, p. 27)

Envelhecia sem perceber, diante dos educados espelhos reais que mentiam a verdade. (*Idem*, p. 32, “Uma ideia toda azul”)

²² Sem indicação de número de páginas.

As figuras construídas nos trechos acima denotam a sutileza com que a autora representa o sentimento de suas personagens, sugerindo a própria delicadeza de certos ofícios artesanais, como a tecelagem e o bordado, e da própria arte, como a música. Instrumento musical milenar, o alaúde está relacionado à expressão dos sentimentos amorosos, tendo acompanhado os trovadores medievais nas cantigas de amor, cuja tônica era a lamentação dos poetas por mulheres inacessíveis.

Em outros trechos, como no último citado, a ironia é associada ao paradoxo para revelar a hipocrisia reinante nos ambientes de poder, em que as pessoas se habituem a ignorar “verdades” desagradáveis, vivendo numa alienação generalizada e furtando-se à realidade incômoda de determinadas situações.

Confirmando o cuidado com a seleção vocabular e a elaboração da linguagem, Colasanti declara:

Eu nunca procurei a oralidade. Gosto da forma literária. Foi uma decisão que tomei logo de saída. Eu não ia fazer oralidade só porque todo mundo faz. Eu queria dar, aos meus leitores, o meu conto e uma coisa a mais. Eu queria dar a eles música, poesia, literatura, texto. O texto é uma maravilha, o texto é uma coisa a mais. (COLASANTI, 2008)²³.

Além da linguagem lírica, uma “coisa a mais” nos contos de fadas de Colasanti é o encantamento causado pela presença de simbologias das relações afetivas, especialmente da vivência do amor e seus contrastes.

Apesar de retratarem situações e personagens arquetípicas, que evocam os elementos da narrativa feérica clássica, seus contos de fadas não são “re-contados” e, sim,

²³ Sem indicação de número de páginas.

criados por ela própria. Não se tratam, portanto, de paródias de enredos já conhecidos e cristalizados, mas de criações originais, nas quais novas situações são moldadas a partir do simbolismo mítico-maravilhoso que compõe os clássicos, e que permanece no imaginário coletivo.

Segundo a própria Marina Colasanti²⁴, seus contos não se dirigem à compreensão lógica, mas ao espírito, à emoção do leitor, visto que a presença da razão no texto literário definiria um público específico, prejudicando a universalidade da obra.

Sua opção por criar seus próprios contos de fadas é assim justificada:

Se não quero reescrever não é por preconceito, mas por não ter tempo suficiente. Se não tenho tempo para escrever o que eu quero escrever, aquilo que é meu, não há razão nenhuma para reescrever o que é dos outros. (...) Reescritura é sopa no mel. É fácilimo de fazer, você faz muito rápido. Mas não me interessa, não. (*Ibidem*).

Sabemos que a denominação *conto de fadas* tornou-se convencional para designar certas narrativas maravilhosas em que os eventos mágicos têm por objetivo municiar o herói em sua busca existencial (COELHO, 1991), mesmo quando não há a presença da fada, como é o caso, entre outros, de “Rapunzel” e “João e Maria”, dos irmãos Grimm.

Apesar de assim denominados pela própria autora, seus *contos de fadas*, de modo geral, não apresentam *fadas*: “Quando falo que escrevo contos de fadas, as pessoas torcem o nariz, pensam que realmente escrevo contos com fadas, mas não é isso.” (COLASANTI, *op. cit.*). Confessa também que começou a escrever essa modalidade de texto por acaso:

²⁴ *Ibidem*.

O que aconteceu foi uma casualidade, jamais teria tido a pretensão de escrever contos de fadas, já que é um gênero muito específico. Eu trabalhava no Jornal do Brasil que, naquele tempo, tinha um caderno infantil, que era o Caderno I. Então prenderam a editora do caderno, que era a Ana Arruda Callado. Me pediram para editar no lugar dela e eu não quis fazer grandes modificações, só que ficamos com um buraco numa página, não tínhamos o que colocar ali. Então eu tive idéia de colocar ali um conto de fadas embaralhado para que as crianças tivessem que colocar na ordem certa (...). Quando percebi, estava escrevendo meu próprio conto, tive que fazer todo o processo criativo para escrevê-lo. A partir daí, não parei mais. (*Ibidem*).

Falando sobre o mesmo assunto, em outra ocasião, Colasanti acrescenta:

Peguei a máquina (era máquina!) e escrevi um conto que era para ser a remontagem da Bela Adormecida; mas acabei escrevendo um outro conto, “Sete anos e mais sete”; fiquei boquiaberta, eu tinha feito uma coisa difícilíssima! Contos de fadas são difícilísimos e não é literatura que possa ser dominada pela razão, é uma literatura que tem que vir de outras regiões. Fiquei muito encantada, não sabia como tinha acontecido. Tive que descobrir o processo e escrevi o meu primeiro livro, *Uma ideia toda azul*. (*Idem*, s/d).

Os textos apresentam poucos diálogos, predominando o relato do narrador na terceira pessoa do discurso. A autora prima pela manutenção do encanto e do mistério em suas histórias, não se preocupando em explicitar detalhes ou informações que contribuem para o enriquecimento da interação leitor – texto.

Não obstante as variações do enredo, os contos apresentam linhas de ação muito semelhantes entre si e, de um modo geral, são ambientados numa época que sugere a Idade Média. Como cenário, surgem castelos suntuosos, densas florestas, habitados por reis poderosos, príncipes apaixonados e princesas corajosas. Estas, resguardadas pelo excessivo cuidado de seus pais, levam uma vida solitária e de reclusão social. Dada essa condição preliminar, o elemento gerador do conflito é sempre um desejo de companhia ou de posse de um objeto, cuja obtenção lhes impõe escolhas dolorosas e sacrifícios.

Quanto ao caráter formativo atribuído com frequência aos contos de fadas, os textos de Colasanti não trazem uma mensagem moral explícita e definitiva, como verificamos nos contos de Perrault. Em vez da simplificação e do esvaziamento de sentido que se verifica em adaptações atuais dos contos de fadas clássicos, a construção do texto de Marina Colasanti revela a existência de mais de uma possibilidade de interpretação, principalmente devido aos finais abertos. Os valores em seus textos estão camuflados, abaixo da superfície, e poderão ser descobertos pelo leitor dependendo de sua experiência de mundo e de seu nível de compreensão leitora, conforme observa Vera Tietzmann Silva:

Diferentemente das histórias de fadas folclóricas, contudo, esses contos, sensíveis e líricos no tom e na linguagem, apresentam um apuro estético ausente nas narrativas populares, (...). Além disso, também em desacordo com o padrão típico dos contos de fadas, os de Marina Colasanti não estão comprometidos com um “final feliz”. Aliás, muitos deles têm desfechos trágicos, ou finais em aberto, o que constitui uma atualização de bastante impacto nessa modalidade de narrativa. Sob esse aspecto, tem-se já uma aproximação entre os contos que a autora escreve para adultos e os que destina a crianças. (SILVA, 2004, p. 72)

Esse aspecto pode causar estranhamento se considerarmos a visão convencionalizada durante muito tempo de que a literatura infantil deve ser formativa, isto é, deve trazer mensagens edificantes e de claro proveito moral para as crianças.

A seguir, apresentaremos, de forma geral, os quatro livros de contos de fadas de Marina Colasanti, depois comentaremos alguns de seus principais aspectos.

4.1 Uma ideia toda azul

Um dia o Rei teve uma ideia. (...) Desceu com ela para o jardim, correu com ela nos gramados, brincou com ela de esconder entre outros pensamentos, encontrando-a sempre com igual alegria, linda ideia dele toda azul.

(Marina Colasanti)

Primeiro livro de contos de fadas de Marina Colasanti, reunindo dez histórias, *Uma idéia toda azul* (1979) figura sempre no rol de indicações de leitura escolar para o leitor infanto-juvenil, tendo inclusive recebido as premiações Grande Prêmio da Crítica, na categoria Literatura Infantil, da Associação Paulista de Críticos de Artes, “O Melhor para o Jovem”, da Fundação nacional do Livro Infantil e Juvenil, ambos no ano de seu lançamento. Incluído nos projetos Ciranda de Livros (1983), Recriação (FNLIJ, 1986) e Meu livro, Meu companheiro (FNLIJ, 1988), em 1990, foi editado na França, com tradução, premiada, de Michelle Bourgea, sob o título *Une Idée Couleur d’Azur*.

Eis um trecho da avaliação feita por Laura Sandroni, no parecer da FNLIJ sobre o livro:

Uma idéia toda azul nasceu clássico. Não porque trate temas que encontram parâmetros nos contos tradicionais, nem porque seus personagens são reais, princesas, unicórnios e fadas, mas porque fala de um mundo interior que permanece, não importa o passar dos tempos ou o aprimoramento da tecnologia. E porque, ao referir-se a esses sentimentos recônditos em todo homem e em cada um, o faz de modo altamente poético. É uma das obras em que conteúdo e forma surgem com a unidade perfeita que sempre deveriam ter e que caracteriza a obra literária. (SANDRONI, s/d).

A despeito de rótulos e adjetivos comumente empregados para denominar a literatura destinada à criança, o livro não tem um destinatário de faixa etária exclusiva e se

volta, antes de tudo, para o coração do leitor, pois como afirma a autora, “Não há, para as emoções, idade ou história. Nem eu, ao tentar escrevê-las, quis me dirigir a pessoas deste ou daquele tamanho.” (COLASANTI, *op. cit.*, p. 7).

A ação da maioria dos enredos está centrada no desejo de libertação de jovens princesas em busca do ser amado ou de sua própria identidade, para isso tendo que transgredir a autoridade do pai.

São ainda temas encontrados nesse livro a rivalidade entre irmãos, a procura por uma face ou reflexo perdido, o amor entre criaturas pertencentes a diferentes reinos naturais, a libertação de personagens que abandonam suas responsabilidades e sua rotina adulta por uma vida livre em outras dimensões do mundo e, ainda, a clausura advinda da postura ambiciosa ou egoísta das personagens.

Pela relevância da representação de afetos femininos em *Uma ideia toda azul*, são desse livro a maior parte dos contos que compõem o nosso *corpus*.

4.2 Doze reis e a moça no labirinto do vento

Uiva o vento escapando pelos rasgos,
fugindo a cada golpe. Sob a lâmina,
trezentas e sessenta e cinco quinas se
desfazem. Até que não há mais labirinto,
só folhas espalhadas. E a moça. Que livre,
no gramado, lhe sorri.

(Marina Colasanti)

Composto por treze contos, *Doze reis e a moça no labirinto do vento* (1982) também é portador do selo “Altamente recomendável para o Jovem” e Acervo Básico para a Criança, ambos da FNLIJ e participou do Programa Nacional do Livro Didático, do MEC-FNDE, em 1983. Juntamente com *Uma ideia toda azul*, reunidos em um volume único, ganhou tradução, na Espanha, em 1988, com o título *El Laberinto Del Viento*.

Assim como o livro anterior, aborda principalmente o desejo de encontro com o outro, através do envolvimento amoroso, e a necessidade de descoberta interior. A diferença entre os dois reside no fato de o segundo não valorizar tanto a figura paterna como obstáculo à realização pessoal e afetiva das jovens personagens.

Como em *Uma ideia toda azul*, nesse livro encontramos também a rivalidade entre irmãos, a procura por uma identidade representada pelo reflexo perdido, a trajetória fatal empreendida por amantes determinados e a presença de criaturas insólitas, como unicórnios, sereias, garças reais, além de personagens com estranhas características, como uma jovem de cujos cabelos brotam pedras preciosas.

No caso do conto que nomeia o livro, apesar de ainda sobressair o casamento como etapa fundamental da vida das mulheres, a moça escolhe, por conta própria, o rei que será seu esposo entre os doze pretendentes que seu pai lhe apresenta. Ao resolver que chegou a hora de casar, a moça sinaliza para o primeiro candidato, que, “majestoso, pede a filha do pai em casamento. Mas não é o pai que responde.” (COLASANTI, *op. cit.*, p. 82).

Aqui a jovem não é submetida à vontade do pai, mas é ela quem impõe condições ao futuro noivo. Embora a mulher esteja retratada nesse conto como objeto a ser caçado, no final é ela quem estabelece os critérios de escolha do marido que lhe apetece.

4.3 *Entre a espada e a rosa*

Naquele dia não ousou sair do quarto, para não ser denunciada pelo perfume, tão intenso que ela própria sentia-se embriagar de primavera.

(Marina Colasanti)

Vindo a público em 1992, *Entre a espada e a rosa* possui dez contos e é um livro cuja feitura foi comemorada por Marina Colasanti, dada a distância temporal – dez anos – entre este e seu livro de contos de fada anterior. Mostrando-se realizada, ela revela a dificuldade que enfrenta na delicada composição dessa modalidade textual:

Consegui. Mais uma vez consegui escrever um livro de contos de fadas. E, completada a tarefa, penso no conto italiano em que a Rainha, em vez da filha tão esperada, dá à luz uma plantinha de alecrim, que passa a regar com leite. Meus contos de fadas são plantinhas de alecrim, nascimentos incomuns, muito desejados, quase de outra natureza, que só banhados com leite – ou sangue – podem crescer e revelar a filha que contêm. (COLASANTI, *op. cit.*, p. 7).

A consciência do fazer literário está presente, por exemplo, no conto “cinco ciprestes, vezes dois”, em que um homem parte em busca de um tesouro, revelado em sonho, por um pássaro. Mas ao chegar no local prenunciado, o homem é surpreendido por um salteador e morre sem encontrar seu tesouro. Depois disso, a autora insere a seguinte citação: “Mas um conto é apenas um conto, que eu conto, reconto e transformo em outro conto.” (*Ibid.*, p. 31). E em seguida recomeça o conto, repetindo os dois parágrafos iniciais, com pequenas variações.

Ao anunciar que é a dona da história e, por isso, pode recontá-la, o leitor pode pensar que a autora dará um destino feliz para o homem, talvez presenteando-o com a descoberta do tesouro. Mas, para surpresa do leitor, nesse “reconto”, o cavaleiro não encontra seu tesouro, apesar de chegar bem perto dele.

Entre a espada e a rosa retoma motivos dos contos clássicos, como no conto “O reino por um cavalo”, que recria o tema do imaginário popular do animal que se alimenta de dinheiro, como em “Pele de Asno”, de Charles Perrault.

No limite da lenda está o conto “Em noites de lua cheia”, ao apresentar como justificativa para os quatro períodos da lua a união de quatro irmãs, que se revezam no céu em fases distintas. Irmãos que buscam encontrar-se com a lua é também o assunto do conto “No rumo da estrela”. Por ser um círculo, a lua simboliza a perfeição e a totalidade, condições perseguidas pelo ser humano, que busca a plenitude (CHEVALIER & GHERBRANT, 1994).

Nesse livro, Marina Colasanti se mostra um tanto mais concessiva para com as personagens femininas, que parecem realizar seus objetivos, encontrando o par perfeito, como nos contos “Entre a espada e a rosa” e “Uma voz entre os arbustos”, em cujos desfechos ocorre o feliz casamento entre as jovens e seus respectivos amados reis.

Os prêmios conquistados pelo livro são O Melhor para o Jovem, da FNLIJ, e o Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro, ambos em 1993.

4.4 Longe como o meu querer

Regressava ao castelo com suas damas,
quando do alto do cavalo o viu, jovem de

longos cabelos à beira de um campo. E embora fossem tantos os jovens que cruzavam seu caminho, a partir daquele instante foi como se não houvesse mais nenhum. Nenhum além daquele.

(Marina Colasanti)

Quando foi publicada no Brasil, a coletânea *Longe como o meu querer* (1997) já havia conquistado na Colômbia, sob o título *Lejos como mi querer*, o Prêmio Norma-Fundalectura (1996), um dos mais importantes da América Latina. Em seguida ganhou o selo “Mejor del Año”, do Banco Del Libro, na Venezuela, em 1998, mesmo ano em que aqui foi classificado como “Altamente Recomendável para o Jovem”, pela FNLIJ.

Indagada sobre a concepção desses contos, a autora responde:

Os contos de fadas, meus contos de fadas, vêm de muito longe e muito perto. Muito longe, porque tratam dos sentimentos mais antigos dos seres humanos: o amor, o medo da morte, o medo da vida, o ódio, a inveja, o eterno desejo de crescimento, essa coisa que o ser humano tem de abrir as asas da alma e voar. (...) Muito perto porque o sentimento que me permite alcançar essas lonjuras pode ser despertado por uma frase, uma atitude, por um gesto, uma imagem, que me chamam hoje. (COLASANTI, *op. cit.*, p. 127).

Nesse volume, que contém vinte e quatro contos, Marina Colasanti diversifica as situações narradas, porém a busca determinada das personagens, o encontro fatal com o destino e a solidão, indesejada ou voluntária, são alguns dos temas que permanecem, arranjados em uma linguagem ainda mais condensada, em relação aos três livros anteriores.

Além do amor, presença constante nos contos de fadas dessa escritora, os contos trazem diferentes imagens femininas, cunhadas ao longo do tempo, como a mulher-serpente, cuja beleza sedutora desperta o desejo nos homens e a inveja nas outras mulheres; a mulher

eleita a mais encantadora entre todas as outras de certa aldeia, a esposa e dona de casa dedicada e maternal; e a mais simbólica de todas: a mulher tecelã, cuja força criadora confere-lhe poder de comandar o próprio destino.

4.5 O imaginário mítico

Marina Colasanti sempre soube do poder de permanência que têm as narrativas maravilhosas e os mitos, que entraram muito cedo em sua vida:

Li as grandes obras da literatura e li mitos gregos. Li entre 7 e 8 anos, e foi uma leitura para toda a vida. Uma vez que você transita pelos mitos gregos, nunca mais sai. Não conheço ninguém que tenha feito isso. Mitologia é uma coisa muito intensa. (*Ibidem*).

A matéria dessas leituras fixou-se em seu imaginário artístico e se faz notar em sua ficção através da fantasia, do maravilhoso e do onírico, presentes na realidade, mas nem sempre visíveis ao olhar comum.

Entre os elementos da tradição mitológica clássica encontrados na narrativa de Colasanti, podemos destacar o mito de Eros. Identificado em muitos de seus contos através da relação amorosa entre as personagens, o imaginário erótico ora se desenvolve de forma construtiva, ora de forma destrutiva, evocando a ambiguidade que aproxima o deus do amor de Tântatos, o deus da morte. Segundo Silva (2003), essa ambivalência de Eros pode ser assim explicada:

(...) ora o apresentam como força primordial fecundadora do universo, como uma divindade não figurada, representada por uma pedra bruta sem quaisquer traços antropomórficos; ora o tratam como o deus do amor, o *puer alatus*, como personificação do desejo abstrato, algumas vezes representado com os olhos vendados, simbolizando a arbitrariedade e a inconsciência do amor cego. Sua ambiguidade ainda se deve ao nascimento sempre de pais que representam a união de opostos como Afrodite e Ares ou Pênia e Poros. (...) Por fim, o seu parentesco com Tântatos acentua a ambiguidade do deus, e o princípio de vida *versus* o destino mortal compõe uma tensão necessária à dialética da existência humana. (SILVA, 2003, p. 14).

Nos contos de Colasanti, tal ambiguidade é recorrente, principalmente devido aos desfechos abertos, nos quais não temos certeza sobre o destino das personagens, que, em certos contos, encontram-se com o ser amado numa ligação positiva e construtiva, mas em outros, esse encontro é fatal e destrutivo e as personagens ficam enclausuradas, eternamente ligadas ao objeto de desejo.

Muitas outras referências mitológicas estão presentes na narrativa feérica de Marina Colasanti, como o mito de Pigmalião e o de Narciso, mas a imagem mítica que mais se repete em seus contos é a da tecelã ou bordadeira, atualizando a simbologia do tecer relacionada ao feminino, através de alusões implícitas a tecelãs clássicas, como Penélope e Aracne.

De acordo com Meletínski (1987, p. 353), “as tradições mitológicas ainda são um subsolo vivo da consciência”, e consistem um fenômeno da narrativa literária do século XX, cuja ação principal deixou de ser concebida pelo enfoque histórico-social e passou a ser interiorizada, através de técnicas como o monólogo interior e o fluxo da consciência.

Sem enveredar por essas técnicas narrativas contemporâneas, Colasanti retoma a estrutura mitológica não como forma de investigar os dilemas existenciais do homem atual, mas para dialogar com sentimentos humanos atemporais.

Ainda que seus enredos evoquem o imaginário simbólico de rituais de passagem, de antigas lendas ou de mitos clássicos, narrativas que dispensam a marcação cronológica precisa, o assunto é extraído do mundo contemporâneo. Semelhante aos clássicos, suas personagens não são historicamente situadas, ou seja, não se movem em lugar e tempo específicos, ficando a cargo da imaginação do leitor a determinação desses elementos, indicados por expressões que ampliam a noção espacial e temporal, do tipo “Era uma vez...” ou “Amanhecia o sol...” ou, simplesmente, “Um dia...”, “no alto da muralha”, “na torre mais alta do castelo de vidro”, etc.

Com naturalidade, seu texto funde o tradicional e o contemporâneo, a realidade e a fantasia, através da permanência e da universalidade de arquétipos, especialmente do imaginário feminino.

4.6 O imaginário do sonho

Ao percorrermos os contos de fadas de Marina Colasanti, temos a impressão de estarmos em uma realidade onírica, que Bachelard (2001, p. 30) considera a “maior das realidades poéticas”, pois com elas vivemos situações inusitadas, nas quais os seres são confrontados com os extremos da vida e da morte, do amor e da desilusão, da solidão e do encontro.

Afirmando acreditar em realidades múltiplas, edificadas no imaginário, a autora declara:

(...) para mim, um grande prazer é expandir a minha realidade, viver em outra. Eu vivo tranquilamente numa realidade em que as pessoas se transformam. (...) Estamos em constante modificação. Por que não vou acreditar em metamorfose? Por que eu posso ser um neném um dia e acabar como uma velha caquética, mas um sapo não pode virar um príncipe? Quem disse que não pode? (COLASANTI, 2008).

Ávidas por aventuras e descobertas, algumas personagens se movem no plano do sonho, mesmo sem perder o contato com a realidade. Como os sonhos da rainha no conto “Entre leão e unicórnio”, que invadem o quarto, despertando o rei, seu marido, com beija-flores, leões e unicórnios. Uma noite, o rei se depara com um unicórnio azul, sobre o qual lhe adverte a rainha: “É a montada da minha imaginação (...) Leva meus sonhos lá onde eu não tenho acesso. Galopa a noite inteira sem que eu lhe tenha controle.” (COLASANTI, 2003, p. 18). E o rei, atendendo ao pedido de sua esposa, monta o unicórnio e galopam a noite inteira, o que se repete todas as noites, enquanto dorme a rainha.

A imagem da aventura do rei imprime à narrativa uma sensação de leveza, frequente nesses contos, corroborada por ações que indicam elevação, como “saltar”, “montar”, e outras, indicativas de liberdade, como “galopar” pelos “caminhos do vento”, “azul no ar azul” (*Ibid.*, pp. 18-9). Tal experiência nos remete às considerações de Bachelard sobre o “sonho de vôo”:

(...) a impressão onírica dominante é feita de uma verdadeira leveza em si cuja causa não é conhecida do sonhador. (...) Essa leveza de todo o ser se mobiliza sob uma *impulsão leve*, fácil, simples: um leve *bater do calcanhar* contra a terra nos dá a impressão de um movimento libertador. Parece que esse movimento parcial libera em nós um poder de mobilidade que nos era desconhecido e que os sonhos nos revelam. (BACHELARD, 2001, p. 29, [grifos do autor]).

A leveza onírica a que se refere Bachelard pode ser encontrada ainda em Colasanti através da presença frequente de elementos aéreos e flutuantes, como o vento, e de seres alados, como borboletas, cisnes e até pipas, ou abstratos, como uma “ideia azul”.

O azul, cor associada aos sonhos agradáveis, também representa o céu, espaço privilegiado e divinizado, símbolo de desejos humanos essenciais, como a plenitude individual, que nos leva a superar barreiras para alcançá-los.

Assim como Ícaro, personagem da mitologia grega, que tentou voar usando asas coladas com cera, logo derretida pelo calor do Sol, o rei do conto referido fica deslumbrado com a sensação de liberdade experimentada, mas fica para sempre preso no seu voo, pois a rainha fecha a porta do seu sonho, impedindo que o soberano volte à realidade.

Defensora do sonho como espaço em que novas realidades são moldadas, Colasanti relaciona-os à intensidade da imaginação:

Eu saio dos sonhos – sonhos noturnos – boquiaberta! boquiaberta! Como que eu sou capaz de fazer uma arquitetura como essa? De repente estive andando em meio a palácios, e a arquiteturas de um preciosismo, de um requinte – e eu seria incapaz de desenhar semelhante arquitetura, não sou arquiteta. Mas a cabeça sabe! E eu não sei se ela faz isso em imagens, realmente, ou se faz em palavras tão bem colocadas que eu tenho a impressão de estar vendo imagens. (COLASANTI, *op. cit.*).

Em sua composição literária, a escritora revela-se uma “sonhadora de palavras”, no sentido aludido por Bachelard (*op. cit.*) ao se referir aos sonhos como abrigo da imaginação criadora.

O imaginário do sonho – e do sono – que se confunde com a realidade das personagens está ainda presente nos contos “Sete anos e mais sete”, de *Uma ideia toda azul*,

“Cinco ciprestes, vezes dois” e “Como um colar”, de *Entre a espada e a rosa*, “Um palácio noite adentro” e “Mas ele sabia sonhar”, de *Longe como o meu querer*.

4.7 O imaginário dos afetos

Marina Colasanti costuma dizer que os contos de fadas não são produtos infantis. Para ela, tais narrativas “só são contos de fadas”, sem necessidade de se acrescentar rótulos a essa denominação. Apesar de compartilharmos com essa visão da autora, sabemos que o mercado editorial, em parceria com os anseios de muitos educadores que viam essas narrativas como fonte pedagógica, estabeleceu um vínculo, difícil de quebrar, entre a criança e o conto de fadas, hoje classificados como literatura infantil.

Com essa constatação não queremos apontar possíveis desvantagens dessa ligação, mas evidenciarmos outro elo importante entre os contos de fadas, primeiras leituras infantis de grande parte das crianças, e o imaginário dos afetos²⁵, construído a partir dessas narrativas primeiras, e que permanece em nós, mesmo quando nos tornamos adultos.

Além das circunstâncias de afetividade e aconchego familiar, durante as quais geralmente entramos em contato com a literatura infantil, e em particular com os contos de fadas, há também as influências que os próprios afetos – amor, ambição, inveja – encontrados nas tramas narrativas exercem sobre nós, não só naqueles momentos incipientes.

²⁵ Em busca de amparo teórico para a aplicação do termo *afeto*, deparamo-nos com as ideias de René Descartes, sobre as paixões, Baruch de Spinoza, sobre os afetos e, ainda, Aristóteles, sobre as emoções humanas, mas aqui preferimos tratar do *afeto* com a conotação, mais usual e objetiva, de afeição por alguém, que pode se traduzir em amor, e daquilo que nos afeta, isto é, que marca nossa memória.

Na infância, nosso potencial imaginativo parece estar em constante ebulição, assim, as crianças vivem erguendo castelos, participando de batalhas e viajando por mares e desertos, acompanhadas por amigos imaginários. Fase de aconchego e maior proximidade com o colo materno, em geral a infância é alimentada por cantigas de ninar, lendas e... contos de fadas.

Condensado na memória do adulto, esse acervo de imagens e afetos se funde de tal forma, que nem sempre conseguimos distinguir precisamente entre o que é marca de uma história que ouvimos e o que foi produzido pela imaginação.

Atravessando nossa infância de forma afetiva, certas histórias, no julgamento de Vânia Resende, podem cumprir “uma finalidade temporária, enquanto outras podem atravessar os tempos, sempre prontas a desvendamentos, sem desgaste, envelhecimento, superação.” (2001, p. 73). Para a pesquisadora, as histórias efêmeras são aquelas infantilizadas, que não desafiam o leitor e cujos sentidos não se atualizam com o passar do tempo. Contrariamente, as histórias que permanecem em nossa memória são aquelas que nos *afetam* por sua dimensão humana, que não se medem cronologicamente, atingindo também os adultos.

Nesta perspectiva, esses livros são capazes de lembrar no homem a infância de significado arquetípico e que a natureza lúdica ainda necessita encontrar identificação/liberação para o equilíbrio adulto, podendo projetar-se em novas possibilidades e amplas realizações. (RESENDE, *op. cit.*, p. 74).

Dessa forma, algumas histórias ouvidas na infância nos acompanharão na vida adulta, mesmo que não saibamos exatamente o porquê. A história atingirá mais profundamente seu receptor, em particular a criança, tanto mais estiver relacionada aos afetos.

Não há a garantia de que o belo se imponha como valor por si mesmo para a criança, mas, se lhe chegar por pessoas queridas, torna-se um valor imprimido pela afetividade, portanto, inseparável do que é bom e, por isso, inesquecível. (*Ibidem*).

Dependendo do modo como é transmitida, a emoção do texto fala diretamente à emoção do ouvinte/leitor²⁶, permanecendo longamente em sua memória afetiva, ajudando-o a construir e, mais tarde, quando adulto, a reconstruir sua história pessoal.

A relação entre as imagens com as quais nos deparamos na infância e a nossa formação emocional já foi verificada por eminentes estudiosos, em diferentes campos do conhecimento, como Bruno Bettelheim e Gaston Bachelard. Diz o filósofo, na *Poética do Devaneio*:

Somente pela narração dos outros é que conhecemos o fio de nossa própria unidade. No fio de nossa história contada pelos outros, acabamos, ano após ano, por parecer-nos com nós mesmos. Reunimos todos os nossos seres em torno da unidade do nosso nome. (2006, p. 93).

Essa “unidade” de que fala Bachelard só se concretiza na maturidade, quando rememoramos acontecimentos e imagens da infância e com eles reconstruímos nossa história pessoal. Para isso contribui também o imaginário proporcionado pelas primeiras leituras, que, mais tarde, se transformará em experiência para o adulto.

²⁶ Embora a análise dos efeitos provocados pela leitura dos contos em estudo não seja o foco deste trabalho, referimo-nos vez ou outra às reações do leitor por considerarmos a importância dos textos colasantianos para o processo de descoberta pessoal, sobretudo de possíveis leitoras, dada a notória ligação entre a criação literária da autora e as questões femininas.

Com Marina Colasanti, temos a escritora que volta à infância em busca das memórias de leitura e de imagens, para compor seus textos. Tendo vivido em constante viagem quando menina, a autora teve o privilégio de conhecer realidades situadas nos continentes europeu, africano e sulamericano. Seus textos, em certa medida, trazem marcas dessas regiões habitadas nos primeiros anos de sua vida, especialmente da África, com seus desertos, e das paisagens medievais europeias.

Vera Tietzmann Silva (2004) identifica a recorrência de certas imagens nos contos de fadas de Colasanti, a saber, o poço, o jardim e o colar, presentes nos cenários onde passou a infância.

Repetem-se, por exemplo, o protagonista que procura seu reflexo no espelho ou na superfície da água; o poço que se aprofunda no quintal ou no centro de um alto prédio; a sereia que canta, aprisionada ou livre; o jardim secreto, lugar de desejo; o sonho que se revela mais sedutor do que a realidade; o ser amado que se constrói artesanalmente; a donzela guerreira travestida de homem; o cavaleiro mascarado, de identidade oculta; o indivíduo que se metamorfoseia. Ao lado dos personagens humanos, esquilos e serpentes, leões e unicórnios, cavalos e lobos – animais estranhos às vivências urbanas da maioria dos leitores, mas por certo bem definidos em sua imaginação, desde a infância (...) (SILVA, 2004, p. 74)

Ao nos depararmos com esse imaginário, podemos ter uma reação de estranhamento diante da abstração das simbologias, entretanto a tensão afetiva e o lirismo dos contos de Colasanti prendem nossa atenção e a eles voltamos, não exatamente para apreendermos racionalmente seus significados, mas para senti-los. Esse argumento nos remete aos *Conceitos fundamentais da poética* (1972), nos quais Emil Staiger associa o gênero lírico à recordação, defendendo-o como uma modalidade que dispensa a explicação racional:

A uma leitura autêntica, o próprio leitor vibra conjuntamente sem saber porque, ou melhor, sem qualquer razão lógica. Somente quem não vibra em uníssono com a obra exige razões. Somente o que não consegue participar diretamente do clima lírico, terá que o considerar possível e dependerá de uma compreensão. (STAIGER, *Op. cit.*, p. 48).

Se no período infantil as imagens dos textos lidos nos ajudam a edificar nosso imaginário afetivo, durante a fase adulta, reencontrarmos textos de nossa infância nos faz *recordar*²⁷ do próprio ser criança, e então nos damos conta de quanto fomos afetados por eles. Falando sobre a impressão deixada em sua memória pelas imagens que ilustram contos de fadas lidos quando criança, Maria Tatar nos conta:

No exemplar dos contos de fada dos Grimm de minha própria infância, que só se conserva à custa de elástico e fita adesiva, há uma imagem que vale mais que mil palavras. Cada vez que abro o livro nessa página, sou inundada por uma torrente de lembranças da infância e, por alguns instantes, experimento como era ser criança. (...) e por essa razão retornei a tempos e lugares passados em busca das imagens que acompanham as histórias (...) (TATAR, 2004, p. 9).

Afetivamente concebidos, os textos de Marina Colasanti, mesmo quando lidos pela primeira vez, transmitem a sensação de reencontro, se não com as situações engendradas pela autora, com o fundo afetivo que as envolve, levando o leitor a identificar em si mesmo os conflitos vividos pelas personagens.

Bruno Bettelheim fala da importância do imaginário na iniciação da criança no mundo da leitura, devido à “linguagem secreta” encontrada nos textos ficcionais e que envolve as emoções dos pequenos leitores. Segundo o psicanalista, é o conteúdo emocional e

²⁷ Resende (*op. cit.*) chama atenção para a etimologia e o sentido do verbo *recordar*, derivado dos termos latinos *cor* (coração) e *dare* (dar). *Re-cor-dar* seria reencontrar, eventos registrados em nossa memória afetiva, isto é, através do coração.

irracional projetado ainda durante a infância, que, presente nesses textos, nos afeta de forma positiva.

Nos contos de fadas de Marina Colasanti podemos encontrar tanto as representações de afetos humanos fundamentais, como a paixão, a dor da separação ou a alegria do encontro, quanto a teia afetiva com a qual seu texto é construído e que transborda para o leitor como uma experiência de prazer.

4.8 Sobre o amor

Tão antigo quanto a humanidade, o amor está presente em nossa vida sob diversas formas. Há o amor materno, o amor fraterno, o amor erótico... Apesar de sua tendência a unir as criaturas, esse sentimento nem sempre é pacífico e não se encontra distante de outros, às vezes antagônicos, como o ódio, a ambição e o egoísmo.

Na literatura, os enredos amorosos também estão presentes, ainda que regidos por diferentes estilos e pontos de vista. No período romântico, por exemplo, enfatizava-se a vivência do amor pleno e verdadeiro, capaz de redimir as personagens e sublimar sua existência.

Essa visão romântica foi, através do comportamento burguês, incorporada pelos contos de fadas clássicos, nos quais o amor erótico é uma espécie de mola mestra que impulsiona as personagens em busca de seus objetivos e está relacionado à união andrógina, para a qual os seres amantes são predestinados.

Na moderna literatura infantil, o amor romântico, o casamento convencional e o papel da mulher nas relações sociais e amorosas constituem um dos principais pontos de revisão operada pelos escritores, sobretudo nas obras que retomam o conto de fadas, a começar por Monteiro Lobato, cujas personagens femininas mostram-se emancipadas em suas relações afetivas, como constatamos no trecho seguinte: “– Emília é uma emproada, príncipe, que não dá confiança ao marido. Casou-se só por casar, pelo título, e se encontrar por aqui algum duque, é bem capaz de divorciar-se do marquês.” (LOBATO, 1993, p. 59). Já em *História meio ao contrário*, de Ana Maria Machado, o príncipe não se casa com a princesa prometida, como se espera, mas com uma pastora, moça do povo.

Marina Colasanti dá preferência ao amor mítico e ao amor típico de contos de fadas, ambos transformadores, força vital que aproxima as personagens como duas metades de uma mesma criatura, que se buscam fatalmente. Mas em sua narrativa feérica a vivência dos afetos também se presta à conquista da identidade feminina e sua emancipação.

Por esse viés, a contista faz do amor-próprio feminino e da consciência do *si-mesmo* uma condição para amar o outro. Nesse sentido, o amor em Colasanti se coloca como instrumento de descoberta individual e de conquista da alteridade, das quais os contos “A moça tecelã” (*DRM*) e “Entre as folhas do verde O” (*ITA*) nos dão exemplos.

Reconhecendo o eco de uma voz feminina em Colasanti, Silva (*op. cit.*) afirma:

Embora a escritora trate, em seus contos, do ser humano integral, homem e mulher, não se pode excluir o seu ponto de vista feminino na abordagem do tema do amor. A voz, portanto, que ecoa em suas narrativas é uma voz feminina, materializada na recorrência das imagens que ligam tanto o universo mítico que a autora reconstrói quanto o próprio deus do amor às deusas e às heroínas clássicas. (SILVA, *op. cit.*, p. 32).

“Com sua voz de mulher” (*LMQ*) é um conto que, desde o título, confirma a relevante abordagem da condição feminina na obra de Marina Colasanti e a posição altaneira em que a autora situa as mulheres.

O conto tem como protagonista um deus que era dono de uma cidade. Um dia, tendo notado que seus habitantes não eram felizes, mesmo sem nada lhes faltar, o deus decide ir até lá para melhor entender o que se passava. Procurou em seus armários um disfarce adequado e resolveu descer em forma de mulher. Mas na cidade ninguém cria nessa possibilidade, pois um deus jamais incorporaria uma mulher. Precisando trabalhar, a mulher-deus encontrou severas dificuldades, só conseguindo empregar-se como auxiliar doméstica numa casa em que as pessoas pareciam entediadas por suas tarefas rotineiras. Foi aí que, enquanto fiava, o deus começou a contar histórias, que atraíam cada vez mais ouvintes e, com isso, modificou o ânimo das pessoas da cidade. Executada sua tarefa, o deus retornou à sua morada.

Nesse enredo entrevemos uma imagem positiva da mulher, configurada como ser transformador. A contação de histórias aqui se mostra capaz de revitalizar o existir humano, coadunando-se, dessa forma, com a própria escritura de Colasanti, tecedora de fados femininos.

As mulheres e seus afetos ocupam lugar central em grande parte de sua obra literária e, de forma especial, nos seus contos de fadas. Nesse sentido, no texto de Colasanti somos confrontados com a experiência afetiva do outro quando conhecemos a solidão traduzida nas doridas melopeias de sereias enclausuradas, ou no som melancólico dos alaúdes de princesas apaixonadas, ou ainda dos teares e bastidores mágicos de suas tecelãs e bordadeiras.

“Sem asas, porém” (*LMQ*) é um conto que sintetiza a essência feminina da narrativa de Marina Colasanti. Elaborado com pertinentes metáforas e fina ironia, a história fala de uma aldeia em que era proibido às mulheres comer carne de aves, pois “não fossem as asas subir-lhes ao pensamento” (COLASANTI, 1997, p. 57). Mas, não encontrando outro animal para o abate, o marido conformou-se com uma ave, consentindo que sua mulher também a comesse.

Através desse conto, entrevemos na narrativa de Colasanti a configuração de personagens femininas em posição de “alçar voo”, de tomada de consciência, desvencilhando-se das interdições que lhes tiram a capacidade criadora e a liberdade.

4.9 Personagens de Colasanti: homens e mulheres em busca

Apesar de a maior parte de suas personagens serem jovens mulheres, em alguns contos, a autora retrata homens adultos – reis, em geral – que almejam lançar-se no mundo, talvez numa tentativa de sobrepujar a carga de atribuições e responsabilidades a que estão submetidos. Outros reis se isolam do mundo, preferindo a reclusão absoluta. Dos dez contos integrantes do livro *Uma ideia toda azul* (1979), há três cujas personagens são reis que simbolicamente abdicam de seu posto. São exemplos os contos: “O último rei”, “Uma ideia toda azul” e “As notícias e o mel” (*ITA*).

No conto “Uma ideia toda azul”, o rei mostra-se feliz pelo fato de ter concebido uma ideia, a primeira e única de toda sua vida. Era uma ideia “azul” e ele ficou tão deslumbrado com ela que não a compartilhou com ninguém. Após brincar de esconde-esconde com sua ideia e, com medo de tê-la roubada, adentra pelos corredores da Sala do

Tempo e a deposita na Sala do Sono, adormecida. Feito isso, o Rei tranca a porta e prende a chave no pescoço. Passado muito tempo, ele volta para encontrá-la, mas já não viu naquela ideia o mesmo encanto, embora ela ainda continuasse “menina” como antes. Então, deixa-a adormecida e fecha a porta para sempre, pois o tempo havia tirado ao rei a vontade de brincar e “seus olhos já não viam na ideia a mesma graça.” (COLASANTI, 2001, p. 32).

Através do simbolismo da Sala do Sono, esse conto nos fala do comodismo e do medo que nós, adultos, temos de assumir nossos verdadeiros desejos, adiando sua realização, e também da inércia e da omissão, ironicamente sugerindo a pouca funcionalidade de certos representantes do poder, que nada fazem de realmente útil. A cor “azul”, atribuída à ideia, traz uma conotação positiva, pois está ligada à pureza e à verdade, da qual o Rei foge, só a reencontrando na velhice, quando já não podia fazer mais nada como sua ideia.

O rei refugia-se na alienação total – de si mesmo e do mundo –, omitindo-se ao enfrentamento das dificuldades impostas por seu cargo. Os três reis apresentam um comportamento infantilizado, sendo que os dois últimos, além disso, também demonstram inaptidão para suas funções e imaturidade para enfrentar os próprios medos.

Perseguindo esses elementos, incorporando-os ou servindo-se deles para se libertarem, os reis configurados por Colasanti liberam seu lado infantil, desprendendo-se das amarras e da superficialidade da vida exterior, mergulhando no mais profundo de si mesmos.

O fato de serem homens, adultos e reis coloca-os como figuras comandantes, cuja postura deve ser a da racionalidade, da austeridade e do equilíbrio, desconstruídos nesses contos, uma vez que os personagens se despem dessas pesadas atribuições adultas e, em certa medida, relacionadas à posição masculina.

Por sua vez, as personagens femininas dos contos estudados trazem elementos que remetem a uma visão romântica da mulher, muito próxima dos enredos dos contos de fadas clássicos, pois as princesas, tecelãs e sereias que povoam seus contos são jovens delicadas, sonhadoras e possuidoras de sentimentos nobres, como o desejo de viver um grande amor. Apesar disso, dispõem de coragem e autonomia suficientes para tomarem suas decisões por conta própria.

Semelhante ao que ocorre nos clássicos, essas personagens enfrentam provações e obstáculos à realização de seus desejos, caracterizando o processo de individuação²⁸. Com base no estudo de Vladimir Propp (*op. cit.*), encontramos nos enredos de seus contos a presença de algumas das principais funções das personagens de contos maravilhosos desempenhadas no decorrer desse processo, especialmente a de *interdição* e a de *transgressão*, que são recorrentes.

Já o *casamento* aparece com menor frequência, uma vez que os finais dos contos colasantianos, na maioria das vezes, são abertos. Portanto, quando ocorre, o casamento se dá fora do padrão comum dos contos clássicos, os quais registram detalhes da festa de bodas, da presença de convidados e garantem ao leitor que os recém-casados terão um futuro de felicidade. Em Colasanti, o encontro conjugal é apenas sugerido, proporcionando ao leitor a tomada de uma postura diante do desfecho e levando-o a participar da elaboração do destino das personagens.

Comprometida com o projeto de revisão crítica de imagens conservadoras e maniqueístas da mulher, Marina Colasanti concebe personagens femininas que demonstram

²⁸ Termo utilizado no sentido que lhe atribui Carl Gustav Jung, como processo em que o indivíduo alcança a totalidade psíquica.

poder de decisão. Essa postura torna-se conflitante com a voz autoritária e patriarcal ainda vigente, representada no mais das vezes pela palavra do pai.

A partir daí, a escritora vai levantar questões como o amor e a morte, o poder e a justiça, a solidão e a amizade. Sobretudo, através de suas jovens princesas, moças tecelãs, ninfas delicadas, Colasanti mergulha no universo feminino, discute a condição da mulher e, por extensão, a condição humana. (JARDIM, 2003, p. 220)

Apesar da flagrante abordagem do universo feminino contemporâneo em grande parte de sua produção literária, Colasanti não retrata diretamente a mulher comum, enredada em conflitos corriqueiros, mas apresenta uma mulher ancestral, em cuja alma ecoam uma feminilidade remota e um antigo desejo de libertação. Portanto, seus retratos de personagens não apresentam *a* mulher medieval, *a* moderna, ou *a* pós-moderna, mas a Mulher, em busca de sua identidade e individuação.

As personagens dos contos de fadas geralmente são personagens arquetípicas, caracterizam-se pelas posições políticas, sociais ou familiares que ocupam, não por seus nomes ou individualidades. Quer dizer, entende-se por arquetípicas aquelas personagens-modelo, que representam ou uma camada social ou uma fase da vida. (FROTA in SILVA, 2003, p. 14)

Assim sendo, verificamos que nos contos de fadas de Marina Colasanti as personagens femininas são, geralmente, adolescentes em fase de descoberta do amor e em busca de si mesmas. Princesas, na maior parte dos contos, essas jovens levam uma vida de extrema reclusão, vivendo na companhia quase exclusiva do pai, numa relação de obediência.

Como é típico dos contos de fadas, as mães são figuras ausentes e, nos contos de Colasanti, essa característica é marcante. Sem contato com a mãe, as jovens princesas vivem

em isolamento quase total, guiadas pela vontade de seu progenitor, até o momento em que se instaura um conflito. Em geral, a crise surge a partir de um desejo desenvolvido pelas jovens, ao qual se interpõe o desejo do pai e está sempre relacionado ao processo de amadurecimento e de emancipação das personagens.

Apesar de o casamento também figurar nos contos de Marina Colasanti como um dos principais objetivos das personagens, o enlace amoroso é fruto de um envolvimento verdadeiro, que conduz os amantes um em direção ao outro, através de situações que indicam a formação do par perfeito. Mas esse encontro nem sempre é fácil, pois, em alguns casos, os amantes se situam em planos diferentes da realidade, sejam estes físicos, sociais ou existenciais, como o príncipe que se apaixona por uma corça, ou a princesa que se envolve com um misterioso unicórnio. Assim, é comum nessas narrativas, uma personagem lançar-se numa busca irrefreável e fatal pela posse do ser desejado, que pode ser uma pessoa, um animal ou mesmo um objeto.

Em relação às personagens de contos clássicos, as de Colasanti são mais complexas, movidas pela busca inconsciente de atingir outros estágios do ser-no-mundo, agindo por motivações existenciais, e não sociais, como é próprio do conto de fadas (COELHO, 1991). Sem a presença de heróis ou heroínas típicos, as colasantianas narrativas não apresentam o maniqueísmo que divide o mundo das fadas tradicionais em duas polaridades: bondade *versus* maldade, sublime *versus* grotesco, castigo *versus* prêmio ou felicidade *versus* infelicidade.

Conforme salientamos, suas protagonistas não se configuram como as típicas moças casadoiras, que cumprem resignadamente as ordens paternas. Para alcançar o objeto de desejo, dispõem-se a transgredir qualquer tipo de interdição ou ordem estabelecida,

perfazendo trajetos espaciais ou temporais que correspondem a algumas das funções descritas por Propp (*op. cit.*).

Gravurista por formação, Marina Colasanti é também ilustradora de vários de seus livros. A predominância do estilo em preto e branco nos lembra os desenhos de Walter Crane, feitos para alguns contos de fadas clássicos, com linhas fortes em duas dimensões que se assemelham também a xilogravuras. Assim como sua linguagem não apresenta realismo e coloquialismo, suas ilustrações não são descritivas, requisitando maior atenção, por parte do leitor.

5. DE PRÍNCIPES E PRINCESAS, ENCONTROS E DESENCONTROS

A criação de um conto de fadas parte de um ponto que funciona como um detonador, um ponto que me emociona. Preciso então colocarme à disposição dessa emoção, deixá-la crescer, deixar que me tome totalmente, e que me conte a história que quer contar.

(Marina Colasanti)

A eterna busca do ser humano pela sua metade complementar remete-nos ao arquétipo da androginia, relacionado a três mitos etiológicos: a descrição encontrada no Gênesis, que menciona Eva como criatura formada a partir da costela de Adão, sendo, por isso, sua parte complementar; os tipos humanos primordiais descritos no *Banquete*, de Platão, que menciona a existência do andrógino²⁹, formado por duas metades que, tendo sido divididas por Zeus, vivem eternamente à procura uma da outra; e o mito de Hermafrodito, que se une à ninfa Sálmacis, num abraço fatal e a ela se liga eternamente, passando a apresentar o sexo masculino e o feminino.

Como é próprio da condição humana, que busca perpetuar-se através da renovação da vida, esses mitos retratam a necessidade dos indivíduos de se unirem ao outro para efetuar a reprodução, encontro proporcionado pela união sexual entre os seres opostos. Tal busca está diretamente ligada ao medo da morte e é mediada pelo amor (Eros).

²⁹ Originado dos gregos *andrós* (homem) e *ginaikós* (mulher – *gyno*, no latim).

Essa busca existencial se faz evidente nos contos de fadas, ao contemplarem justamente a fase reprodutiva das personagens, jovens cuja beleza e viço são características sempre ressaltadas. Por conseguinte, os enredos privilegiam o casamento como fim, uma vez que sua concretização simbolicamente garante o envolvimento amoroso.

Em alguns contos de fadas de Marina Colasanti, o encontro com a parte complementar ocorre principalmente através da metamorfose dos seres ou de uma transformação que os coloca em outro plano de existência. Ao se encontrarem, os amantes se unem como metades predestinadas, sendo, na maioria dos contos, uma busca empreendida pelas personagens femininas.

Além dos contos que mencionamos no decorrer do trabalho, selecionamos os mais significativos para maior aprofundamento e ilustração de nossa leitura da prosa feérica de Colasanti, de acordo com o desdobramento da ação da personagem feminina em sua busca, que pode ocasionar: o encontro consigo mesma; o encontro com o outro; ou a sua rejeição.

Eis os contos: “Por duas asas de veludo”, “Um espinho de marfim”, “Entre as folhas do verde O”, “A primeira só” e “Sete anos e mais sete” (*ITA*); “A moça tecelã”, “Onde os oceanos se encontram”, “De suave canto” e “À procura de um reflexo” (*DRM*); “Entre a espada e a rosa” (*EER*); e “Um cantar de mar e vento” e “Longe como o meu querer” (*LMQ*)³⁰.

5.1 O encontro consigo mesmo: a individuação

³⁰ Entre parêntesis a indicação das iniciais dos títulos.

Recorrente nos mitos e nos contos de fadas o conceito de individuação foi cunhado por Carl Gustav Jung e consiste na ação natural, involuntária e inconsciente de cada indivíduo alcançar a totalidade psíquica, que se traduz no equilíbrio do *self*, ou Si-mesmo. (JUNG, 1963). Mesmo sendo um processo que se desenvolve ao nível do inconsciente, entra em contato com o consciente através das atitudes dos indivíduos, que, para isso, enfrentam um doloroso caminho de descoberta interior projetado ainda em dramáticos conflitos afetivos.

Seguidora de Jung, Marie Von Franz (1990), esclarece que a individuação consiste na tentativa de conciliação entre o *animus* – a personificação masculina do inconsciente feminino – e a *anima* – o elemento feminino da psique masculina, que caracteriza a relação erótica entre o homem e a mulher.

Em muitos casos, a busca pelo ajustamento da personalidade ganha corpo na paixão de alguém por um indivíduo do sexo oposto e no desejo de fundir-se ao outro, ocasionando o encontro do *self*. Ao chegar a esse estágio o indivíduo terá conquistado sua identidade e, ao mesmo tempo, sua alteridade e estará maduro para a vivência dos afetos.

Na análise de Bettelheim:

(...) O que sucede aos heróis e heroínas nos contos de fadas é semelhante e comparável aos ritos de iniciação nos quais o noviço entra ingênuo e desinformado, e sai no final num nível de existência aprimorado com que não sonhava no início da viagem sagrada, pela qual consegue a recompensa ou a salvação. Tornando-se verdadeiramente ele mesmo, o herói ou a heroína torna-se digno de ser amado.

Mas, embora este auto-desenvolvimento seja meritório, e possa salvar nossa alma, ainda não basta para sermos felizes. Para isso, devemos ultrapassar o isolamento e formar um elo com o outro. Mesmo que vivamos num plano de vida muito elevado, o Eu sem o Tu vive uma existência solitária. (BETTELHEIM, 1980, p. 318)

Com efeito, atingir a individuação não necessariamente implica um estado de solidão, mas a preparação para o encontro com o outro. Nos contos de fadas, isso ocorre com a procura do herói ou da heroína pelo seu par ideal, que é justamente a fuga da solidão e a conquista da totalidade.

O ponto inicial do processo de individuação nos contos de fadas coincide com o momento em que se constata a ausência de determinada pessoa – a mãe ou o pai do herói, teoricamente responsáveis por seu bem-estar e proteção –, conforme verifica Propp (1983). Esse fato desestabiliza o mundo da personagem, levando-a a empreender meios de autodefesa e luta por seus objetivos, que podem ser sua segurança pessoal e a manutenção da própria vida.

Entre os enredos clássicos, os apuros de Branca de Neve ilustram bem a ocorrência da individuação, concretizada através do dorido trajeto iniciático por que passa a heroína. O *afastamento*³¹ (morte) de sua mãe ocasiona a chegada da madrasta malvada, cuja *interdição*³² à existência da jovem princesa impõe-lhe difíceis estratégias de sobrevivência até o salvador encontro com o príncipe.

Na mitologia grega, as dificuldades enfrentadas por Psique para cumprir as tarefas impostas por Afrodite apresentam semelhanças com o enredo do conto “Branca de Neve e os Sete Anões”, já que ambas se tornam vítimas da própria beleza, que ocasiona a inveja de suas rivais e serve de pretexto para a partida rumo à individuação.

Nos contos de Marina Colasanti esse processo se desencadeia no instante em que as personagens se deparam com o vazio afetivo ou a frustração e, a partir disso, desenvolvem

³¹ Função I: “Um dos membros da família afasta-se de casa.” (PROPP, 1983, p. 66).

³² Função II: “Ao herói impõe-se uma interdição.” (*Ibid.*, p. 67)

uma crise interior que as leva a buscar o objeto de seu desejo. Como essa busca é demandada pelo inconsciente, as ações desempenhadas pelas personagens remetem a um universo onírico e surreal, no qual, à primeira vista, impera o ilogismo.

Dado que a combinação entre elementos da tradição mítica e feérica e temas próprios da vida contemporânea é uma constante nos contos dessa autora, a individuação sofrida por suas jovens protagonistas também apresenta a influência do estado de despersonalização vivido pelo homem moderno. Atormentado pela ampla variedade de opções fabricadas pela indústria cultural e tecnológica, os indivíduos tendem à fragmentação e à uma solidão, mesmo acompanhados, e à dispersão, mesmo antes da individuação.

Nesse sentido, o conto “A primeira só” é simbólico, tanto da busca de uma identidade, que se faz necessária no processo de amadurecimento da jovem, quanto da fragmentação do sujeito, que busca reconhecer-se no outro, mas não encontra identificação, permanecendo sozinho.

O conto apresenta uma princesa menina, que se sentia muito sozinha por não ter com quem brincar. Não suportando mais ouvir os soluços da filha, o rei encomendou ao vidraceiro o maior espelho de todo o reino e o pôs ao lado da cama da filha, enquanto ela dormia. Ao acordar, a princesa julgou não estar mais sozinha e, feliz, passou a se divertir com a “amiga”. Até que um dia, tendo ganhado uma bola de ouro de seu pai, a princesinha resolveu jogá-la nas mãos da amiga, mas o resultado foi o estilhaçar do espelho. Já ia chorar, quando percebeu que agora havia muitas outras “amigas” nos diversos cacos que restaram. A princesa agora podia escolher com quem brincar, mas logo cansava da companhia, quebrava um caco e fazia duas, quatro, oito, enfim. E logo descobriu que iam ficando menores, a ponto de não poder mais se divertir com elas e foi outra vez se sentindo sozinha. Resolve sair do palácio para “cansar a tristeza” no jardim, quando se depara com o lago e vê novamente a

imagem da “amiga”, mas não queria uma única, queria todas. Depois de tentar “quebrar” aquela imagem refletida, sem conseguir, a princesa atira-se na água de braços abertos e afunda com suas amigas imaginárias.

Esse conto parece de forte significação, se pensarmos que é uma narrativa para crianças, pois a morte sugerida da mocinha pode chocar o leitor que, não raro, espera um final feliz, já que se trata de um conto de fadas. Mas a surpresa pode ser amenizada pela ambigüidade do final aberto, deixando a esperança de que a jovem regresse de seu mergulho iniciático revitalizada e madura para a vida adulta.

Fazendo clara alusão ao conhecido mito de Narciso, a postura egoísta da menina tem início a partir da intervenção de seu pai, que, em vez de promover a socialização da filha, prende-a cada vez mais em seu próprio mundo interior. A postura paterna, como se nota com frequência nos contos colasantianos, é a de reter e interditar o contato de suas filhas com o mundo exterior, resguardando-as de modo exagerado na intimidade do espaço doméstico. Lembra, por esse motivo, alguns enredos clássicos, como o de “Rapunzel”, trancada na torre pela dominação doentia da feiticeira.

Para romper a fronteira entre o domínio paterno e a consciência de si mesma, a princesa simbolicamente parte para o amplo espaço do jardim e para o desconhecido espaço do bosque, afundando nas águas do inconsciente para atingir sua individuação.

Abordando o mesmo tema da busca de uma identidade, “À procura de um reflexo” trata de uma moça que, certo dia, não vê seu reflexo no espelho e, aflita, sai à procura de sua imagem. Seguindo o percurso de um córrego, a moça chega a uma caverna escura, em cujo fundo habitava a Dama dos Espelhos, num imenso salão de gruta com paredes recobertas por centenas de espelhos, diante dos quais estavam postas bacias de prata com água. A Dama,

que roubava os reflexos para si para se manter sempre jovem, aprisiona a moça, mas ela se liberta quebrando o espelho que impede sua saída da gruta, ao jogar nele a bacia que continha seu reflexo.

O conto se constitui de simbologias diversas que giram em torno da autoafirmação do ser perante si mesmo e perante o outro, condensadas no signo do espelho. Objeto que permite a autocontemplação, o espelho está associado à morte (mito de Narciso), à alma e à revelação, conforme verificamos no conto “Branca de Neve e os Sete Anões”, tendo servido de mote também para os conhecidos contos de Machado de Assis e Guimarães Rosa, ambos intitulados “O espelho”.

Outras simbologias ligadas à descoberta interior são a própria caverna, lugar quente e úmido, que remete ao aconchego uterino, e a água, às vezes parada, às vezes, corrente, que alude ao fluir natural da própria vida e do processo de individuação, do qual não podemos fugir. A caverna, nesse sentido, representa a vida em estado bruto, inconsciente, da qual a moça se liberta rompendo corajosamente o obstáculo à sua passagem para fora da gruta, o mundo exterior.

A Dama dos Espelhos faz referência a uma primitiva superstição de que os lagos e rios escondem o espírito das águas, que rouba as imagens neles refletidas. (BRANDÃO, 1997, v. II, p. 185). Depois de vencer a tal Dama, a jovem mira-se no lago, onde, contente, reencontra sua imagem. Estava, enfim, realizada sua individuação.

A pertinente simbologia da ausência de um rosto em personagens em busca de identidade é aproveitada por Marina Colasanti também no conto “O rosto atrás do rosto” (*DRM*), cujo enredo remete ao mito de Eros e Psique e ao conto “O Barba Azul”, de Perrault, pois a moça não podia ver o rosto do marido, o Guerreiro das Tendas de Feltro, sempre

coberto por uma dura máscara de ferro, que a assustava. Esse é ainda o tema do conto “O moço que não tinha nome” (*LMQ*), que encontra uma identidade quando se apaixona por uma jovem e esta lhe chama pelo apropriado nome de “Amado”.

5.2 O encontro com o outro: o casamento possível

Em Marina Colasanti, as personagens em processo de individuação completam-no de diferentes maneiras, seja através da reclusão, que sugere a morte e o renascimento simbólicos, seja através do encontro com o ser amado, realização que, em certos contos, exige uma transformação individual.

Nos contos analisados a seguir o encontro dos amantes se dá ao mesmo tempo em que ambos são anulados perante a vida real, tornando-se habitantes de outra dimensão existencial. Desse modo, o encontro amoroso se coloca como o objetivo maior das personagens, sua completude absoluta.

“Sete anos e mais sete” (*ITA*). Com uma linguagem direta e ligeiramente bem humorada, esse texto se torna mais leve em relação aos demais contos de fadas de Colasanti, mas nem por isso menos simbólico. Trata-se de uma jovem princesa que se apaixona por um príncipe, mas seu pai não aceita esse amor, porque “o rapaz não tinha acabado os estudos, não tinha posição e o reino dele era pobre” (COLASANTI, 2001, p. 52). Diante disso, chamou a fada madrinha e resolvem colocar a moça para dormir com uma bebida mágica, trancada em aposentos enormes, fechados a sete portas, rodeados por sete fossos e vigiados por sete guardas. Ao saber disso, o príncipe também se fecha em um quarto protegido por sete fossos e se põe a dormir. “Sete anos se passaram e mais sete” (*Ibidem*), os dois castelos foram

envolvidos por plantas enormes e teias de aranhas, mas lá dentro o casal de príncipes sonhava um com o outro, o mesmo sonho em que se casavam, tinham filhos e eram felizes para sempre.

Primeiro conto de fadas escrito por Marina Colasanti, esse conto deveria ser apenas mais uma adaptação de “A Bela Adormecida”, entretanto, a habilidade criadora de Colasanti se fez mais forte e o resultado foi uma recriação do clássico de Perrault, que seria apenas o primeiro de muitos outros.

O conto oferece uma explicação diferente e atualizada para o sono dessa “bela adormecida”, através do cuidado do rei em defender a filha de um jovem que não tinha terminado os estudos, preocupação bem característica das famílias de classe média contemporâneas, que veem na formação educacional uma garantia de futuro.

Reconstruindo uma situação comum nos contos de fadas clássicos, o isolamento de princesas, “Sete anos e mais sete” é o único conto de Colasanti em cujo final aparece a expressão “felizes para sempre”, no entanto, já anunciando o que veio a ser característica marcante de suas narrativas feéricas, a felicidade dos protagonistas não se concretiza no plano da realidade, mas no plano do sonho.

Contrariando a função da fada nas narrativas tradicionais, que é de proporcionar o bem e assegurar a felicidade de suas protegidas, a fada madrinha, nesse conto, articula seus poderes em favor da vontade do rei, impedindo a realização amorosa da princesa.

Mesclando fantasia e realidade, o conto mostra a personagem feminina inicialmente subjugada ao poder do pai, mas não acomodada, pois o sonho apresenta-se como uma solução possível, uma via de libertação através da qual as personagens se encontram e alcançam seu objetivo, em perfeita simetria.

No conto “Onde os oceanos se encontram” (*DRM*), moram em uma ilha duas irmãs, Lânia e Lisíope, encarregadas de receber os corpos dos afogados no mar. A primeira, por ser mais forte, era a encarregada de retirar os corpos da água, a segunda, de lavá-los e vesti-los adequadamente, depois disso, as duas os devolviam ao oceano. Certo dia, ao recolher o corpo de um jovem, Lânia acha-o “tão lindo, que preferiu ela própria buscar água para lavar aquele sal, ela própria, com seu pente de concha, desembaraçar aqueles cachos.” (COLASANTI, 2003, p. 43), e resolve não devolvê-lo ao mar. Pede, então, à Morte que restitua a vida do jovem, sendo prontamente atendida. Mas o moço, “em vez de sorrir só para ela que o amava tanto, desde logo sorriu mais para Lisíope, e só para Lisíope parecia ter olhos.” (*Ibidem*). Profundamente insatisfeita, Lânia recorre à Morte mais uma vez, pedindo-lhe que leve a irmã. A Morte recomenda-lhe colocar a irmã deitada próximo ao mar para que a maré execute a tarefa mortal. Mas, por um descuido de Lânia, que dorme antes da hora, o moço deita-se junto à Lisíope e dorme segurando-lhe a mão. Ao acordar, Lânia vê na areia a marca dos dois corpos, levados pelo mar.

O tema dos irmãos, principalmente da rivalidade entre eles, se repete em vários contos de fadas de Marina Colasanti, como em “Além do bastidor” e “Fio após fio” (*ITA*), “Um desejo e dois irmãos” (*DRM*), “No rumo da estrela” (*EER*), e “Do tamanho de um irmão” (*LMQ*). De acordo com Silva (*op. cit.*), a disputa entre irmãos é motivada pela busca da identidade, o irmão funcionando como um espelho que reflete a imagem do outro.

Imagem recorrente em Marina Colasanti, o mar é um espaço de busca e descoberta, singrado pelas personagens rumo a um destino incerto, porém fatal. Símbolo de eterno movimento, o mar está ligado tanto à morte, pela sua obscuridade e perigos, quanto ao renascimento, uma vez que se renova constantemente, através da oscilação e transitoriedade das ondas. Por outro lado, é símbolo também de fecundidade e vida, uma vez que constitui

uma rica fonte de alimentos à sobrevivência humana. Lugar caracterizado pela imensidão, o mar simboliza ainda o indefinível, o infinito e o desconhecido, assemelhando-se, por esses aspectos, à parte sombria e desconhecida dos seres humanos, seu inconsciente. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1994).

Nesse enredo, o mar surge como espaço mortífero e a Morte como uma paradoxal restituidora da vida, ao atender o pedido da irmã apaixonada. No entanto, o moço renascido não era a metade de Lânia, mas de Lisíope. Sobre esse conto, Silva afirma:

O amor possessivo de Lânia não é do tipo que se possa compartilhar, pois realiza-se com a anulação e completa submissão do outro. À ninfa enciumada parecia que o náufrago devesse demonstrar sua gratidão de retornar à vida, enamorando-se dela. Mas as partes do andrógino que se encontram se reconhecem e se amam espontaneamente sem nenhuma obrigação de amar. (SILVA, 2003, p. 49)

Aqui o encontro de amor, ao mesmo tempo em que liberta e une eternamente os amantes, os conduz a outro plano de existência, tornando ambíguo o desfecho, pois é comum na literatura a morte de um casal apaixonado, como na célebre tragédia shakespeareana, em que a ilusão de os dois estarem juntos em um plano existencial abstrato pode superar, na imaginação do leitor, a própria morte.

Em “Um cantar de mar e vento” (*LMQ*), uma moça pescadora desperta a inveja de outros pescadores porque, sem usar qualquer instrumento convencional de pesca, a jovem sempre volta com os grandes cestos repletos de peixes, enquanto seus companheiros, algumas vezes, voltavam de cestos vazios. Seu único recurso era o canto:

Cantava baixinho, mas logo, trazidos pelas malhas invisíveis da sua voz, os peixes começavam a saltar fora d'água pulando para o seu colo, luzidias estrelas que iam se perder entre as pregas da saia, iluminando por rápidos instantes o fundo úmido do barco. (COLASANTI, 1997, p. 60)

Certa noite, ao recolher os peixes, a moça divisa um peixe especial e percebe que em sua boca havia um anel de ouro, que ela recolhe e põe no dedo médio. Em outra ocasião, encontra uma chave também de ouro, logo atada por uma fita ao pescoço da pescadora. Os presentes recebidos do mar aumentam a inveja dos pescadores, que passam a sabotar o barco da jovem para que naufrague. Mas as armadilhas nunca funcionavam porque os peixes protegiam a moça, deixando seus rivais desapontados. Uma manhã, a pescadora foi guiada por golfinhos até uma ilha, na qual estava situado um pequeno palácio, aparentemente desabitado. Reconhecendo na fechadura da porta a mesma marca gravada na chave presa ao seu pescoço, a moça abriu a porta e, após assustar-se com sua imagem refletida nos espelhos, depara-se com o grande retrato de um homem.

“E aproximando-se percebeu aquilo que seu coração estava de alguma forma tentando lhe dizer, que na mão esquerda do homem brilhava entre ramos de ouro a pedra verde de um anel, o mesmo anel que ela sentia, pesado e um pouco largo, rodeando seu dedo médio.” (*Ibidem*, pp. 65-66).

Sem pressa de partir, a moça se deixa ficar, seduzida pelo retrato do jovem. À noite, adormece numa cama encontrada em um dos quartos e, todas as noites, sonha com o moço do retrato, que conversa amorosamente com ela.

No referido conto, a personagem é uma mulher encantada, poderíamos dizer, pois o alimento não lhe chega através do esforço árduo do trabalho, mas graças à sua voz encantadora, que a aproxima de uma sereia, outra imagem frequente nos textos de Colasanti.

Dessa forma, a jovem pescadora, tal como “A moça tecelã”, é uma mulher privilegiada, já que os meios de sobrevivência no mundo não são escolhidos por elas, mas existem em sua própria essência de mulheres criativas e criadoras.

Nesse conto, temos o príncipe encantado, marcante nos contos clássicos, como uma figura ambígua, que, ao mesmo tempo em que provisiona a jovem com o necessário para sua vida, arrasta-a para o fundo do mar, num casamento mortal. Assim, apesar do estranho encontro de amor, temos sugerida a dispersão da personagem, que, tanto pode ter afundado na própria individualidade, numa descoberta de si mesma, como pode ter apenas mergulhado no sentimento de amor recém-descoberto.

Tal como Branca de Neve, cuja beleza despertou a inveja de sua madrasta, a moça desperta a inveja dos outros pescadores, homens – talvez incomodados pelo fato de perderem em eficiência para uma mulher. E assim também como a heroína clássica, a quem as feras da floresta não ousavam fazer mal, a jovem, conduzida pelos seres marinhos, chega a um lugar aprazível, onde encontra abrigo e alimento, adormecendo profundamente na cama de um dos anões. A casa dos anões, bem como o palácio, no conto de Colasanti, representam o lugar de crescimento e amadurecimento das heroínas, um espaço de tempo em que precisam descobrir meios de sobrevivência, física e existencial: Branca de Neve, executando tarefas domésticas e, aprendendo a se comportar como adulta às custas das próprias experiências ao sofrer as investidas de sua madrasta traiçoeira; e a moça pescadora, tendo que colher o próprio alimento, durante os dias em que foi hóspede do misterioso castelo. Até que “Foi preciso recorrer aos cogumelos e procurar os raros ovos nos penhascos junto ao mar.” (*Ibid.*, p. 69).

Com a escassez de alimentos, a moça se retira do palácio, com o cuidado de fechar novamente “a grande porta de entrada”, que simboliza a passagem, o começo e o fim de uma etapa de crescimento interior, de encontro com a própria intimidade. Mas o mar já não

lhe era tão favorável, pois estava coberto por “nuvens negras” e a moça, tremendo de frio, velejava com dificuldade. Para se aquecer do frio, começa a cantar:

Mas como se ouvisse o eco da sua própria voz, uma canção pareceu chegar-lhe no vento. Olhou em volta, debruçou-se sobre o mar. E na água escura como os seus sonhos o viu, homem do quadro e da noite, que lhe abriu os braços e o casaco de espuma. Mergulhou a mão estendendo-a para ele. Sentiu que o anel escorria do dedo para o fundo. Então ela própria deixou-se deslizar para aqueles braços, enquanto o vento encobria as palavras que ele lhe dizia, as palavras todas que pela primeira vez ela conseguia entender. (*Ibid.*, p. 70).

O fantástico abraço com o amado remete ao mito de Narciso, que trata do encontro consigo mesmo, podendo simbolizar a descoberta interior. Mas a consciência individual, essência da maturidade psicológica, nos contos de fadas, constitui a alteridade e a preparação da personagem para a vivência afetiva com o outro.

5.2.1 A metamorfose

Entre os contos cujas personagens estão em busca do envolvimento com o outro, algumas o fazem através da metamorfose, em que o ser procurado é a projeção daquele que busca e, ao se encontrarem, os dois se fundem em um único ser, assumindo uma nova forma.

Comum em diversas mitologias, a metamorfose geralmente ocorre ora como castigo, ora para proporcionar a identificação ou a união entre seres apaixonados, sendo freqüentes as metamorfoses motivadas pelo desejo sexual. Nesse sentido, são exemplos na mitologia grega as diversas transformações de deuses e deusas, como a transfiguração de Zeus

em chuva de ouro a fim de fecundar Dânae; a de Afrodite, que se metamorfoseia na filha de Otreu, rei da Frígia, com o objetivo de se unir a Anquises, herói troiano.

Nos contos de fadas também são encontradas transformações e metamorfoses que se prestam a instrumentalizar o herói para o mundo adulto, consistindo em seu amadurecimento e na solução de conflitos interiores. Em alguns contos, ainda que não haja uma completa metamorfose, há a presença de uma marca, que individualiza a personagem perante os outros na história, causando-lhes admiração ou terror. São muitos os exemplos: a estranha barba do vilão em “O Barba Azul”, o disfarce do lobo em “Chapeuzinho Vermelho” e a esplêndida transformação de “Cinderela”, de Charles Perrault; a monstruosa feição do príncipe em “A Bela e a Fera”, de Leprince de Beaumont; o sapo que vira príncipe em “O Rei Sapo”, dos irmãos Grimm; a verdadeira identidade do “Patinho Feio”, de H. C. Andersen, e ainda a repugnante aparência de “Pele de Asno”, de Perrault.

Segundo Silva, a metamorfose tanto pode ocorrer na aparência externa da personagem, como no seu interior, mas está sempre ligada ao processo de amadurecimento e ao encontro afetivo com o outro:

A metamorfose, entretanto, não acontece apenas no corpo físico, mas remete também ao universo psíquico como bem relata o mito de Eros e Psiquê, no qual os dois amantes passam por um processo de maturação e conseqüente transformação em suas personalidades. Dessa forma, o encontro amoroso pressupõe sempre uma metamorfose dos amantes, quer seja esta física ou psíquica. (SILVA, *op. cit.*, p. 98).

“Por duas asas de veludo” (*ITA*) trata de uma princesa cuja maior diversão é caçar borboletas para colecioná-las. De tanto caçá-las no jardim, elas fugiram de lá e a princesa logo se encaminhou para o bosque. Após espetar os insetos com um alfinete, a moça os guardava em caixas de vidro, que já se espalhavam por todo o palácio. Uma tarde, divisa entre as

folhagens uma “imensa borboleta negra”, persegue-a, sem conseguir capturá-la. De volta ao palácio, a menina só pensa em alcançar o objeto do seu desejo, prometendo deixar de caçar, se o tivesse. No dia seguinte, ela se arma de arco e flecha e parte novamente para o bosque, espera o dia inteiro até que, no começo da noite, surge não uma borboleta, mas um “nobre cisne negro”. A princesa dispara a seta de ouro e eis que ocorre a metamorfose:

Mas é do peito dela que o sangue espirra. E filete, e jorro, banhando a roupa, desfazendo a seda por onde passa, transforma seu corpo em penas, negras penas de veludo.

O dia adormece. No lago dois cisnes negros deslizam lado a lado. Brilha esquecido o arco de ouro. (COLASANTI, 2001, p. 22).

Nesse conto, mais uma vez, temos a princesa que busca alguma coisa de forma compulsiva e, apesar da imensa coleção de borboletas que já possui, ela continua procurando, caçando, pois ainda não havia encontrado o verdadeiro objeto de seu desejo inconsciente: sua identidade, um encontro com a perfeita metade andrógina.

O amadurecimento da personagem e sua disponibilidade para a vivência dos afetos configuram-se no texto através da ampliação do espaço de busca da princesa. Antes restrita ao jardim do palácio, que remete à intimidade e à proteção doméstica, sua busca chega até o bosque, lugar do desconhecido e da penumbra. Ao identificar o objeto que a tornaria plena, a princesa logo o reconhece, embora sua atitude não seja consciente. Ferindo a si mesma quando atinge o cisne, a princesa encontra a completude, pois os dois se constituem da mesma natureza.

A caçada e seus elementos (arco e flecha) simbolizam a conquista através do esforço e da sagacidade pessoal, mas também à dor provocada pelo crescimento e evocada na

imagem da borboleta, que antes de se tornar leve e bela, enfrenta o processo de saída do casulo, que é uma dolorosa metamorfose. O inseto também remete ao simbolismo do espírito, ao qual se atribui a capacidade de voo, e ainda ao feminino devido a sua delicadeza e graciosidade.

Em “Um espinho de marfim” a conquista da plenitude pela princesa protagonista sofre a interdição do pai, desencadeando um delicado triângulo afetivo. Eis o enredo: a princesa apaixona-se por um unicórnio que todos os dias vem pastar em seu jardim. Um dia, seu pai vê o animal e decide: “Quero esse animal para mim”, ordenando sua imediata captura. Mas o unicórnio misteriosamente não foi encontrado e o rei fica desapontado. Ao saber disso, a princesa sente pena do pai e promete lhe entregar o animal dentro de três luas. Quando consegue capturá-lo, ela se apaixona pelo unicórnio, sendo correspondida. Findo o prazo para entregá-lo ao rei, a moça canta de tristeza pela separação, mas a obediência ao rei é mais forte.

Para solucionar esse conflito, Colasanti recorre a um simbolismo surpreendente, que torna o conto um dos mais poéticos da autora:

Sem saber o que fazer, a princesa pegou o alaúde, e a noite inteira cantou sua tristeza. A lua apagou-se. O sol mais uma vez encheu de luz as corolas. E como no primeiro dia em que se haviam encontrado a princesa aproximou-se do unicórnio. E como no segundo dia olhou-o procurando o fundo dos seus olhos. E como no terceiro dia segurou-lhe a cabeça com as mãos. E nesse último dia aproximou a cabeça do seu peito, com suave força, com força de amor empurrando, cravando o espinho de marfim no coração, enfim florido.

Quando o rei veio em cobrança de promessa, foi isso que o sol morrente lhe entregou, a rosa de sangue e o feixe de lírios. (COLASANTI, *op. cit.*, p. 27).

Esse conto, como tantos outros de Marina Colasanti, apresenta mais de uma possibilidade de compreensão, que depende do conhecimento de mundo do receptor.

Arquitetados sobre a fantasia, os eventos mágicos são admitidos pelo leitor graças ao acordo tácito que se estabelece entre este e o texto. Dessa forma, aceitamos a união dos dois amantes através de sua metamorfose em “rosa” e “lírios”, elementos que se relacionam ao amor e à morte.

Em outro plano de interpretação, podemos distinguir uma conotação erótica no enlace do unicórnio com a princesa, pois o chifre único do animal é um símbolo fálico, que por se localizar na testa também se associa à sexualidade sublimada, transmutada em pureza espiritual. Por isso o unicórnio só pode ser capturado e domesticado por uma virgem, justificando sua preferência pela jovem princesa. Na iconografia cristã, o dócil animal remete à concepção da Virgem Maria, possuindo ainda uma atribuição curativa, que, nesse conto, aplacou o sofrimento amoroso da princesa.

A presença da cor vermelha na “rosa de sangue”, tal como no conto “Entre a espada e a rosa”, refere-se ao amadurecimento da moça e à sua fertilidade, além de representar a paixão que encerra os dois amantes no abraço fatal.

“De suave canto” conta a história de uma princesa-garça, cujo canto atrai os homens da aldeia. *En-cantados* eles partem para descobrir o que significa aquele canto e não retornam mais. Até que chega a vez de Taim, o mais moço e mais bonito jovem, partir em busca de uma explicação. Temendo por sua vida, a mãe e a irmã presenteiam-lhe com uma faca de prata e uma corda de seda para se defender no caminho. Ao se aproximar do pântano, Taim avista uma linda jovem que canta no galho de uma árvore e se apaixona por ela:

Em vão, já levado por paixão, Taim tentou responder àquele canto sem palavras. Nenhum som semelhante saía de sua garganta. E vendo-a distante, além da lama, temeu nunca poder alcançá-la.

A noite inteira sem dormir, pensou nas coisas de amor que lhe diria se falasse a mesma língua, e procurou na memória alguma voz parecida com a sua. (COLASANTI, 2003, p. 57).

O moço, então, confecciona uma harpa com a corda de seda e canta para a garça. Ouvindo aquele canto, os outros pássaros que rodeavam a princesa, batem asas, deixando-a sozinha. Para não afundar na lama que circundava a árvore, o moço corta com sua faca, dois galhos retos que lhe servem de apoio e, já “pernalta como uma garça”, encaminha-se para a amada.

Esse texto, como outros de Colasanti, trata da união entre um humano e um animal. Mas a metamorfose não se dá do animal para o homem, antes o contrário, é a personagem humana quem precisa transpor o limite da diferença. Apesar de caminhar rumo ao desconhecido, o jovem Taim sente que é o escolhido, pois foi reconhecido pelas outras garças e possui características especiais, que o distinguem dos outros aldeões: “Era o mais moço, era o mais bonito. A mãe não queria deixá-lo ir. A irmã não queria que ele fosse. Mas o canto chamava, e ele não podia ficar.” (*Ibidem*, p. 56).

Mesmo não conhecendo a linguagem do canto, o jovem apaixonado descobre uma forma de também cantar o seu sentimento. O final do conto sugere a transformação de Taim em garça, pois era possível ver “No céu da aldeia uma garça, duas garças, (...)” (*Ibid.*, p. 59).

Temos ainda o tema da transformação para/pelo amor nos contos “Uma voz entre os arbustos”, em que o rei ingenuamente se apaixona por uma boneca de cera, por achá-la a mulher perfeita devido ao seu silêncio. No entanto, uma jovem estalajadeira toma, às escondidas, o lugar da boneca e, quando o rei ouve sua voz, encanta-se por ela, e os dois se casam triunfalmente. Esse é um dos raros contos de Colasanti em que o casamento é anunciado como certeza para o leitor, mas sem o registro do típico “felizes para sempre”.

5.3 A recusa do outro ou a solidão feliz

Conforme salientamos, os contos de fadas de Marina Colasanti incorporam uma essência mitológica verificada através de certas imagens recorrentes nessas narrativas. É notória a recorrência da simbologia do tear e de ações equivalentes ao tecer, como o bordar e o fiar. Através desse gesto representativo do ser/fazer feminino, a autora mescla a tradicional essência da mulher – “tecelã” da vida – a uma visão que sobrevive até hoje de que a ela cabem as tarefas delicadas, como costurar e bordar.

O ato de tecer, presente em alguns mitos gregos, como o de Penélope e o de Ariadne, está ligado à espera e à gestação. Nesse sentido, além de simbolizar a paciente espera feminina, simboliza o próprio ato de narrar como forma de tecer experiências e manter o *fio* da vida. Essa imagem encontra referência também na tarefa das Parcas e na hábil conduta de Xerazade, personagem das *Mil e uma noites*, que escapa da morte contando histórias para o sultão.

Com uma visão crítica sobre a divisão social de papéis do masculino e do feminino, a autora contempla os novos valores que direcionam (ou poderiam direcionar) a posição e o comportamento das mulheres na conflituosa relação afetiva com o sexo oposto.

Em *Doze reis e a moça no labirinto do vento* encontra-se “A moça tecelã”, um dos mais conhecidos e apreciados contos de Marina Colasanti, no qual retrata a delicada questão do casamento através da metáfora do tear. Com linguagem lírica, a autora narra a breve história de uma moça, cujos desejos eram satisfeitos pelo seu instrumento mágico. Se tinha fome, “tecia um lindo peixe”; se queria dia claro, escolhia linha clara; se o clima estava

muito seco, tecia com fios cor de prata e a chuva acontecia. Um dia, sentindo-se sozinha, a tecelã resolve tecer um marido. Concretizado o companheiro, a moça imagina a família que formariam e nos “lindos filhos que teceria para aumentar ainda mais sua felicidade”. (COLASANTI, 2003, p. 12). Mas o marido, ao perceber o poder do tear mágico, tranca-a numa torre e passa a fazer exigências materialistas, ordenando à esposa que teça palácios, estrebarias, cavalos, criados e dinheiro. Infeliz com a ambição e a dominação do marido, que lhe tirava a alegria e explorava seu trabalho, a tecelã deseja estar sozinha de novo e toma uma decisão de destecer todos os bens exigidos pelo marido:

E novamente se viu na sua casa pequena e sorriu para o jardim além da janela. A noite acabava quando o marido, estranhando a cama dura, acordou e, espantado, olhou em volta. Não teve tempo de se levantar. Ela já desfazia o desenho escuro dos sapatos, e ele viu seus pés desaparecendo, sumindo as pernas. Rápido o nada subiu-lhe pelo corpo, tomou o peito aprumado, o emplumado chapéu. (*Ibid.*, p. 14).

Como referência mítica no enredo desse conto, identificamos a alusão ao mito grego de Penélope, a fiel esposa de Ulisses, empenhado na longa Guerra de Troia. Tecendo e destecendo, a atitude de Penélope simboliza a espera passiva e a fidelidade conjugal, pois, embora o retorno de seu marido parecesse improvável, ela se manteve leal ao compromisso nupcial.

Concebendo o “tear” tanto como instrumento de composição do destino da personagem, quanto como da narrativa, a autora “destece” a ideia cristalizada no arquétipo do casamento, visto como garantia de realização para a mulher. Ao sentir que o parceiro anulava sua alteridade, subjugando-a a seus caprichos, a moça tecelã, espécie de Penélope ao contrário, não insiste na manutenção do casamento, desistindo inclusive do sonho de ter filhos.

Apesar da idealização que fundamenta o desejo da jovem tecelã, que sonhava com “filhos que teceria para aumentar ainda mais a sua felicidade” (*Ibidem*, p. 12), o casamento não lhe traz a esperada realização. Mas, em vez de permanecer submissa às imposições do marido castrador, a mulher, corajosamente “destece” aquele que a aprisionava, voltando ao seu habitual trabalho prazeroso.

Com isso, o conto aponta formas alternativas ao projeto familiar fundamentado no casamento para se alcançar a plenitude feminina. O comportamento da moça representa a transgressão do sistema opressor centrado na figura masculina, pois, ao invés de ajudá-la a construir uma vida em comum, o marido estava destruindo sua força criadora e seu ânimo de viver. Diferentemente de Penélope, a tecelã de Colasanti não vincula seu destino à presença do marido, emancipando-se e atingindo a individuação através da solidão feliz porque voluntária.

O conto “Entre as folhas do verde O” (*ITA*) recria uma situação de aprisionamento da mulher em certas relações castradoras de sua liberdade. Um príncipe sai para caçar e encontra uma criatura metade corça e metade mulher bebendo água num regato e de repente se vê dividido entre sentimentos antagônicos de desejo e de destruição, pois “A mulher ele queria amar, a corça ele queria matar.” Assim, ele atira na pata direita da corça-mulher, leva-a para o castelo, tranca-a num quarto e chama um feiticeiro para transformá-la toda em mulher. Quando a corça, que já correspondia aos sentimentos do príncipe, aprende a andar como gente, foge para a floresta, onde completa seu processo de metamorfose, tornando-se inteiramente corça e assumindo sua verdadeira identidade. Mas, completado seu processo de amadurecimento, ela volta a pastar nos arredores do palácio, deixando em aberto o final, pois não sabemos se essa é uma atitude que indica a conquista da alteridade e sua escolha pelo amor do príncipe, ou se é uma postura de submissão.

De acordo com Jardim (2003), o conto suscita diversas possibilidades temáticas, a saber:

A (im)possibilidade do amor entre seres diferentes e opostos; o desejo de moldar o outro à sua imagem; o contraste entre o código da natureza, representado pela floresta com seus animais e suas flores, e o código da cultura, ilustrado pelo palácio, com seus quartos, suas chaves, suas riquezas [...]. Sobretudo, destaca-se a presença simbólica do animal híbrido, da corça-mulher, símbolo da incompletude, em pleno processo de formação.” (JARDIM, 2003, p. 221).

Nesse texto, a contista também retoma a imagem da mulher aprisionada ou impotente em relação ao seu destino. Na tradição dos contos de fadas temos, além de Rapunzel, presa numa torre, Branca de Neve, isolada na casa dos Sete Anões, e a Bela Adormecida, inerte no seu sono secular, todas resgatadas pelo suposto desprendimento de príncipes heróis. Ao contrário dos enredos clássicos, a libertação das jovens personagens colasantianas não decorre da empresa heróica do homem e, sim, de seus próprios esforços e desejos.

A associação entre a mulher em processo de amadurecimento e o animal selvagem é frequente nos textos de Colasanti. Para Estés (2004), essas histórias ajudam as mulheres a enfrentarem o jogo de dominação que se desenrola entre homem e mulher na aproximação amorosa. Em análise do conto “O Barba azul”, de Perrault, que também se aplica ao conto de Colasanti, a psicanalista anota que, ao atingir sua consciência, a mulher aprenderá que existem predadores:

Sem esse conhecimento, a mulher será incapaz de se movimentar com segurança dentro de sua própria floresta sem ser devorada. Compreender o predador significa tornar-se um animal maduro pouco vulnerável à ingenuidade, inexperiência ou insensatez. (ESTÉS, 2004, p. 65).

A chave, segundo Chevalier & Gheerbrant, é o autêntico símbolo da iniciação, mas simboliza também o poder e a lei, o chefe e senhor iniciador, “aquele que detém o poder de decisão” (1994, p. 223),

De acordo com o costume de culturas primitivas os sentimentos e escolhas pessoais dos jovens não são considerados na eleição de um parceiro. O texto de Marina Colasanti, mesmo remetendo ao contexto de antigas culturas, desconstrói a imagem da mulher como propriedade masculina, resultado da “caçada” empreendida pelo homem, dotando a personagem feminina de vontade e força de resistência.

Apesar de amar o príncipe, a jovem decide assumir sua legítima natureza, escapando de um casamento fadado ao fracasso devido à impossibilidade do diálogo, pois “corça-mulher só falava a língua da floresta e o príncipe só sabia ouvir a língua do palácio” (COLASANTI, 1979, p. 40).

5.4 Interdição e transgressão

Seguindo a tradição da narrativa feérica clássica, Marina Colasanti defronta suas personagens com situações extremas de paixão e dor, interdição e emancipação, que se concretizam no texto através de provas e obstáculos a serem vencidos. Neste tópico, abordaremos, como amostra, os conto “Entre a espada e a rosa” (*EER*) e “Longe como meu querer” (*LMQ*), seguindo a proposta de Propp (1983), já descrita anteriormente.

De acordo com as definições do pesquisador russo, identificamos nas narrativas feéricas de Marina Colasanti que as princesas saem do reduto protetor e familiar, representado pelo próprio quarto, pelo castelo ou pelo jardim e partem rumo ao desconhecido, ultrapassando os limites de sua condição inicial de solidão e carência. Esse aspecto caracteriza, de acordo com Propp (*op. cit.*), a *falta*³³ e, conseqüentemente, a *partida*³⁴ em busca de solução.

Em certos contos, há também a ocorrência de uma *ordem* ou *interdição*, geralmente contrapondo a deliberação dos pais (reis poderosos) à vontade das filhas (princesas solitárias), vinculada ao casamento.

No conto “Entre a espada e a rosa” (*EER*) o rei escolhe um marido para a Princesa, mas a moça rejeita a escolha de seu pai. À noite, antes de dormir, ela implora ao corpo e à mente uma solução que a livre da imposição paterna e, no dia seguinte, com grande surpresa, percebe que uma barba ruiva havia crescido em seu rosto. Ao vê-la naquele estado, o rei expulsa a filha do palácio, pois seria uma grande vergonha para ele se o reino tomasse conhecimento daquele fato. A Princesa então escolhe um vestido de veludo da cor de sangue e parte levando apenas suas joias, que, no caminho são trocadas por um cavalo, uma espada, um elmo e uma couraça, sob a qual esconde seu excêntrico rosto, incorporando o aspecto de um valente guerreiro. Sob esse disfarce, a moça segue de reino em reino, servindo a diversos reis em campos de batalha, até que estes exigissem a revelação de sua identidade, a que ela não obedecia, partindo em seguida. Foi quando chegou ao castelo de um jovem Rei, que, algum tempo depois de sua chegada, se vê envolvido por um estranho sentimento em relação ao seu

³³ Função VIII-a: “Falta qualquer coisa a um dos membros da família; um dos membros da família deseja possuir qualquer coisa.” (*Ib.*, p. 76).

³⁴ Função XI: “O herói deixa a casa.” (*Ib.*, p. 80).

“companheiro” de batalhas e exige que a moça tire a máscara, do contrário, que deixe o castelo no prazo de cinco dias. Novamente encurralada, a Princesa, que também já suspirava escondido pelo Rei, implora ao corpo uma solução e, no outro dia, em vez da barba, rosas haviam brotado em seu rosto. No fim do prazo, as rosas murcham e caem, deixando apenas o agradável perfume que se espalha pelo castelo, quando a Princesa desce as escadas para apresentar-se ao Rei.

O enredo nos lembra o conto de Charles Perrault, “Pele de Asno”, no qual uma princesa foge do casamento com o próprio pai, passando a usar uma pele de asno como disfarce. Após vagar por reinos distantes fazendo grosseiros serviços domésticos e enfrentar várias provas, Pele de Asno, como se torna conhecida, é descoberta por um príncipe e os dois se casam triunfalmente³⁵.

Assim como no conto de Perrault, a relação incestuosa nesse conto é sugerida pela descrição da aparência do suposto noivo da Princesa, um rei “velho e feio”, mas que acrescentaria muitas riquezas ao reino de seu pai. Nesse caso, o noivo seria uma espécie de “duplo do pai da princesa” (SILVA, *op. cit.*, p. 121).

A metamorfose sofrida pelas personagens remete à eterna procura andrógina, estando a Princesa de Colasanti “entre a espada e a rosa”, símbolos, respectivamente, do masculino e do feminino, reforçados por outros elementos, como a barba e o vestido cor de sangue.

Símbolo de força, a espada representa o poder e a coragem, bem como a virilidade, atributo masculino. Já a rosa está associada à fragilidade e à delicadeza, símbolos do feminino. Por ser vermelha, a rosa no conto de Colasanti simboliza também o erotismo, a

³⁵ Esse conto, que tem fortes semelhanças com “Cinderela” e “A Gata Borralheira”, apresenta também uma versão popular, sob o título de “Bicho de palha” (MACHADO, 1994).

paixão e a maturidade sexual. Através das provas enfrentadas, a Princesa atinge o estágio necessário ao envolvimento amoroso, e o final feliz está subentendido.

“Entre a espada e a rosa”, ao mesmo tempo em que preserva a beleza e a sublimação dos amores de contos de fadas, apresenta diferenças na atitude das duas personagens femininas, quanto ao modo como enfrentam seus problemas.

Apesar da semelhança flagrante com “Pele de Asno”, as diferenças derivam da opção de Marina Colasanti em creditar força e autonomia à personagem feminina. No conto de Perrault, para escapar do desejo incestuoso do pai, Pele de Asno recorre à fada madrinha, que lhe fornece os meios necessários para “recusá-lo sem o contradizer” (PERRAULT in TATAR, 2004, p. 218). As sugestões dadas pela fada consistem em que a filha faça ao pai exigências supostamente impossíveis de cumprir, como presenteá-la com roupas da cor do tempo ou que reproduzam a beleza do céu e do mar. Mas, para desapontamento de ambas, o rei atende prontamente a esses pedidos. O cuidado da fada em desviar a princesa das intenções do rei sem o contrariar evidencia que Pele de Asno não enfrenta seu pai, antes foge dele.

No conto de Colasanti, a Princesa, mesmo subordinada à decisão do pai, busca por conta própria a saída para escapar do compromisso indesejado, pois é “ao seu corpo” e “à sua mente” que ela recorre. Como a Princesa se mostra determinada, sua *partida* não se torna um drama, mas o primeiro passo para a emancipação. Através da barba, símbolo de virilidade, a jovem conquista a força necessária para enfrentar a interdição masculina, envergando uma postura altiva perante a intransigência paterna.

Pele de Asno, ao fugir de casa, também leva suas joias e vestidos em um baú, que a acompanha por baixo da terra, ressurgindo sempre que ela aciona uma varinha mágica. Mas,

diferentemente da princesa de Colasanti, a de Perrault não se desfaz desses objetos, ornamentando-se com eles às escondidas nos dias de folga, como se neles residisse sua essência feminina.

Ao assumir a aparência (*marca*) de guerreiro, a Princesa desfaz-se dos atributos femininos que simbolicamente a tornam submissa, como a passividade e a obediência típicas das princesas de contos de fadas tradicionais. Sua atitude resoluta na tentativa de fugir ao destino imposto por seu pai lhe confere autonomia e meios para transgredir aquela ordem. Já Pele de Asno, mais de uma vez, mostra-se tentada a ceder diante dos ricos vestidos com os quais o pai tenta convencê-la. E talvez cedesse, não fosse a orientação da madrinha, voz adulta protetora e experiente, característica do veio instrutivo de Perrault:

A princesa, admirando esse traje deslumbrante, chegou quase a decidir dar seu consentimento. Mas, inspirada pela madrinha, disse ao rei apaixonado: “Só ficarei contente se tiver um vestido ainda mais brilhante e da cor do sol.”

[...]

A infanta, por esses presentes ainda mais confundida, já não sabia o que responder ao rei seu pai. Mas depressa a madrinha a tomou pela mão: “Não hesite”, disse-lhe ao pé do ouvido, “você está no bom caminho. Afinal, não são assim tão grandes prodígios todos esses presentes recebidos.” (*id. ibid.*, p. 219).

O excerto revela o quanto Pele de Asno (respeitados os valores que regiam a sociedade à época de Perrault) mostra-se passível de influências, não conseguindo argumentar com firmeza a favor de si mesma, demonstrando falta de convicção e consciência moral que regule suas atitudes. A maneira como a jovem quase sucumbe aos presentes ameniza as proporções trágicas do incesto iminente, banalizando-o mediante a beleza apelativa dos vestidos. Nesse mesmo aspecto, a Princesa do conto de Colasanti age por motivações

profundamente pessoais e resiste peremptoriamente à imposição paterna, não hesitando em se desfazer da vida luxuosa do palácio em favor de sua liberdade.

A maneira provocativa e irônica como a autora introduz o conto aponta para a relação de dependência e submissão da mulher aos ditames masculinos, uma vez que na figura do rei temos o poder – de governo e de punição – centralizado por excelência.

Para a *transgressão* da ordem do pai, a Princesa necessitou travestir-se em homem, que tem na barba um elemento diferenciador, e empunhar uma espada, símbolo fálico, representativo da decisão e do poder masculinos. Como no conto anterior, o vestido “cor de sangue” remete ao crescimento interior e ao sofrimento que esse processo impõe, caracterizado pelas várias *provas*³⁶ cumpridas pela jovem ao lutar como guerreiro.

No desfecho, após se livrar da barba e das rosas que marcavam seu rosto, a Princesa reassume sua feminilidade, libertando-se da armadura e voltando ao seu belo vestido de veludo cor de sangue, os “novos fatos” a que se refere Propp (*op. cit.*, p. 108). A essa etapa podemos chamar de *transfiguração*³⁷, pois, a jovem retoma sua identidade de princesa e “aparece de repente com uma beleza radiosa que todos admiram” (*Idem*).

Nas narrativas feéricas clássicas, após a revelação do herói, há a punição ao seu antagonista. Nesse aspecto, as narrativas de Colasanti se distanciam das tradicionais, pois não há exatamente um vilão a ser punido.

Apesar do clima de animadora expectativa que o desfecho apresenta, Colasanti não sela o destino da jovem, preferindo não explicitar a união final com o Rei, mesmo que a

³⁶ Função XXV: “Propõe-se ao herói uma tarefa difícil.” (PROPP, *op. cit.*, p. 105).

³⁷ Função XXIX: “O herói recebe uma nova aparência.” (*Idem*, p. 107).

possibilidade do *casamento*³⁸, última função da personagem reconhecida por Propp (*Id.*), esteja subentendida.

O conto “Longe como o meu querer” traz uma atmosfera fantástica, mas nem por isso amedrontadora. A história apresenta uma princesa que se apaixona à primeira vista por um jovem que viu à beira do campo, quando passava por ali com suas damas. Chegando ao castelo, a jovem ficou triste e distante, o que chamou a atenção de seu pai. Indagada por ele, a moça contou da beleza do rapaz e, no dia seguinte, o rei manda decapitá-lo, jogar o corpo ao rio, entregando a cabeça à filha, “ele que sempre havia satisfeito todas as suas vontades.” (COLASANTI, 1997, p. 88). Estranhamente, a moça aceita a cabeça do amado e, à noite, acomoda-a no travesseiro ao seu lado. Mas no escuro a jovem ouve os suspiros do moço, alegando que não teve tempo de semear o campo. Para agradar o amante, a moça promete realizar essa tarefa, o que faz no dia seguinte, em companhia de sua dama mais fiel. Na segunda noite, novamente o jovem suspira por ter deixado suas ovelhas no campo, à mercê dos lobos, tarefa que a jovem executa no dia seguinte, com a ajuda da dama. Novos suspiros do moço, agora por não ter tido tempo de guardar a palha do verão, e a princesa mais uma vez cumpre a difícil tarefa. Por fim, na quarta noite, o rapaz suspira, dessa vez por desejar que sua cabeça seja devolvida ao rio para juntar-se ao seu corpo antes que chegue ao mar. Com muita tristeza, a castelã cumpre mais essa dolorosa tarefa, mas resolve ela também seguir o percurso do rio até o mar, na esperança de encontrar seu amado:

Em algum lugar daquelas montanhas estava o mar. E em alguma praia daquele lugar o moço esperava por ela.

– A distância até o mar – disse tão baixo que talvez a dama nem ouvisse – se mede pelo meu querer. (*Ibidem*, p. 91)

³⁸ Função XXXI: “O herói casa-se e sobe ao trono.” (*Id.*, p. 108)

Nesse conto, está presente a preferência de Marina Colasanti por representações místicas do número três e, às vezes, do número sete. Três são as provas enfrentadas pela personagem até que o moço estivesse pronto para reencontrar seu corpo.

Para melhor apreendermos a simbologia do enredo, precisamos indagar sobre o sentido da decapitação. Como sabemos, nos contos de Colasanti, o pai é o principal opositor ao processo de individuação e emancipação das personagens femininas. No enredo percebemos algumas pistas quanto à má vontade do rei em realizar o desejo da jovem. Primeiro, através da ironia do trecho em que entrega à filha a cabeça em uma bandeja, enquanto se convence de que “sempre havia satisfeito todas as suas vontades”. Na verdade, em se tratando da concretização do amor erótico, o rapaz estava impossibilitado de cumprir sua tarefa sexual, uma vez que a separação entre cabeça e corpo pode ser vista como uma castração.

Na mesma cena temos o gesto furtivo do rei, que não dá tempo à filha para manifestar-se perante o “presente” dado por seu pai: “– Aqui tens o que tanto desejavas. E sem esperar resposta, sem sequer procurá-la em seus olhos, retirou-se.” (*Ibid.*, p. 88).

O pai parece ter algo a esconder, pois “o que pensou não disse”, ao ouvir a confissão do amor da moça pelo camponês. Assim, ao mesmo tempo em que supostamente realiza o desejo da filha, impede que sua união com o jovem amado se efetive, pois, sem seu corpo, o moço não pode desempenhar nenhuma de suas funções, como aquelas que deixou para trás, no campo. Não podia, portanto, vivenciar seu amor pela jovem, já que estava impedido de semear³⁹ seu campo amoroso.

³⁹ Do lat. *seminare*, gesto de espalhar o *sêmen* (semente).

Relacionando o enredo do conto ao episódio no qual Salomé exige a cabeça de São João Batista numa bandeja de prata, Vera Moraes (2009) afirma:

Diferente é a leitura que fazemos de cena semelhante no conto de Marina Colasanti, uma vez que a mocinha demonstra, diante do pai, uma atitude pacífica de aceitação, tomando aquela cabeça sem corpo, com todo cuidado, penteando-lhe os cabelos, perfumando-a, acarinhando-a no colo, como se fosse uma criança com seu brinquedo; entretanto, nas missões a que é submetida, no desenvolvimento da história, logo se revela adulta, plena de iniciativa e determinação, em rápido processo de amadurecimento. Observamos um ser em transformação, metamorfoseado com descobertas indefinidas, lutando por sua identidade e por um posicionamento consistente diante das forças e adversidades das novas situações.⁴⁰

Através de história tão envolvente, Marina Colasanti configura a mulher que parte em busca de seus objetivos, seguindo o curso sempre renovador das águas fluviais, substituindo a interdição da palavra paterna pelo amplo espaço de possibilidades que o mar representa. E, se o final não nos dá a certeza de felicidade para sempre, contentamo-nos com o desprendimento da princesa em enfrentar as incertezas do caminho até o mar, guiada apenas pelo “seu querer”.

⁴⁰ MORAES, Vera. O imaginário feminino em conto de fada de Marina Colasanti. Apresentado no Simpósio Poéticas do Imaginário. Manaus, 2008.

“...E SAIU POR OUTRA. QUEM QUISER QUE CONTE OUTRA”

Agora às seis da tarde as mulheres regressam do trabalho o dia se põe os filhos crescem o fogo espera e elas não podem não querem chorar na condução.

(Marina Colasanti)

Nesta dissertação, procuramos abordar os contos de fadas de Marina Colasanti, considerando sua filiação à tradição feérica da Europa medieval, sua relação com os mitos clássicos e ainda com as peculiaridades da literatura infantil brasileira. Dessa forma, buscamos aprofundamento na estrutura dos contos de fadas tradicionais, visitando, para isso, seus mais significativos autores, a saber, o francês Charles Perrault, os alemães Jacob e Wilhelm Grimm e o dinamarquês Hans Christian Andersen.

No âmbito da produção literária brasileira para criança, buscamos pontos de comparação entre os contos de fadas da autora e as obras que têm como referência a narrativa feérica tradicional. Nessa linha, além de Alberto Figueiredo Pimentel, encontramos Monteiro Lobato e sua inovação estética, assim como outros nomes que contribuíram amplamente para o reconhecimento da nossa premiada ficção para crianças, na qual figuram, entre outros, Fernanda Lopes de Almeida, Ana Maria Machado, Bartolomeu Campos Queirós, Ruth Rocha e Lígya Bojunga Nunes.

Na aproximação entre o conto clássico e o conto de Marina Colasanti, observamos a presença de elementos da tradição feérica, como a ocorrência do maravilhoso, o imaginário mítico – rituais de iniciação e arquétipos – e o imaginário dos afetos, que, no conto clássico,

concorre para o casamento e a felicidade incondicional. Já no conto de Colasanti, o casamento apresenta-se como uma possibilidade e não como uma certeza.

Como parâmetro para identificação de pontos convergentes ou divergentes entre as narrativas maravilhosas tradicionais e os contos analisados, recorreremos ao estudo de Vladimir Propp, *Morfologia do conto maravilhoso* (1983), que nos fundamentou quanto à função das personagens nessas narrativas. Para o entendimento do “maravilhoso”, consultamos Tvetan Todorov (2004) e a pesquisa de Nelly Novaes Coelho (1991), que traz observações elucidativas sobre o conto de fadas e as narrativas maravilhosas.

Nosso mote para esta empresa foi a percepção da recorrente presença feminina nas narrativas de Colasanti, configurada sempre a partir de elaborado tecido metafórico. Representada, no mais das vezes, como um ser em construção, a mulher colasantiana traz, ao mesmo tempo, a marca de uma cultura ancestral, traduzida em simbologias arquetípicas, e a marca da cultura contemporânea, que ainda não consegue lidar satisfatoriamente com a emancipação feminina.

Do conto de fadas tradicional encontramos em Marina Colasanti a eleição do amor como sentimento nobre e vital; a dor provocada pela separação e pela individuação; o encontro de princesas solitárias com príncipes encantados; a presença de paisagens e personagens típicas do contexto medieval – pastores, tecelãs, moleiros; a interdição à vivência dos afetos derivada da ambição e da inveja dos adultos.

Da contemporaneidade são recorrentes a solidão, o medo da morte, a fragmentação dos seres e a busca feminina por uma vivência plena da intimidade e dos afetos, da individuação e da emancipação, que pode ocorrer inclusive pelo casamento, desde que por livre escolha.

Ao questionar padrões de comportamento socialmente estabelecidos, principalmente voltados para a manutenção do controle exercido sobre as mulheres, Marina Colasanti desconstrói estereótipos da figura feminina sem necessariamente apontá-los. Através de narrativas “infantis”, demonstra sensibilidade e compromisso com a formação de uma nova geração de mulheres – e de homens – já que, por transmitir experiências de vida, o texto literário reveste-se, naturalmente, de um teor formativo sem que isso diminua seu efeito estético.

Marina Colasanti desmonta possíveis valores conservadores veiculados pelos contos de fadas clássicos sem, necessariamente, desacreditá-los como forma literária, operando, em vez da superação, uma revitalização do gênero.

No seu *tecido* textual, observamos que a autora contempla e questiona principalmente a relação afetiva entre as jovens personagens e a autoridade masculina – representada, quase sempre, pela onipotência da palavra paterna –, e o casamento enquanto convenção social, que supostamente garante a realização feminina.

Dentre as características que identificamos nos contos de fadas de Marina Colasanti, estão a solidão dos seres, estado motivador da *busca*, desencadeada a partir da carência, sobretudo afetiva, ou *falta*, de acordo com a categorização de Propp (1983), que assola as personagens.

Destacamos, ainda, a preferência por finais abertos, que possibilitam uma interação mais significativa com as simbologias do texto.

A nosso ver, a singularidade das histórias contadas por Marina Colasanti, que, mesmo trazendo uma incisiva voz autoral, traz também a marca do imenso tecido narrativo da memória coletiva, coloca-a na mesma linhagem de Hans Christian Andersen, por partir do

imaginário tradicional para a abordagem crítica do presente, retratando com ternas simbologias as dores e as conquistas das personagens.

Apesar da contista não simpatizar com a atribuição de uma *função* ou de uma *missão* para a literatura⁴¹, poderíamos dizer que a função de sua narrativa feérica é atuar na sensibilidade estética do leitor, acionando a dimensão afetiva e coletiva de sua memória e proporcionando-lhe um reencontro com questões muito pessoais – não só femininas –, como a individuação e a experiência do amor, próprias da irremediável condição humana.

⁴¹ “Eu não gosto da palavra ‘missão’, para falar de literatura, porque é uma palavra quase celestial. Há poetas que têm uma vocação de engajamento político na sua poesia. E há poetas cujo engajamento é com a vida.” (COLASANTI, 2008, sem número de página).

REFERÊNCIAS

Bibliográficas

ALMEIDA, Fernanda Lopes. *A fada que tinha ideias*. 27. ed. São Paulo: Ática, 2004.

ALVES, Ivya. Imagens da mulher na literatura na modernidade e contemporaneidade. In: FERREIRA, Silvia Lúcia, e NASCIMENTO, Enilda Rosendo (Orgs.). *Imagens da mulher na cultura contemporânea*. Salvador: NEIM/UFBA, 2002.

ANDERSEN, H. C. A princesa e a ervilha. In: TATAR, Maria. *Contos de fadas*: edição comentada e ilustrada. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

_____. A pequena vendedora de fósforos. In: TATAR, Maria. *Contos de fadas*: edição comentada e ilustrada. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Devaneio*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: *Textos escolhidos*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1983.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Trad. Arlene Caetano. 19. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

BUARQUE, Chico. *Chapeuzinho amarelo*. 13. ed. São Paulo: Berlendis & Vertencchia Editores, 1989.

CHAUÍ, Marilena. Contos de fadas. In: _____. *Repressão sexual: essa nossa (des)conhecida*. 12. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 8. ed. Trad. Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1991.

_____. *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil*. 3. ed. São Paulo: Edições Quíron, 1985.

_____. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras: (1711-2001)*. São Paulo: Escrituras, 2002.

COLASANTI, Marina. *Uma ideia toda azul*. 13. ed. Rio de Janeiro: Nórdica, 1979.

_____. *A nova mulher*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1980.

_____. *Mulher daqui pra frente*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nórdica, 1981.

_____. *Entre a espada e a rosa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Salamandra, 1992.

_____. *Longe como o meu querer*. São Paulo: Ática, 1997.

_____. *Um espinho de marfim e outras histórias*. Porto Alegre: L&PM, 1999.

_____. *Doze reis e a moça no labirinto do vento*. 11. ed. São Paulo: Global, 2003.

_____. *A morada do ser*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem*. Trad. Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

FRANZ, Marie-Louise Von. *A individuação nos contos de fada*. Trad. Maria Elci Spaccaquerche Barbosa. São Paulo: Edições Paulinas, 1990.

FROTA, Adolfo José de Souza. “Entre a espada e a rosa” e “Pele de asno”: uma análise comparativa. In: SILVA, Vera Maria Tietzmann (Org.). *E por falar em Marina...: estudos sobre Marina Colasanti*. Goiânia: Cãnone Editorial, 2003.

GALAY, Lucila. *Chapeuzinho Vermelho*. Trad. Jayme Barbosa da Silva. Impresso na China. Edições Infantil.Com, 2004.

GOTLIB, Nádía Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 2002.

GRIMM, Jacob & Wilhelm. *Chapeuzinho Vermelho*. In: TATAR, Maria. *Contos de fadas: edição comentada e ilustrada*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004, pp. 28-36.

HELD, Jacqueline. *O imaginário no poder: as crianças e a literatura fantástica*. Trad. Carlos Rizzi. São Paulo: Summus, 1980.

JARDIM, Mara Ferreira. O conto juvenil brasileiro: características e tendências. In: *Ciências e letras*, n. 34, Porto Alegre, jul/dez/2003, pp. 213-223.

JUNG, Carl Gustav. *Memórias, sonhos e reflexões*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1963.

KEHL, Maria Rita. A literatura, o amor e as mulheres. In: _____. *Deslocamentos do feminino: a mulher freudiana na passagem para a modernidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1998, pp. 95-121.

LAJOLO, Marisa & ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: história & histórias*. 6. ed. São Paulo: Ática, 2007.

LOBATO, Monteiro. *Reinações de Narizinho*. 48. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

MACHADO, Ana Maria. *História meio ao contrário*. 24. ed. São Paulo: Ática, 2004.

MELETÍNSKI, E. M. *Os arquétipos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

PERRAULT, Charles. *Chapeuzinho Vermelho*. In: TATAR, Maria. *Contos de fadas: edição comentada e ilustrada*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

_____. *Pele de Asno*. In: _____. *Contos de fadas: edição comentada e ilustrada*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

PIMENTEL, Alberto Figueiredo. *Contos da Carochinha*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Garnier, 1992.

PROPP, Vladimir I. *Morfologia do conto maravilhoso*. Lisboa: Veja, 1983.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos. *Onde tem bruxa tem fada*. São Paulo: Moderna, 1983.

RESENDE, Vânia. Literatura, afeto, memória. In: SERRA, Elizabeth D'Angelo. *Ética, estética e afeto na literatura para crianças e jovens*. São Paulo: Global, 2001.

SANTANA, Edna Miranda. Contos de fadas de Marina: “final feliz”? In: SILVA, Vera Maria Tietzmann (Org.). *E por falar em Marina...: estudos sobre Marina Colasanti*. Goiânia: Câne Editorial, 2003, pp. 35-38.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. A dupla face dos contos de Marina Colasanti. In: CECCANTINI, João Luís C. T. (Org.). *Leitura e literatura infanto-juvenil: memória de Gramado*. São Paulo: Cultura Acadêmica; Assis, SP: ANEP, 2004, pp. 72-83.

SILVA, Salma. *O mito do amor em Marina Colasanti*. Goiânia: Câne Editorial, 2003.

SOARES, Magda. A escolarização da literatura infantil e juvenil. In: EVANGELISTA, Aracy Martins. *Escolarização da leitura literária: o jogo do livro infantil e juvenil*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

SOSA, Jesualdo. *Literatura infantil*. Trad. James Amado. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1993.

TATAR, Maria. Introdução. In: _____. *Contos de fadas: edição comentada e ilustrada*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da Poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castelo. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

YUNES, Eliana. A dama dos contos. In: COLASANTI, Marina. *Entre a espada e a rosa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Salamandra, 1992.

Eletrônicas

FONSECA, André Azevedo. Marina Colasanti fala sobre literatura, vida, amor e feminismo. In: *Letras femininas*. s/d.

Disponível em: <http://azevedodafonseca.sites.uol.com.br/0514col1.html> (Acesso em 18/08/2009).

PREGER, André. Entrevista com Marina Colasanti. In: *Jornal Plástico Bolha*. n. 21. 2008.

Disponível em: <http://www.jornalplasticobolha.com.br/pb21/entrevista.htm> (Acesso em 18/08/2009).

SANDRONI, Laura. Parecer 1 [sobre o livro *Uma ideia toda azul*]. In: *PNBE/FNLIJ*. s/d. Disponível em:

http://www.fnlij.org.br/principal.asp?texto=PNBE&arquivo=/pnbe/texto/uma_idea_azul.htm (Acesso em 27/12/2009).

STEIN, Flávio. Marina Colasanti no Paiol literário. In: *Rascunho*. 2008. Disponível em:

<http://rascunho.rpc.com.br/index.php?ras=secao.php&modelo=2&secao=45&lista=0&subsecao=0&ordem=1869> (Acesso em 18/08/2009).