

CINTHIA FREITAS DE SOUZA

ENTRE ESPELHOS E UNICÓRNIOS
Representações femininas em contos de resistência de
Marina Colasanti

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
Abril/2016

CINTHIA FREITAS DE SOUZA

ENTRE ESPELHOS E UNICÓRNIOS
Representações femininas em contos de resistência de
Marina Colasanti

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Tradição e Modernidade

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Cláudia de Jesus Maia

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
Abril/2016

Souza, Cinthia Freitas de.

Entre espelhos e unicórnios [manuscrito]: representações femininas em contos de resistência de Marina Colasanti / Cinthia Freitas de Souza. – Montes Claros, 2016.

120 f.

Bibliografia: f. 102-108.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes, Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários/PPGL, 2016.

Orientadora: Profa. Dra. Cláudia de Jesus Maia.

1. Literatura brasileira. 2. Representação feminina – Resistência - Contos de fadas. 3. Tradição e modernidade. 4. Colasanti, Marina – 1937-. I. Maia, Cláudia de Jesus. II. Universidade Estadual de Montes Claros. III. Título. IV. Título. Representações femininas de resistência de Marina Colasanti.

Catálogo: Biblioteca Central Professor Antônio Jorge



Dissertação de Mestrado intitulada **O ESPELHO E O UNICÓRNIO EM CONTOS DE MARINA COLASANTI: IMAGENS SIMBÓLICAS DO SUJEITO FEMININO**, da autoria de **CINTHIA FREITAS DE SOUZA**, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof^ª. Dr^ª. Cláudia de Jesus Maia – Orientadora – (Unimontes)

Prof^ª. Dr^ª. Constância Lima Duarte – (UFMG)

Prof^ª. Dr^ª. Telma Borges da Silva – (Unimontes)

Professor. Dr. Elcio Lucas de Oliveira

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários

Prof. Dr. Elcio Lucas de Oliveira
COORDENADOR DO MESTRADO EM
LETRAS / ESTUDOS LITERÁRIOS
UNIMONTES
Masp: 1124820-0

Montes Claros, 14 de Abril de 2016.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora, professora dr^a. Cláudia de Jesus Maia, pelo compartilhamento de ideias, pelas indagações e incentivo, acompanhando-me ao longo da jornada de pesquisadora.

Agradeço à professora dr^a. Telma Borges da Silva pela participação na banca de qualificação em que seus apontamentos e observações no trabalho foram valiosos para a qualidade da pesquisa.

À professora dr^a. Ivana Ferrante Rebello e Almeida por compor a banca de qualificação e por seus questionamentos e observações, que foram muito importantes para o desenvolvimento do trabalho.

Agradeço também à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa de pesquisa durante a realização do mestrado.

RESUMO

Neste trabalho, objetivamos analisar as representações femininas em contos de fadas de Marina Colasanti, por meio da construção de identidades e das relações de poder presentes nas narrativas, a fim de compreender a maneira como os modelos de comportamento impostos às mulheres pela cultura são desconstruídos pela autora, visto que é possível perceber que sua escrita é marcada pela crítica feminista ao sistema patriarcal que inferioriza as mulheres. Para desenvolver a pesquisa, selecionamos quatro contos de fadas, a saber: “A primeira só” e “Um espinho de marfim”, presentes em *Uma ideia toda azul* (1978); “À procura de um reflexo” e “Entre leão e unicórnio”, publicados em *Doze reis e a moça no labirinto do vento* (1982). Nesse contexto, apresentamos um estudo a partir da teoria feminista de gênero e da psicologia social, articuladas à de símbolo, uma vez que selecionamos duas imagens simbólicas para nortear nossa análise: a do espelho e a do unicórnio, que foram entendidas como elementos ambíguos no processo de rejeição dos modelos sociais impostos às protagonistas, visto que ora simbolizam um instrumento de coerção delas, ora as auxiliam no rompimento com o controle masculino.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Brasileira; Tradição e Modernidade; Representação Feminina; Marina Colasanti; Contos de fadas.

ABSTRACT

This study aimed to analyze the gender representation in fairy tales written by Marina Colasanti, through the development of identities and power relations within its narratives, in order to study how the role models imposed to women throughout culture are deconstructed by the author, hence it is clear that her writing is embedded with feminist critiques of the patriarchal system that diminishes women. In order to develop such research, we selected four fairy tales, namely: “A primeira só” and “Um espinho de marfim”, in *Uma ideia toda azul* (1978); “À procura de um reflexo” and “Entre leão e unicórnio”, published in *Doze reis e a moça no labirinto do vento* (1982). In this context, we did a study from the feminist theory of gender and from social psychology, interconnected with the symbol one, considering that we selected two symbolic images to guide our analysis: the mirror and the unicorn, which were understood as ambiguous elements in the rejection process of social models imposed to the protagonists, as they either symbolize an instrument of their coercion, or sometimes help them break male control.

KEYWORDS: Brazilian Literature; Tradition and Modernity; Women's representation; Marina Colasanti; Fairy tales.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	9
Capítulo 1: REFLEXOS DA TEORIA: IMAGENS DE COLASANTI, DOS CONTOS DE FADAS E DA REPRESENTAÇÃO DE GÊNERO	17
1.1 Marina Colasanti: temas relativos às mulheres	18
1.2 A construção da infância e da literatura infantojuvenil.....	24
1.3 Onde estão as fadas? Diferenças entre o conto maravilhoso e o conto de fadas.....	29
1.4 Origem do conto de fadas.....	36
1.5 Sentidos múltiplos: os símbolos.....	45
1.6 Considerações sobre a cultura e as relações de poder.....	47
1.7 A construção da desigualdade de gênero: um discurso misógino.....	49
Capítulo 2: SUJEITOS NO ESPELHO: DOS MÚLTIPLOS REFLEXOS AOS INVISÍVEIS	56
2.1 Das múltiplas identidades.....	57
2.2 Da invisibilidade cultural.....	73
Capítulo 3: SUJEITOS EM FUGA: UM UNCÓRNIO A GALOPE	81
3.1 Desobedecer e libertar-se.....	82
3.2 Sonhar para desprender-se.....	91
CONSIDERAÇÕES FINAIS	99
REFERÊNCIAS	102
ANEXO A (A primeira só)	109

ANEXO B (À procura de um reflexo)	111
ANEXO C (Um espinho de marfim)	115
ANEXO D (Entre leão e unicórnio)	117

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Marina Colasanti publicou seu primeiro livro, *Eu sozinha*, em 1968 e, desde então, não parou mais de escrever. A autora possui uma vasta produção literária distribuída entre poemas, crônicas e contos, mas não se dedica apenas à literatura, já que possui também textos teórico-críticos. Além de trabalhar como cronista, poetisa e contista (com produções para o público infantojuvenil e adulto), é também tradutora, ensaísta e foi jornalista, atuando ainda como pintora e ilustradora dos próprios livros.

Sua escrita literária propõe a existência de um sujeito autônomo, com textos que estimulam a reflexão entre as relações sociais e normativas, enfatizando as que ocorrem entre homens e mulheres, inclusive as relações de poder inerentes à sociedade patriarcal.

Para explicar as causas da subordinação feminina, o patriarcado aparece como um dos conceitos discutidos pelo feminismo durante a segunda onda do movimento, a partir dos anos de 1960. Ele seria um sistema desenvolvido culturalmente em que a diferença sexual estabeleceria a superioridade do patriarca, isto é, do homem em relação à mulher.

Nesse contexto, a sociedade patriarcal estabeleceria a ideia de que os indivíduos ocupam posições no meio social, e essas posições definiriam hierarquicamente os papéis que cada um deve assumir socialmente. Quando considera a categoria sexual para definir esses papéis, a sociedade geralmente atribui às mulheres as funções de mãe, esposa, filha e dona de casa, comumente associadas a características de delicadeza, obediência, dependência, submissão e fragilidade que garantem a permanência delas em uma posição inferior à dos homens, os quais costumam ser caracterizados de forma oposta, ou seja, pela força física, liderança, independência, rebeldia e resistência, gerando, assim, relações desiguais de poder entre os indivíduos. Diante dessas relações, a escritora cria possibilidades de repensarmos os padrões e papéis instalados nessa sociedade, a fim de desconstruir os estereótipos tradicionalmente cristalizados sobre o feminino.

Marlúcia Nogueira do Nascimento Dodo (2010) ressalta que, embora Marina Colasanti tenha produzido uma grande diversidade de gêneros, a temática dos seus textos mantém-se interligada e o conteúdo de suas produções teria a finalidade de investigar o ser humano e “sua complexa teia de relacionamentos”. Como é adepta às questões ligadas ao feminismo, a escritora volta-se frequentemente para as mulheres. Ainda segundo Marlúcia Nogueira Dodo, Marina Colasanti aborda “[...] os afetos femininos e sua relação com o

outro, de modo que uma parte significativa de seus contos é protagonizada por personagens femininas” (DODO, 2010, p. 23).

De acordo com Peggy Sharpe (1997), o olhar de Marina Colasanti é de “questionamento” e de “autocrítica”. A pesquisadora ressalta ainda que a escritora teria se tornado feminista ao trabalhar na revista *Nova*, como redatora, quando teve contato não só com ativistas feministas da América do Norte e da Europa, como também com as brasileiras de diversas regiões do país.

Em entrevista à editora Melhoramentos, em 2009, Marina Colasanti foi questionada por Eliana Yunes se o fato de ela trabalhar muito com questões “ligadas à mulher” fazia dela uma feminista. A escritora respondeu:

Não sou feminista porque me ocupo muito das questões ligadas à mulher. É o contrário. Me ocupo dessas questões porque sou feminista. Me ocupo dessas questões porque nunca ninguém conseguiu me convencer de que não tenho o mesmo potencial, a mesma força, a mesma grandeza dos homens. E porque sempre achei que devia ter os mesmos direitos (COLASANTI, 2009, s. p.).

Assim, ser feminista foi a causa que levou Marina Colasanti a escrever sobre as mulheres e seu entorno e a questionar a hierarquia nas relações de gênero, defendendo a igualdade na relação entre homens e mulheres. Esse pensamento de igualdade de direitos entre os indivíduos tornou-se a força condutora de seu trabalho, não só jornalístico, mas também literário.

Em outra entrevista concedida em 2010, Marina Colasanti reforça que sempre lutou pelas questões de gênero, mas salienta que sua atividade esteve relacionada aos trabalhos de escrita e de editora (lembrando-se da época em que fora jornalista também). A autora ressalta que sua atuação como feminista é algo inerente à sua personalidade, visto que o feminismo faz parte de sua identidade, embora ela nunca tenha se filiado ao movimento, como atividade coletiva.

Assim, apesar de não ter atuado diretamente no feminismo, assumindo posições em um grupo e defendendo uma corrente feminista (anglo-americana, marxista ou francesa), a escritora conhecia as ideias propostas pelas teorias feministas e adotou uma postura de resistência contra as formas de controle e dominação das mulheres, motivo pelo qual esses ideais são encontrados confessadamente no seu fazer literário.

Para Anderson Gomes, os contos da escritora são de ordem sentimental e também se ligam às representações femininas. Nesse sentido, de acordo com ele,

[a] mulher é o eixo em torno do qual gira a escrita de Marina Colasanti e dificilmente as personagens ficcionais têm nomes próprios nos enredos, de modo que aparecem geralmente como as denominações de tipos femininos, tais como de mãe, filha, irmã, esposa, amante, amada, sereia, artesã, prostituta, aldeã (GOMES, 2004, p.104).

A não denominação das personagens em seus contos poderia ser entendida inicialmente como uma intenção de deixar o espaço narrativo aberto para leitoras ou leitores que se envolveriam, de certa maneira, com os acontecimentos, como se fossem as próprias personagens. Além disso, o recurso de não denominação poderia ter o intuito de revelar que sentir medo, raiva, alegria, perder e vencer, crescer e morrer são sentimentos e fatos da vida possíveis de acontecer com qualquer pessoa, independentemente de gênero ou idade.

Entretanto, se consideramos as relações de gênero, é possível pensar na significação dessa ausência de antropônimos para as personagens no sentido de que existe uma tendência à “universalização” das mulheres, como se todas sintetizassem um único ser, uma única identidade. Nesse sentido, a não nomeação das personagens na obra de Marina Colasanti retomaria um fato que, de acordo com Júlia Hissa, teve destaque durante o Império romano: exatamente a ausência de nomes individuais para as mulheres naquele período:

Assim, Augusta seria o nome da filha cujo pai chamava-se Augusto; se houvesse outras irmãs, estas se designavam pela ordem de sucessão em relação à primogênita: a primeira seria chamada de Augusta, enquanto as demais chamar-se-iam Augusta segunda, Augusta terceira... (HISSA, 1999, p. 510).

Isso significava que as filhas eram consideradas apenas uma extensão do pai, a figura patriarcal que representava o centro em torno do qual estavam os membros da família. As filhas, conseqüentemente, não tinham existência própria, autonomia, e isso representaria a falta de individualidade das mulheres. O valor delas era dado em função de quem fosse seu pai. Dessa maneira, durante muitos anos, as mulheres não eram reconhecidas por si

mesmas e, assim, criou-se uma imagem que representaria todas, que as universalizaria, por isso, falou-se, por muito tempo, sobre “a mulher” (o ideal) no singular, e não sobre “as mulheres” (o concreto), no plural.

Guacira Lopes Louro também faz-nos pensar a respeito da “não pluralização” das mulheres ao chamar a atenção para a possibilidade de multiplicação não só do ser feminino, mas também do ser masculino. De acordo com essa feminista, as dicotomias entre homens e mulheres precisam ser rompidas, e isso somente acontecerá quando entendermos que o polo masculino contém o feminino e vice-versa, e também quando percebermos que cada polo se fragmenta em outros polos e, por isso, “não existe a mulher; mas várias e diferentes mulheres que não são idênticas entre si” (LOURO, 2003, p. 32).

Se a sociedade costuma padronizar a representação das mulheres, a fim de manter o controle sobre elas atribuindo-lhes apenas uma identidade, nosso trabalho objetivou, portanto, analisar quais seriam os sentidos associados às representações das personagens de Marina Colasanti através da construção de identidade(s) das protagonistas e das relações de poder construídas nas narrativas selecionadas.

Sabendo do interesse da escritora pelas questões relativas ao feminino, a hipótese norteadora do presente trabalho foi a de que as representações das personagens de Colasanti desconstróem modelos estabelecidos pelos papéis sociais, no momento em que as personagens se identificam como sujeito autônomo, com identidade(s) própria(s), fazendo com que as estratégias de poder do sistema patriarcal se enfraqueçam. Nesse sentido, esta pesquisa compreende uma análise das representações femininas a partir da construção de identidades e das relações de poder na literatura de Marina Colasanti classificada pelo mercado editorial como infantojuvenil.

Metodologicamente fizemos a leitura de dois livros de contos de fadas, a saber: *Uma ideia toda azul*, escrito inicialmente em 1978, composto por dez contos de fadas, ilustrados pela própria autora e *Doze reis e a moça no labirinto do vento*,¹ escrito em 1982, composto por treze contos de fadas, também ilustrados pela autora. Entre os contos dos dois livros, selecionamos para a análise quatro contos: “A primeira só” e “Um espinho de Marfim”, presentes no primeiro; “À procura de um reflexo” e “Entre leão e unicórnio”, no segundo.

Embora os contos de fadas sejam atualmente classificados como literatura para criança, originalmente essas histórias não visavam a esse público especificamente. Isso se explica pelo fato de eles, segundo seus estudiosos, terem origens muito remotas, já que

¹ Essa obra, que inclui o conhecido conto “A moça tecelã”, foi traduzida na Espanha em 1988.

suas raízes estão nos mitos contados durante os ritos de iniciação de povos primitivos, época em que não existia ainda a concepção de “infância”. A ideia de infância que conhecemos baseada na inocência das crianças foi desenvolvida somente a partir do século XVIII, conforme exposto por Phillippe Ariès (1981).

Assim, a partir desse momento, os contos de fadas originais passaram a ser alterados (visto que as narrativas eram marcadas por cenas explícitas de violência e sexo), a fim de atender ao novo ideal de público infantil que surgia, calcado na ideia de inocência, necessidade de proteção e assexualidade. Essa literatura infantil que surgia tinha a função de trazer ensinamentos e moldar o comportamento das crianças de acordo com os padrões da sociedade burguesa que ascendia.

Os contos de fadas de Marina Colasanti, diferentemente dos descritos acima, não se destinam, como ela mesma argumenta, especificamente ao público infantil. São histórias tanto para adultos quanto para crianças, uma vez que sua literatura não é desenvolvida em função da idade dos leitores.

Para a escolha dos contos, utilizamos como critério a presença de elementos em comum. Nos contos “A primeira só” e “À procura de um reflexo”, o elemento comum é o objeto “espelho”; nos contos “Um espinho de marfim” e “Entre leão e unicórnio”, o elemento comum é o unicórnio.

As imagens do espelho (e, por associação, da água) e do unicórnio foram interpretadas como símbolos, uma vez que passam a conotar vários sentidos, além dos significados imediatos ou dicionarizados. É por meio deles que a ideia de construção de identidade(s) e da imagem ambivalente da opressão/libertação das personagens femininas é estabelecida dentro dos textos, ou seja, esses símbolos estão presentes no processo pelo qual passam as protagonistas até rejeitarem padrões e papéis sociais e, conseqüentemente, as representações associadas a essas funções, quando fazem escolhas que contrariam as expectativas culturais e superam a submissão e a coerção sofridas no início da história, mesmo que isso implique a morte delas. Nesse momento de superação, as personagens femininas rompem com o assujeitamento ao qual estavam submetidas e tornam-se sujeitos autônomos no meio social narrado, enfraquecendo as relações de poder dominantes.

O meio social é fator muito importante para os estudos de gênero, pois a cultura constrói “papéis sociais”, aos quais são atribuídas características definidas como sendo “adequadas” para as mulheres e para os homens, conforme o espaço em que vivem os indivíduos. Nessa perspectiva, os atributos e funções não são definidos biologicamente.

Para romper com a concepção determinista do sexo, de acordo com Guacira Lopes Louro (2003), as feministas anglo-saxãs adotaram o termo “gênero” e passaram a defender que as desigualdades entre homens e mulheres são provocadas por relações sociais, e não por questões biológicas. Assim, segundo a feminista, “o conceito [de gênero] pretende se referir ao modo como as características sexuais são compreendidas e representadas ou, então, como são trazidas para a prática social e tornadas parte do processo histórico” (LOURO, 2003, p. 22).

Corroborando esse pensamento, Teresa de Lauretis (1994) assegura que gênero é a representação de uma relação construída pelo “pertencimento a uma classe ou a uma entidade social”. Nesse sentido, “gênero representa não um indivíduo e sim uma relação social; em outras palavras, representa um indivíduo por meio de uma classe” (LAURETIS, 1994, p. 211), ou seja, o gênero corresponde a uma imagem construída para representar todos os membros de um grupo, imagem esta que é posteriormente imposta aos membros do grupo de maneira coerciva, para que haja uma “universalização” ao representar os indivíduos. Assim, foi construída a imagem de que a “verdadeira mulher” seria aquela que corresponderia à tríade “mãe/esposa/dona de casa”, a qual perdurou (e talvez ainda perdure) ao longo da história da humanidade.

Apesar de as mulheres já terem conseguido várias conquistas, como a possibilidade de seu trabalho não se limitar ao espaço privado, podendo exercer profissões e assumir cargos no espaço público em diversas culturas, é válido dizer que alguns estereótipos ainda existem no século XXI e que outros foram criados. Por isso, reforçamos a importância da análise dos contos de Marina Colasanti sob a perspectiva da teoria de gênero, embora os livros usados nesta análise tenham sido escritos na segunda metade do século XX (1970 e 1980), época de grande agitação dos movimentos feministas no Brasil.

Vale ressaltar também que o valor do trabalho da autora tem sido reconhecido e comprovado pelos inúmeros prêmios que ganhou, o que reforça, assim, sua importância no espaço literário contemporâneo.²

² A escritora já recebeu os seguintes prêmios: Jabuti, em 1994, um por *Rota de Colisão* e outro por *Ana Z, aonde vai você?*; o livro *Uma ideia toda azul* ganhou o Grande Prêmio da Crítica de Literatura Infantil da Associação Paulista de Críticos de Artes, em 1979 e o prêmio O melhor para o Jovem, também em 1979, da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil; ganhou um prêmio pelo Projeto Ciranda de Livros, em 1983, um pelo Projeto Recriação, em 1989 e outro prêmio Meu Livro, Meu Companheiro, em 1988; o livro *Longe como meu bem querer* foi premiado pela instituição Latino-americana Norma-Fundalectura, em 1996; *Entre a espada e a rosa* recebeu dois prêmios: o de Orígenes Lessa – Melhor para o jovem, e o Jabuti, ambos em 1993; Por *Eu Sei, Mas Não Devia*, recebeu o Prêmio Jabuti, Câmara Brasileira do Livro, em 1997; o Prêmio Orígenes Lessa – O Melhor para o Jovem, Hors Concours, FNLIJ, veio por *Penélope Manda Lembranças*, em 2001; Por *A Casa das palavras*, recebeu novamente o Prêmio Orígenes Lessa – O Melhor para o Jovem,

Como procedimentos metodológicos, fizemos inicialmente uma revisão da fortuna crítica de Marina Colasanti e encontramos dissertações de mestrado, artigos e ensaios publicados em livros ou em *sites* na internet. Os trabalhos são de: Laíra de Cássia Ferreira Maldaner (2012); Ângela Simone Ronqui Oliva (2012); Vanessa de Bello Lins Rocha (2010); Marlúcia do Nascimento Dodo (2010); Lucimar Bresciani (2010); Nilda Maria Medeiros (2009); Maria Aparecida de Araújo Monteiro (2009); Vanessa Gomes Franca (2009); Vanessa Zanon Souza (2009); Leandro Passos (2008); Anderson Gomes (2004); Rosa Maria Cuba Riche (1999); Peggy Sharpe (1997). Em seguida, pesquisamos textos teórico-críticos a respeito do conto de fadas e da literatura infantil em estudiosos como Patrícia Bastian Alberti (2006); Marina Colasanti (2004); Marisa Lajolo e Regina Zilberman (1999); Regina Zilberman (1990); Edmir Perroti (1990); Nelly Novaes Coelho (1984, 1991); Fúlvia Rosemberg (1984) e Bruno Bettelheim (1980).

Quanto à teoria feminista de gênero e de representação social, apoiamos-nos em pesquisadoras como Adriana Piscitelli (2009), Heleieth Saffioti (2004), Guacira Lopes Louro (2003), Denise Jodelet (2001); Tania Navarro Swain (2000, 2006) e Teresa de Lauretis (1994), além das ideias de símbolos propostas por Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1997), Herder Lexikon (1997), Mircea Eliade (1979) e Carl Gustav Jung (1977).

O trabalho foi dividido em três capítulos. No primeiro, apresentamos concepções e ideias que subsidiaram a pesquisa. Dessa maneira, os objetivos desse capítulo foram: I) tratar das peculiaridades da escrita de Marina Colasanti, das principais temáticas e ideais que permeiam suas narrativas; II) traçar breves concepções sobre o gênero literário conto de fadas em paralelo com as discussões sobre literatura infantil; III) expor concepções acerca do simbolismo como sendo uma teoria de estudo e IV) apresentar aspectos da teoria feminista, conceitos de gênero e de representação social que auxiliaram a análise dos contos.

No segundo capítulo, analisamos especificamente os contos “A primeira só”, de *Uma ideia toda azul*, e “À procura de um reflexo”, de *Doze reis e a moça no labirinto do vento*,

Hors Concours, FNLIJ, em 2002; pela tradução de *As Aventuras de Pinóquio* recebeu o prêmio Monteiro Lobato – Melhor Tradução Criança, Hors Concours, FNLIJ, em 2002, e o prêmio IBBY Honour List, em 2004; o Prêmio Odylo Costa Filho – O Melhor Livro de Poesia, Hors Concours, FNLIJ, em 2008, veio por *Minha Ilha Maravilha*; O Prêmio Alphonsus de Guimarães – Poesia, em 2009, por *Passageira em trânsito*; Prêmio O Melhor Para o Jovem, Hors Concours, FNLIJ, em 2010, por *Com Certeza tenho Amor*; Prêmio Jabuti, CBL, 2010, pela poesia em *Passageira em Trânsito*. Recebeu também o Prêmio Jabuti, CBL, 2011, Categoria Juvenil, por *Antes de Virar Gigante* e recentemente, em 2014, por *Breve história de um pequeno amor*. Cf.: < <http://www.agenciariiff.com.br/site/AutorCliente/Autor/31>> e informações nos próprios livros em análise.

nos quais destacamos a imagem do espelho como sendo símbolo ambíguo que ora é instrumento de coerção das protagonistas, usado para manter o poder patriarcal, ora representa o reconhecimento de si pela protagonista, isto é, da(s) identidade(s) das personagens femininas. Para essa análise, trabalhamos com concepções acerca do patriarcado, dos papéis sociais e das identidades múltiplas, além da concepção do espelho (e da água, por associação) como elemento simbólico.

Finalmente, no terceiro capítulo, analisamos os contos “Um espinho de Marfim”, de *Uma ideia toda azul*, e “Entre leão e unicórnio”, presente em *Doze reis e a moça no labirinto do vento*. Em ambos os textos, o unicórnio foi entendido como a força insurgente que motiva as protagonistas a rejeitarem o controle patriarcal. Nesse capítulo, também partimos das concepções do patriarcado, além de uma breve concepção sobre o casamento e acerca do simbolismo do unicórnio.

Embora haja outros trabalhos que evidenciam o comprometimento de Marina Colasanti em criticar a desigualdade entre homens e mulheres abertamente, em análises que seguem diferentes perspectivas (exclusivamente feminista, psicanalítica, semiótica ou quanto à literatura infantojuvenil), nosso trabalho encontra relevância no fato de ser um estudo a partir da teoria feminista de gênero articulada à análise simbólica do espelho e do unicórnio, perspectiva esta inédita, que não foi encontrada em nossas pesquisas para a elaboração deste estudo.³

Posto isso, esperamos que esta pesquisa possa contribuir para reflexões sobre a nossa história social e literária. Veremos aqui como os contos de fadas de Marina Colasanti desconstruem os modelos de representações femininas impostos culturalmente, embora ela use o gênero contos de fadas, que parece retomar a Idade Média, época em que o sistema patriarcal de controle das mulheres era bastante rígido e inquisidor. Observamos também que as imagens simbólicas presentes nas narrativas criam o contexto narrativo de forma ambivalente, pois ora elas representam instrumentos de coerção e manutenção do poder dos homens sobre as mulheres, ora possibilitam o desprendimento de imposições culturais e de valores, principalmente os relativos ao feminino.

³ Conforme veremos no primeiro capítulo, uma dissertação que apresenta uma proposta de análise simbólica é a de Lucimar Bresciani (2008). Em um dos capítulos de seu estudo, a pesquisadora trabalha especificamente com a presença da sereia, de “A pequena sereia”, em paralelo com o conto “Entre a espada e a rosa”, de Marina Colasanti.

Capítulo 1

REFLEXOS DA TEORIA: IMAGENS DE COLASANTI, DOS CONTOS DE FADAS E DA REPRESENTAÇÃO DE GÊNERO

1.1 Marina Colasanti: temas relativos às mulheres

Em entrevista à emissora Rio TV Câmara, em 2012, quando questionada se haveria, entre sua produção de contos, poesias, crônicas e livros de literatura infantojuvenil, uma preferida, a escritora Marina Colasanti afirmou que se interessa pelo conjunto de seus textos, os quais, embora possam parecer “fragmentados” para o público leitor, não o são, pois eles retomam os “mesmos temas em diferentes gêneros”. Toda a produção literária da escritora seria, portanto, um trabalho “articulado” e “interligado”, devido à presença de temas centrais.

Marina Colasanti nasceu em Asmara, em 1937, cidade na Eritreia, atual Etiópia. Aos dois anos, aproximadamente, foi para a Itália e, em 1948, aos onze anos, veio com sua família para o Brasil. Aqui fez faculdade de Artes Plásticas. Contudo, após concluir o curso, ingressou no jornalismo, trabalhando no *Jornal do Brasil* e em revistas, como a *Nova*. Aos poucos, passou a conciliar o trabalho de jornalista com o de escritora, ilustradora (dos próprios livros), ensaísta e tradutora.

A leitura sempre fez parte da vida de Marina Colasanti. Desde a infância, sua mãe lia histórias para ela e, embora a escritora seja uma grande leitora, ela afirma que não existem “marcas” de suas leituras na sua escrita; existe, segundo ela, um “resultado” delas, pois sua intenção, ao escrever, seria a de tentar provocar as mesmas emoções que certas histórias lhe provocaram. Nesse contexto, Marina Colasanti afiança que sempre gostou de livros de aventuras, mas nunca teve vontade de escrevê-los, porque seu “desejo de escrita sempre esteve centrado na ourivesaria do texto curto” (COLASANTI, 2004, p. 252). Esse interesse por narrativas de extensão curta é confirmado pela sua produção literária que se diversifica entre contos, crônicas e poemas.

Em entrevista concedida à editora Melhoramentos, em 2009, quando questionada de onde vinha seu desejo para escrever “contos de fadas”, por exemplo, a escritora afirma que esse gênero literário, assim como a poesia, “são as pérolas da criação”, como algo que impulsiona não só os outros gêneros, mas também a vida de quem os lê. A autora ressalta, entretanto, que se refere aos contos de fadas “de verdade”, “não a qualquer conto que só por ter príncipe, donzela e dragão se pretende um conto de fada. Conto de fada verdadeiro é aquele que serve para qualquer idade, em qualquer tempo. O que comove. E que não morre. Contos de fadas são raros e preciosos” (COLASANTI, 2009, s. p.). Isso reforça a

ideia de que os contos de fadas e também os contos maravilhosos são gêneros preciosos pelo seu conteúdo interior, e não pelos elementos explícitos neles.

Os contos de Marina Colasanti já foram analisados sob diferentes perspectivas. Destacamos aqui algumas delas. Laíra de Cássia Barros Ferreira Maldaner (2012) analisa todos os contos de *Uma ideia toda azul* a partir do emprego de figuras de linguagem como recursos expressivos e estilísticos da escrita de Marina Colasanti. A pesquisadora também trata de concepções sobre a origem dos contos de fadas e dos contos maravilhosos, bem como do que é Estilística. Já Vanessa de Bello Lins da Rocha (2010) estuda o livro *23 histórias de um viajante* (2005) a fim de identificar como se apresentam as funções e ações narrativas, e como elas são transgredidas nos contos que compõem o livro. Ela aborda assuntos como o conceito de maravilhoso e de mito, a fim de analisar a construção textual dos contos.

Análises cujo enfoque era o gênero textual contos de fadas foram feitas por Marlúcia Nogueira do Nascimento Dodo, que estudou os contos dos livros *Uma ideia toda azul*, *Doze reis e a moça no labirinto do vento*, *Entre a espada e a rosa* (1992) e *Longe como meu bem querer* (1997). Ela apresenta as raízes dos contos de fadas e trata da relação entre esses contos e a infância, além de analisar os contos de Marina Colasanti a partir da teoria psicanalítica, tratando de concepções como ritos de iniciação e arquétipo.

Outra pesquisadora que também tem como foco os contos de fadas é Lucimar Bresciani (2010), que examina a trajetória de autoconhecimento das personagens e do(a) leitor(a), articulando o conto de fadas clássico “A pequena sereia”, de Hans Christian Andersen, ao moderno “Entre a espada e a rosa”, de Marina Colasanti. A pesquisadora analisa a estrutura do texto narrativo (foco narrativo, tempo, espaço, personagens primários e secundários) e a imagem simbólica da sereia. Trabalha com questões relativas à infância e à origem dos contos de fadas e conclui que as inquietações que as protagonistas sofrem nas narrativas dão sentido às do leitor juvenil, que também passa por transformações e que representa o público-alvo dessa literatura atualmente.

Há também análises que abordam a obra da autora a partir da questão da intertextualidade. Como exemplos, podemos citar os trabalhos de Frederico Helou Doca de Andrade (2012), que examina os contos “Ela era sua tarefa”, “Apoiando-se no espaço vazio”, “Embora sem náusea”, “Para sentir seu leve peso”, “O fazer enfim partilhado” e “A grande fome do Conde Ugolino”, presentes em *Contos de amor rasgados* (1986), com a finalidade de estudar o humor e a sátira produzidos por meio da intertextualidade e da transcontextualização. Ele identifica o emprego da paródia e da paráfrase de mitos e de

fatos históricos na construção das narrativas que compõem os contos analisados. O pesquisador trabalha também com questões acerca do miniconto (características), da sátira, da paródia, do humor e do riso e analisa o enredo dos contos sob a perspectiva feminista.

Nilda Maria Medeiros (2009) estuda as estratégias de linguagem usadas por Marina Colasanti, ao escrever seus contos de fadas. Ela aborda o diálogo das narrativas da escritora com os contos clássicos e com a mitologia greco-latina a partir da teoria semiótica do texto, apresentando as relações entre discurso e interdiscurso. Para isso, seleciona cinco contos de fadas, a saber, “A primeira só” e “Além do bastidor”, de *Uma ideia toda azul*, “A mulher ramada” e “A moça tecelã”, de *Doze reis e a moça no labirinto do vento* e o conto “Entre a espada e a rosa” (1992), do livro homônimo.

Há que citar ainda Leonardo Passos (2008), o qual faz uma análise da intertextualidade entre os contos de Marina Colasanti e os mitos da cultura greco-latina em paralelo com o maravilhoso, a partir do estudo das narrativas de *Contos de amor rasgados* (1986). Ele discute a origem do mito, do conto maravilhoso e analisa os intertextos com os contos de Marina Colasanti.

Em uma perspectiva feminista, há os trabalhos de Wanessa Zanon Souza (2009), que analisa a literatura de autoria feminina e seleciona três escritoras: Marina Colasanti, Helena Parente e Lygia Fagundes Teles. O objetivo desse trabalho foi observar como são representadas as personagens femininas em livros dessas autoras. De Marina Colasanti, a pesquisadora seleciona o livro *O leopardo é um animal delicado* (1998).

Ainda nessa perspectiva, há a dissertação de Anderson Gomes (2004), o qual estuda os ensaios publicados nos livros *A nova mulher* (1980) e *Mulher daqui pra frente* (1981), a fim de investigar o ideário sobre homens e mulheres nos anos de 1980 em paralelo com o trabalho de editora de Marina Colasanti na revista *Nova*. Para isso, o pesquisador parte da teoria feminista de gênero e trata de questões como o movimento feminista no Brasil e concepções de gênero, além de tratar do gênero textual ensaio.

O que todos esses trabalhos têm em comum é o fato de observarem que, em grande parte da literatura de Marina Colasanti, há a inserção de acontecimentos relativos às mulheres e que o enredo de suas narrativas implica a desconstrução de estereótipos e padrões sociais impostos às relações entre mulheres e homens (nem sempre limitadas à relação amorosa), embora sigam diferentes perspectivas de análises.

Acerca da matéria literária de Colasanti, Marlúcia Nogueira Dodo afirma que existe uma “coerência temática” na vasta produção literária da autora. Além disso, Marina Colasanti parece estar “[...] sempre empenhada em investigar o ser humano e sua complexa

teia de relacionamentos” (DODO, 2010, p. 18). É nesse sentido que podemos perceber que a escritora privilegia questões relacionadas às emoções e aos sentimentos, como o medo, a insegurança, o amadurecimento, a ambição, a coragem e o amor.

Já Rosa Maria Cuba Riche (1999) aponta que, nos textos de Marina Colasanti, predomina o “desejo de ser mulher”. Esse desejo, como descrito pela pesquisadora, está relacionado ao direito de ir e vir das personagens, ou seja, ao poder de escolher e de alcançar a liberdade, mesmo que para isso seja preciso optar pela morte.

Se pensarmos especificamente na relação amorosa entre mulher e homem, veremos que os textos de Marina Colasanti não implicam a extinção do ser masculino; ao contrário, como a liberdade na relação acontece pela possibilidade de haver igualdade de direito entre eles, para que isso ocorra, a presença do homem é necessária, para que as personagens femininas possam construir seu próprio caminho. Isso significa que, nessa relação, as protagonistas da autora rejeitam seguir funções pré-estabelecidas pelo grupo social, tornando-se, dessa maneira, revolucionárias. Nesse sentido, como destaca Rosa Maria Riche, essa revolução não se define pelo “assassinato do outro” (nesse caso, do homem). A respeito disso, ela ressalta o seguinte:

A verdadeira revolução é a que leva à transformação total. Revolucionar não é inverter, não basta que a mulher se coloque no lugar do homem, é necessário instituir-se uma nova ordem de relacionamento, parece-nos dizer a autora, nas entrelinhas (RICHE, 1999, p. 188).

Assim, a revolução proposta pela escritora ocorrerá a partir do amadurecimento emocional de suas personagens. Somente quando alcançarem esse estágio, elas estarão aptas a buscar seu próprio caminho, estarão livres para escolher, inclusive, entre viver e morrer. Vale lembrar que esse amadurecimento interior não aparece somente em personagens femininas, mas também em masculinas, o que evidencia que tanto homens quanto mulheres estão imbuídos de sentimentos que, muitas vezes, são desprezados pela cultura. Ao representar esses sentimentos, Marina Colasanti defenderia que ambos necessitam passar por momentos de crescimento interior. Entretanto, não podemos negar que as personagens femininas têm destaque na produção da escritora.

Quanto à literatura escrita por mulheres, Peggy Sharpe, que analisa os ensaios pessoais de Marina Colasanti e seu trabalho como editora, ressalta que a ausência das mulheres na atividade de escrever, considerada a “mais varonil das atividades de

construção de uma nacionalidade” (SHARPE, 1997, p. 43), dá origem à imagem da “escritora marginalizada”. As escritoras são marginalizadas por aqueles que representariam a escrita do centro, isto é, os homens, os escritores. Sendo eles os representantes da escrita central, as mulheres que decidem se tornar escritoras não alcançariam a centralidade da escrita, simplesmente porque são mulheres e isso, na sociedade misógina, é fator suficiente para que as escritoras permaneçam sempre à margem.

Nesse sentido, a literatura de autoria feminina ainda foi considerada marginal, simplesmente pelo fato de ser assinada por uma mulher. No ensaio “Por que nos perguntam se existimos?”, Marina Colasanti trata do preconceito em aceitar a existência de uma literatura produzida por mulheres, à qual ela se refere por meio da expressão “escrita feminina”. A escritora lembra que, embora tenha havido um grande movimento nos anos de 1960 com a finalidade de romper a barreira do preconceito, este ainda permanecia. Segundo ela,

o preconceito perdura. Pesquisas mostram que basta a palavra *mulher* em um título para espantar os leitores homens e abrandar o entusiasmo dos críticos. E embora não precisemos mais nos esconder atrás de pseudônimos masculinos, como no século XIX, sabemos que os leitores abordam um livro de maneira diferente quando ele é escrito por uma mulher ou por um homem (COLASANTI, 2004, p. 71).

Dessa forma, para que as escritoras sejam estudadas, ainda é preciso criar uma disciplina para que isso aconteça, uma vez que seus nomes não aparecem frequentemente entre a literatura considerada clássica, isto é, na literatura do centro.

Em entrevista concedida em 2010, quando questionada sobre se o fato de a academia nomear a literatura escrita por mulheres de “literatura de autoria feminina” a incomoda, Marina Colasanti reforça a existência de preconceito com relação aos textos escritos por mulheres e chama a atenção para o seguinte fato:

O preconceito... é curioso, porque na academia, a área... estuda a literatura das mulheres, embora com essa ressalva. Estuda separado, como se estuda a indígena, a dos africanos, ou seja, como se estudam as literaturas marginais, sendo que a literatura feita por mulheres não é marginal (COLASANTI, 2010, p. 92).

Assim, a escritora observa que a maneira como a literatura de autoria feminina é estudada também se torna uma forma de manter o preconceito. Mas se as mulheres foram forçadas a permanecer nas margens foi exatamente desse espaço que elas partiram para compor sua escrita, uma escrita desviante, subversiva e ousada. É por isso que Rosa Maria Riche afirma que escritoras como Edy Lima, Lygia Bojunga e Marina Colasanti trabalham “com um discurso das bordas, das margens, construindo uma nova ordem, refletindo uma cultura feminina como experiência coletiva no interior de uma cultura *lato sensu*” (RICHE, 1999, p. 188).

Desse modo, forçadas a permanecer nas margens durante muito tempo, as escritoras escreveram seu discurso a partir dessas margens ou “das bordas”. Esse discurso seria entendido como a voz dos seres excluídos da cultura dominante; seria constituído pelas palavras daquelas que foram mantidas presas no âmbito familiar, no espaço periférico em relação aos homens, que estariam no centro.

Considerando-se a cultura predominantemente masculina, as mulheres comporiam o seu entorno, estariam, portanto, à margem do homem. Mas elas são capazes de gerar produtos culturais, também têm muito a produzir, e Marina Colasanti transformou essa margem em centro, pois sua personagem feminina torna-se o núcleo da maioria de suas narrativas, a partir da qual se desenvolve a história.

A autora afirma ainda que sua literatura também foi considerada “simplista”, porque escreve contos de fadas. Acerca disso, ela declara o seguinte:

Quando digo, a alguém que não conhece o meu trabalho, que escrevo contos de fadas, me vejo quase sempre obrigada, diante da expressão de desinteresse e desapontamento que imediatamente se estampam no rosto do interlocutor – sobretudo se for homem –, a explicar que não se trata de historinhas com fadas, para criancinhas. O resultado desse esclarecimento costuma ser nulo (COLASANTI, 2004, p. 237).

Essa consideração comprova que muitos menosprezaram esse gênero literário, que era visto como literatura insignificante. O fato é que muitos não conseguiam ultrapassar a linguagem comumente simbólica desse tipo de texto, não alcançando as informações implícitas nele. Como liam apenas a superfície, acreditavam que os contos de fadas fossem ultrapassados.

Se considerarmos simplesmente os elementos explícitos, como as figuras de reis e rainhas, príncipes e princesas, camponesas, soldados e castelos em reinos distantes, esse tipo de narrativa parece impossível de ser lido atualmente, principalmente numa época de alto desenvolvimento tecnológico, mas é preciso lembrar que o que valida o conto de fadas é sua referência ao mundo interior.

Acerca disso, Bruno Bettelheim afirma que essas narrativas ensinam pouco sobre a vida moderna, visto que “[...] esses contos foram inventados muito antes que ela [a vida moderna] existisse. Mas através deles pode-se aprender mais sobre os problemas interiores dos seres humanos [...]” (BETTELHEIM, 1980, p. 13).

Assim, se as personagens-tipo e os cenários que parecem remeter à Idade Média não são elementos que devam ser ressaltados nesse gênero literário, o que se deve destacar nele são as relações estabelecidas entre as personagens. Nos contos de fadas de Marina Colasanti, essas relações são de procura do conhecimento de si, reconhecimento do eu, de transgressão de normas e estereótipos culturais. Nesse sentido, se a cultura doméstica e aliena o indivíduo, a literatura pode aparecer ora como subsídio para essa coerção, ora como elemento subversivo contra essa tirania, e percebemos que a produção literária de Marina Colasanti exerce a segunda função.

Dessa maneira, observamos que a literatura da escritora foi duas vezes menosprezada, primeiro, por se tratar de uma produção de autoria feminina; segundo, por se dedicar ao gênero conto de fadas sendo, por isso, destinada, pelo mercado editorial, ao público infantojuvenil, entretanto, como vimos na introdução, Marina Colasanti teve seu trabalho reconhecido gradativamente, e os diversos prêmios que ganhara comprovam que sua escrita não é mais marginalizada. Vale ressaltar, porém, que a cultura patriarcal não considera como seres políticos dois tipos de indivíduos: as mulheres e as crianças. A seguir, trataremos da concepção de infância e da literatura destinada às crianças.

1.2 A construção da infância e da literatura infantojuvenil

Como dito anteriormente, a obra de Marina Colasanti foi vista por muitos como insignificante, uma vez que o gênero conto de fadas parecia ser menosprezado, especialmente por ser indicado às crianças hoje, o que nos faz pensar: seriam as crianças vistas como seres “insignificantes” e “marginalizados”?

Para nossa reflexão, consideremos inicialmente as observações feitas por Edmir Perroti (1990), segundo quem as crianças não eram vistas como seres políticos. Por serem consideradas um “organismo em formação” e “dependentes”, elas foram aproximadas dos grupos estigmatizados da sociedade como índios, mulheres, idosos e doentes mentais. Isso fez com que as crianças não participassem ativamente do grupo social, agindo constantemente de maneira passiva na sociedade, isto é, recebendo produtos culturais, mas nunca os produzindo.⁴ Ainda de acordo com Perroti, essa “visão capitalista” acarretaria um isolamento histórico infantil, de tal modo que ficaria difícil pensar nas crianças como sujeito no grupo social.

Nessa perspectiva, houve um afastamento forçado delas em relação à cultura pelo grupo social que a produziria. Dessa maneira, “a cultura passa a exercer função domesticadora e coerciva, dificultando a participação da criança na história enquanto sujeito” (PERROTI, 1990, p. 16), visto que, segundo essa perspectiva, ela internalizaria os produtos culturais, mas não os geraria.

Com relação aos produtos destinados às crianças, de acordo com Fúlvia Rosemberg (1984), até o final do século XVI, era difícil separar livro para adultos e livro para criança. Essa possibilidade apareceria somente no século XVII, durante o Classicismo francês, de acordo com Marisa Lajolo e Regina Zilberman (1999). As duas pesquisadoras destacam as seguintes escritas daquela época, as quais posteriormente viriam a ser consideradas infantis: *As fábulas*, de La Fontaine, editadas entre 1668 e 1694, *Contos da mamãe Gansa*,⁵ de Charles Perrault, publicados em 1697, e *As aventuras de Telêmaco*, de Fénelon, lançadas, postumamente, já no ano de 1717.

A ausência de uma “literatura infantil” até esse período deve-se, como já dissemos, ao fato de que a ideia de “criança” também não existia. Segundo Phillipe Ariès (1981), a arte medieval, por exemplo, não as representava de forma particularizada até o século XIII. Segundo ele, “no mundo das fórmulas românicas, e até o fim do século XIII, não existiam crianças caracterizadas por uma expressão particular, e sim homens de tamanho reduzido” (ARIÈS, 1981, p. 39). Isso significa que até esse período, a pintura e a escultura distinguiam as crianças dos adultos simplesmente pela altura, mas a musculatura do corpo era obviamente de uma pessoa adulta. Ainda segundo o autor, a ideia de criança, como um

⁴ A cultura está sendo entendida aqui como o “resultado de um processo de herança cultural” que gera produtos culturais (expressão de um modo de vida), conforme exposto por Perroti (1990).

⁵ A primeira edição do livro recebeu o nome de *Histórias ou narrativas do tempo passado com moralidades*.

ser inocente, seria construída somente por volta do século XVIII, estimulada por políticas de higienização e saúde da família durante a ascensão da burguesia.

Fúlvia Rosemberg, abordando a questão da não diferenciação entre criança e adultos até a Idade Média, ressalta que sequer havia vocabulário específico para designá-la. A estudiosa corrobora a ideia apresentada por Ariès ao afirmar o seguinte: “A iconografia da época a representava [a criança] fisicamente como um adulto menor e o esforço social consistia em integrá-la o mais rapidamente possível na vida adulta” (ROSEMBERG, 1984, p. 31). Isso significaria que as crianças frequentavam os mesmos lugares que os adultos, que poderiam ouvir as conversas e, inclusive, eram usadas como mão de obra barata.

Também a escritora Marina Colasanti, ao tratar do surgimento dos contos de fadas em um texto ensaístico, ressalta que, na época em que eles apareceram, não havia a concepção de criança como conhecemos hoje. Portanto, de acordo com a escritora, essas narrativas não poderiam ser destinadas primeiramente ao público infantil, “[...] uma vez que o conceito de criança, um ser com exigências especiais que deve ser protegido e ao mesmo tempo preparado para enfrentar a vida, só viria a existir de fato no século XVIII, explicitado por Rousseau” (COLASANTI, 2004, p. 237).

Ariès ainda faz uma observação interessante sobre os trajes usados pelas crianças durante a Idade Média. De acordo com o autor, era corriqueiro que meninos e meninas, assim que deixavam os cueiros, fossem vestidos como homens e mulheres de sua condição econômica. Todavia, a partir do século XVII, as crianças nobres do sexo masculino deixaram de ser vestidas como adultos. Assim, após deixarem os cueiros, elas passavam a usar um vestido com abertura na frente e um avental (um traje considerado tipicamente feminino) até aproximadamente os quatro anos de idade. Desse modo, segundo Ariès, até essa idade, era difícil distinguir um menino de uma menina. Entretanto, as meninas continuavam a usar as roupas pesadas das mulheres. Nesse sentido, o estudioso afirma que

[a] preocupação em distinguir os meninos dos adultos veio antes da preocupação com as meninas. A indicação fornecida pelo traje confirma os outros testemunhos da história dos costumes: os meninos foram as primeiras crianças especializadas (ARIÈS, 1981, p. 64).

Dessa maneira, a construção de uma “identidade infantil” foi destinada primeiro aos meninos e, somente tempos depois, as meninas foram enquadradas nela. Possivelmente porque, de acordo com o pensamento daquela época, as mulheres não precisariam passar

por um processo de desenvolvimento e de direitos, uma vez que as funções domésticas já estavam definidas pela sua natureza e pelo sistema misógino que lhes roubava a nova fase de vida que se construía.

A literatura era um importante instrumento na formação da personalidade das crianças nessa nova fase que se constituía, mas a literatura infantil em específico tornou-se definitiva somente na segunda metade do século XVIII, com o surgimento de livros de civilidades “pueris e honestos”, os quais traziam ensinamentos em relação à nova ideia que se construía de “privatização da família”, com a ascensão da burguesia.

Dessa maneira, as primeiras produções literárias destinadas ao público infantil não tinham a função de despertar a imaginação ou emoções, nem mesmo de divertir. Elas tinham uma finalidade instrutiva, como assegura Regina Zilberman. De acordo com a professora, desde sua origem, o livro para criança assumiu uma “personalidade educativa” e “ao invés do lúdico, adotou uma postura pedagógica, englobando valores e normas do mundo adulto para transmiti-las às crianças” (ZILBERMAN, 1990, p. 100), ou seja, o objetivo era exatamente transferir os produtos culturais acabados para esses seres em formação. Em nenhum momento foi-lhes permitido interferir nessa produção e isso aconteceu porque, como salientam Marisa Lajolo e Regina Zilberman, as crianças assumiram, a partir da ascensão da burguesia, uma imagem de “alvo”, de interesse para os adultos, mas não passaram a ser vistas como “sujeito” para que pudessem exercer atividade econômica ou produtiva na sociedade, permanecendo, portanto, numa posição passiva em relação à cultura dominante.

No Brasil, a literatura infantil só se desenvolveu no final do século XIX, coincidindo com importantes mudanças políticas para o país: a abolição da escravatura (1888) e proclamação da República (1889). Todavia, conforme exposto por Ana Maria Clark Peres (2007), inicialmente havia apenas traduções portuguesas de contos de fadas europeus. A primeira publicação brasileira traduzida de coletânea francesa foi intitulada *Contos da carochinha*, de acordo com Mariza Mendes (2000), e editada em 1894, pela Biblioteca Infantil da Livraria Quaresma.

Entretanto, nossa literatura infantojuvenil não veio isenta de interesses políticos. Segundo Ana Maria Clark Peres, havia um movimento de incentivo dos médicos higienistas no sentido de construir uma ideia de família nuclear. Além disso, a proclamação da República era momento propício para instigar nas crianças o amor cívico pela pátria, como nos poemas infantis de caráter nacionalista ufanista do parnasiano Olavo

Bilac, como em “Pátria”.⁶ A partir de 1930, aparecia a literatura infantojuvenil de Monteiro Lobato, considerado o “pai da literatura infantil no Brasil”.

No entanto, o auge das produções para as crianças aconteceria a partir dos anos de 1970, durante a Ditadura Militar. De acordo com Ninfa Parreiras (2007), esse aumento da produção de literatura para crianças ocorreu não por interesse único em escrever para esse público, mas sim como forma de burlar a forte censura da época, pois havia, de certa forma, “um espaço de circulação livre” para as crianças, espaço este que não existia para os adultos durante o período. Nesse sentido, a linguagem mais simbólica, conotativa e figurada dos textos de literatura infantil foi produzida a fim de evitar que o governo proibisse a publicação dos textos dos escritores. Percebemos, nesse ponto, que os livros para crianças ainda eram, nesse momento, produzidos como subterfúgios para interesses outros, principalmente políticos.

Nessa perspectiva, Estefania Maziero e Sílvia Niederauer (2009) apresentam duas categorizações das histórias infantis: a “pedagógica”, cujo objetivo seria ensinar algo (valores, preceitos, comportamento), as quais corresponderiam às primeiras manifestações de literatura infantil; e a “emancipatória”, cujo objetivo seria alimentar a criatividade, a curiosidade e a fantasia do leitor e da leitora, em que se encaixariam as produções atuais.

Assim, retomando o questionamento se as crianças no passado foram desprezadas como seres sociais, percebemos que efetivamente elas o foram. Ao pontuarmos esse breve percurso sobre o progresso da literatura infantil, usada frequentemente como pretexto para que se alcançassem objetivos políticos e sociais, ressaltamos que a ideia de criança como sujeito passivo, como receptora de cultura, é que proporcionou isso. Essa concepção de criança como “alvo”, como “destinatária” aparece inclusive na denominação de “literatura infantil”, pois o adjetivo “infantil” refere-se ao público a que se destina determinada literatura. Em oposição, a ausência do adjunto adnominal associado ao termo “literatura”, indicaria que esta se destina a um público adulto.

⁶ Ama, com fé e orgulho, a terra em que nasceste!/
Criança! não verás nenhum país como este!/
Olha que céu! que mar! que rios! que floresta!/
A Natureza, aqui, perpetuamente em festa!/
É um seio de mãe a transbordar carinhos. /
Vê que vida há no chão! vê que vida há nos ninhos!/
Que se balançam no ar, entre os ramos inquietos!/
Vê que luz, que calor, que multidão de insetos!/
Vê que grande extensão de matas, onde impera/
Fecunda e luminosa, a eterna primavera!/
Boa terra! jamais negou a quem trabalha!/
O pão que mata a fome, o teto que agasalha...//
Quem com seu suor a fecunda e umedece!/
Vê pago o sue (sic) esforço, e é feliz, e enriquece!//
Criança! não verás país nenhum como este!/
Imita na grandeza a terra em que nasceste!
(BILAC, 1929, p. 61).

Dessa maneira, o adulto aparece como público universal e principal, que não precisaria ser especificado, já a criança seria um destinatário marginal. Isso acarretou um problema: o “termo “infantil” parece ter significado “literatura menor, literatura inferior” (LAJOLO, ZILBERMAN, 1999, p. 11) e, por isso, essa literatura foi menosprezada por muito tempo. A esse respeito, Marisa Lajolo e Regina Zilberman afirmam que, se compararmos a legitimação da literatura infantil e não infantil pelos canais da crítica e da universidade, perceberemos que a primeira está fadada à marginalidade. Esse problema é o mesmo que acontece quanto à literatura de autoria feminina, como discutido anteriormente, pois o acréscimo de adjuntos adnominais à palavra “literatura” faz pensar que existiria uma “Literatura” que seria clássica, tradicional e de prestígio, mas produzida apenas por escritores, e não por escritoras, que escreveriam para leitores, e não para leitoras, que seriam adultos, e não crianças. Em contrapartida, haveria uma espécie de “subliteratura” em que apareceriam as outras manifestações que não se enquadram no grupo da “Literatura”, ou seja, a “infantojuvenil” e “de autoria feminina”.

Retornando à ideia de cultura, sendo esta um fator importante na construção da imagem das crianças e dos objetos direcionados a elas, se for a cultura entendida como um produto acabado, as crianças estariam fadadas à exclusão política, cultural e artística da sociedade, pois “pensamos sempre na criança recebendo (ou não) cultura e nunca na criança *recebendo e fazendo* cultura ao mesmo tempo” (PERROTI, 1990, p. 18, grifos nossos).

Nesse sentido, a ideia da criança que participa da produção de sua cultura deveria ser a forma como vemos esse membro, não apenas como um receptor, vazio de conteúdos, mas sim como um ser político, com um conjunto de ideias e de experiências (muitas ou poucas) que agregam informações, as quais, em contato com outras pré-existentes, tornam-se novos e diferentes conhecimentos.

1.3 Onde estão as fadas? Diferenças entre o conto maravilhoso e o conto de fadas

Tzvetan Todorov (1975) trabalha com o gênero maravilhoso a partir do gênero literário fantástico em paralelo com outro gênero vizinho, o estranho. Essas três estruturas literárias (o fantástico, o maravilhoso e o estranho) são, segundo o teórico, muito

semelhantes, pois partem da presença de acontecimentos, situações ou criaturas que extrapolam nossa realidade e distinguem-se por uma linha muito tênue.

De acordo com Todorov, o fantástico seria a hesitação provocada no leitor e na personagem na narrativa diante de um fenômeno incomum, sobrenatural, insólito. O acontecimento poderia ser explicado por duas causas: uma natural, racional, conforme as leis do mundo em que vivemos, significando que o fenômeno, de fato, aconteceu, ou, por outro lado, poderia ser entendido como sobrenatural e, neste caso, teria acontecido em uma realidade regida por leis desconhecidas por nós. A marca do fantástico seria, portanto, a “incerteza” da causa do fenômeno (real ou sobrenatural?). Nesse sentido, o fantástico seria regido pela “hesitação” do(a) leitor(a) e/ou da personagem, pelo momento de perturbação, da dúvida em relação aos acontecimentos narrados, que duraria algum tempo até a decisão (embora seja possível manter a ambiguidade do real ou sobrenatural até o desfecho da narrativa).

Segundo Todorov, quando uma das duas causas é escolhida, ao final da narrativa fantástica, pondo fim à hesitação, o gênero liga-se ou ao estranho ou ao maravilhoso. Quando o fenômeno aparentemente incomum e insólito é, ao final da narrativa, explicado pela razão, ou seja, pelas leis que regem o mundo em que vivemos, identificamos o gênero estranho. Esse gênero é chamado de “sobrenatural explicado” (TODOROV, 1975, p. 48). Se, ao contrário, no desfecho, os acontecimentos terminam com a aceitação de novas leis da natureza, não se explicando pela razão, trata-se do maravilhoso. Este é também conhecido como o “sobrenatural aceito”.

Ampliando o estudo, o autor apresenta subgêneros para a inter-relação entre os três grandes gêneros. Entre eles, importa para nossa pesquisa o que Todorov denomina de maravilhoso puro. De acordo com o autor, o maravilhoso puro é um subgênero cujos acontecimentos e seres sobrenaturais não causam qualquer reação nem no leitor, nem nas personagens. O teórico postula ainda:

Relaciona-se geralmente o gênero maravilhoso ao do conto de fadas; de fato, o conto de fadas não é senão uma das variedades do maravilhoso e os acontecimentos aí não provocam qualquer surpresa: nem o sono de cem anos, nem o lobo que fala, nem os dons mágicos das fadas (para citar apenas alguns elementos dos contos de Perrault) (TODOROV, 1975, p. 60).

Assim, Todorov considera o conto de fadas como uma variante do gênero maravilhoso, um subgênero. Existiria, então, um gênero mais abrangente, o maravilhoso, do qual se ramificariam gêneros particulares, com suas especificidades. De acordo com Todorov, a distinção do conto de fadas em relação ao gênero do qual se ramifica não estaria marcada pelo sobrenatural, afinal, esse fator é um elemento que os aproxima, não os afasta. O que os torna gêneros diferentes seria a “escritura”, ou seja, sua forma. Contudo o estudioso não trata mais sobre o assunto, explicando que o caso exigiria um estudo particular.

O fato é que, para Todorov, sendo o conto de fadas uma das variantes do gênero maravilhoso, isso significa que nem todos os contos provenientes dessa ramificação poderiam ser considerados do gênero “de fadas”, alguns seriam classificados somente como contos maravilhosos. Assim, em resumo, para o autor, existe o subgênero maravilhoso puro, que se caracteriza pelo fato de não haver qualquer tipo de estranhamento das personagens e dos leitores em relação aos acontecimentos e seres sobrenaturais presentes na narrativa. A partir dele, há ramificações, entre as quais ressaltamos aqui a existência de dois outros gêneros literários: o conto de fadas e o conto maravilhoso, que seriam narrativas distintas, portanto.

No mesmo sentido vão as observações feitas por Nelly Novaes Coelho, para quem, embora contos maravilhosos e contos de fadas sejam considerados sinônimos por muitos, não o são, apesar de ambas as narrativas apresentarem profundas semelhanças. Para ela, que apresenta um estudo específico para ratificar isso, trata-se de dois gêneros diferentes. Inicialmente a pesquisadora afirma que o maravilhoso é caracterizado como sendo “[...] a narrativa que decorre em um espaço *fora* da realidade comum em que vivemos, e onde os fenômenos não obedecem às leis naturais que nos regem” (COELHO, 1984, p. 122), assim como é o conto de fadas. Nesse sentido, os dois gêneros textuais possibilitam a inserção de seres imaginários e acontecimentos sobrenaturais que jamais poderiam ser explicados pela nossa realidade, sendo semelhantes entre si.

Dessa maneira, se os contos de fadas e os contos maravilhosos são tão parecidos, que aspectos fazem com que sejam dois gêneros diferentes? Segundo Nelly Novaes Coelho (1991), a diferença entre eles está na “origem e na problemática”. Os contos de fadas teriam surgido entre os celtas em forma de poemas, cujo tema principal era o amor de diversas maneiras: “estranho”, “fatal” ou “eterno”. Já os contos maravilhosos seriam de origem oriental e neles a problemática é de cunho “social”, isto é, geralmente a personagem principal passa por dificuldade financeira e, assim, o herói ou a heroína

precisa sobreviver aos percalços gerados pela pobreza e/ou ainda resistir ao embate entre o bem e o mal. Neste caso, a autorrealização está centrada na conquista de bens materiais e riquezas, e o ponto de partida para a aventura é a miséria ou a necessidade de sobrevivência. Desse modo, podemos citar como exemplos os contos “João e o pé de feijão”, “O gato de botas”, “Aladim e a lâmpada maravilhosa” e “O pequeno polegar”.

Já nos contos de fadas, a problemática seria de cunho “existencial”, em que geralmente a personagem principal passa por um rito de iniciação, de amadurecimento emocional, comumente instigado pela descoberta do amor. De acordo com Nelly Novaes Coelho, a realização das protagonistas está geralmente ligada à união homem-mulher, e o início da aventura acontece devido a um encantamento ou metamorfose. Nessas narrativas, o herói ou heroína enfrentam obstáculos até que finalmente ficam juntos. Desse modo, a problemática está centrada na realização pessoal da personagem, como vemos em contos como “A Bela e a Fera”, “Cinderela”, “Pele de asno”, “Branca de Neve e os sete anões”, “A bela adormecida”, “A pequena sereia” e “Rapunzel”, por exemplo.

Luís da Câmara Cascudo (2012), ao tratar da literatura oral e folclórica, da qual provêm essas narrativas, classifica os contos de fadas e os maravilhosos como sendo contos de encantamento. De acordo com o autor, essas narrativas chegaram ao Brasil por influência de Portugal, por meio de livros intitulados *Contos de Trancoso*, com edições a partir do século XVI entre os portugueses. Acerca dos contos de encantamento, o historiador expõe que essas narrativas são caracterizadas pelo “[...] elemento sobrenatural, o encantamento, dons, amuletos, varinha de condão, virtudes acima da medida humana e natural” (CASCUDO, 2012, p. 308), com aventuras de príncipes e de irmãos. Dessa maneira, Cascudo não apresenta distinção entre conto maravilhoso e conto de fadas, e oferece-nos uma nova classificação que compreenderia essas duas narrativas, isto é, o conto de encantamento. Outra característica que o autor expõe sobre os contos de encantamento é a existência de “auxílios” – que seriam “sempre extraterrenos” – para a resolução dos problemas das personagens. Esses auxílios seriam representados por seres e objetos mágicos, que decidiriam o destino dos heróis e heroínas na história. Entre esses “auxílios”, destacamos a figura da fada.

A respeito dessa entidade mágica, Nelly Coelho afirma que a fada – do latim, *fatum*, que significa “destino” – encarnaria a “possibilidade de realização dos sonhos”, uma vez que apareceria para ajudar os protagonistas a alcançarem seus desejos. Nesse sentido, a estudiosa assegura: “Segundo a Tradição, as fadas são seres imaginários, dotados de

virtudes que interferem na vida dos homens, para auxiliá-los em situações limites (quando nenhuma solução natural poderia valer)” (COELHO, 1984, p. 123).

No século XVII, na França, as fadas eram muito bem-vindas, ou, como diz Nelly Novaes Coelho, estavam “na moda”, mas isso não se deve a Charles Perrault, como muitos podem pensar; na verdade, quando ele publicou seus *Contos da mamãe Gansa* já havia uma atração dos leitores pelo maravilhoso e pelos contos de fadas. Esse prestígio se devia a uma atividade literária de mulheres que ficaram conhecidas como “preciosas”, atividade esta que se desenvolvia nessa época nos salões franceses e correspondia a um movimento que ficou conhecido como “preciosismo” (MENDES, 2000, p. 52).

De acordo com Mariza Mendes, o preciosismo era respeitado e reconhecido por aristocratas e burgueses do Antigo Regime. Nos salões, aconteciam discussões sobre as belas artes e jogos literários como a competição literária, e as mulheres participavam ativamente dessas reuniões, discutindo com os homens sobre os assuntos literários e produzindo textos. Assim, segundo Nelly Coelho, “a moda das fadas”, na França, deve-se ao livro *História de Hipólito* (1690), de Mme. D’Aulnoy, uma jovem baronesa que escreveu a história de uma fada, como personagem principal. Além desse livro, essa escritora publicou mais oito narrativas naquela época.

Outra informação interessante é que, de acordo com Mariza Mendes, o conto “A bela adormecida no bosque”, presente no livro de Perrault, teria sido publicado primeiro na revista *Le Mercure Galant*, em 1696, “[...] como sendo uma história escrita por uma mulher” (MENDES, 2000, p. 53). Nesse sentido, a pesquisadora reforça também que a popularidade do livro de Perrault deve-se à atuação do grupo das preciosas, ao afirmar que elas

[...] se encarregaram de garantir em seus salões literários um espaço para os “contos da velha”, que começaram assim a ser respeitados por nobres e burgueses como histórias cheias de ensinamentos e preceitos morais (MENDES, 2000, p. 48).

Apesar da importância dessas mulheres na produção da literatura feérica no século XVII, na França, elas são raramente mencionadas, o que mostra, mais uma vez, que a história das mulheres é frequentemente silenciada pela cultura dominante.

Mariza Mendes adverte que, embora tenham conseguido o reconhecimento de alguns homens, as mulheres preciosas eram comumente ridicularizadas por outros, ao tentarem

frequentar os mesmos espaços que os homens. Entretanto, a autora salienta que elas não desistiram de participar das reuniões nesses salões e continuaram produzindo. Quando não havia um salão, as preciosas recebiam os amigos em seus aposentos, chamados de *ruelles*. Devido à grande importância dessas mulheres para a época, Mariza Mendes cogita a possibilidade de que, já nesses salões, tenha surgido o primeiro movimento organizado em defesa da igualdade de direitos entre homens e mulheres, “[...] podendo até mesmo ser considerado um ancestral do ‘feminismo’ do século XX” (MENDES, 2000, p. 52).

Ainda com relação à presença das fadas nos contos, embora sejam mais comuns nos contos clássicos, esses seres não são elementos obrigatórios, nem mesmo nas narrativas classificadas como contos de fadas. Dos contos exemplificados anteriormente, em “A pequena sereia” e “Rapunzel”, de Hans Christian Andersen, e em “Branca de Neve e os sete anões”, dos irmãos Grimm, a fada não aparece como personagem, por exemplo.

No conto “A pequena sereia”, o ser que realiza o desejo da protagonista de ter pernas e assim conseguir viver na terra em vez do mar, é uma bruxa que, segundo a tradição, seria o nome dado à fada quando representa o mal; além disso, ao contrário do que ocorre na maioria dos contos de fadas, a pequena sereia não se casa com o príncipe provavelmente porque não era seu *fatum*, isto é, seu destino. Em “Rapunzel”, o elemento mágico que devolve a visão ao príncipe, que ficara cego, e que possibilita a união definitiva do casal é a lágrima de Rapunzel, e não uma fada, como costumamos pensar (uma jovem que voa e que tem poderes mágicos). Já em “Branca de Neve e os sete anões”, o encanto da maçã envenenada é quebrado, na versão dos irmãos Grimm, não por um beijo, mas sim porque os criados do príncipe que levavam o caixão da jovem tropeçam e o solavanco faz com que o pedaço da maçã, preso na garganta de Branca, seja expelido. Outro conto em que a fada não aparece é “O rei sapo ou Henrique de ferro” e, na versão dos irmãos Grimm, o encanto é quebrado quando a princesa joga o sapo na parede, fazendo com que ele se transforme em um belo príncipe de “olhos meigos e carinhosos”.

Nesse contexto, Marina Colasanti reforça a não necessidade da presença das fadas nos contos dessa natureza:

Além do mais, ao contrário do que a denominação faz crer, as fadas não são sequer presença obrigatória nesses contos – mais adequadamente chamados de contos maravilhosos – e, quando aparecem, não são personagens centrais (COLASANTI, 2004, p. 221-222).

Desse modo, nos contos de Marina Colasanti, a fada costuma ser um elemento ausente, uma vez que é a própria personagem que precisa percorrer seu caminho e enfrentar os desafios a fim de alcançar seus sonhos. Entretanto, isso não significa que não haja outros elementos mágicos que poderiam “substituir” a fada, como o famoso tear de “A moça tecelã”, mas eles seriam uma exceção, pois, na maioria de suas narrativas, as próprias protagonistas precisam encontrar as soluções para seus problemas.

Isso nos parece coerente, pois a fada, como dissemos, é *fatum*, é destino. Qual era o destino das jovens donzelas dos contos de fadas? O casamento, para que (somente assim) pudessem alcançar a eterna felicidade. Ora, como temos dito nesta dissertação, Marina Colasanti trabalha com a desconstrução dos estereótipos impostos às mulheres, com um discurso de resistência. Sua literatura defende as questões de igualdade de gênero e opõe-se, portanto, às formas de submissão e dependência às quais as mulheres foram (ou são) submetidas; sendo assim, não caberia em suas narrativas a figura constante da fada.

Encontramos essas formas de resistências não só no já citado “A moça tecelã”, em que a jovem destece o marido que determinava o que ela devia tecer, mas, para mencionar apenas alguns contos da autora, também em “Entre a rosa e a espada”, em que a princesa reluta em se casar no momento em que o rei decide que ela fará isso, ou em “Entre as folhas do verde O”, em que a corça-mulher foge do castelo em que o príncipe a mantinha presa para tornar-se apenas corça, embora o amasse, ou seja, para escrever novos contos de fadas, era preciso eliminar o destino imposto pelo sistema patriarcal, que, nos contos, seria representado pela fada.

Nesse sentido, os contos de Marina Colasanti tornam-se discursos de resistência que se opõem aos discursos coercivos da sociedade, constituindo-se em contradiscursos⁷. Desse modo, se ao longo da história foram criados discursos que visavam à manutenção do poder nas mãos masculinas, foram criados também outros discursos que rejeitavam esse controle, e é por isso que a literatura de Marina Colasanti tem um caráter subversivo.

Ainda sobre a ausência das fadas nos contos da escritora, Regina Michelli (2010) reforça que, se pensarmos em sentido restrito sobre fadas e bruxas da tradição, elas de fato não aparecem na literatura de Colasanti, entretanto, outros elementos típicos dessa narrativa (castelos, reis, princesas e unicórnios) surgem envoltos pelo maravilhoso, por meio de imagens simbólicas que encaminham o enredo para um viés mítico e inconsciente,

⁷ Nilda Maria Medeiros (2009) também emprega o termo “contradiscorso” ao analisar os contos de fadas de Marina Colasanti, mas numa perspectiva semiótica. Aqui adotaremos o termo com o sentido de contestação ao discurso dominante, como sendo uma réplica à fala misógina.

uma vez que os contos de Marina Colasanti voltam-se para os conflitos existenciais e para os sentimentos produzidos nas relações humanas, o que faz com que sejam classificados como contos de fadas.

Outra questão que merece ser discutida em relação aos contos de fadas tradicionais e os de Marina Colasanti refere-se à autorrealização da heroína que às vezes não se concretiza com o casamento. Em alguns contos de fadas da escritora, há “ finais abertos” que sugerem ao leitor a possibilidade da união, outros culminam com a impossibilidade do consórcio. Seja qual for o final, neles a protagonista precisa fazer escolhas, enfrentar o sistema patriarcal, rejeitando o poder masculino dominante. Nesse caso, temos como exemplos os contos “Entre a espada e a rosa” e “Como um colar”, de *Entre a espada e a rosa*; “A moça tecelã”, “Uma concha à beira-mar”, “Doze reis e a moça no labirinto do vento”, de *Doze reis e a moça no labirinto do vento*; “Um espinho de marfim”, “Entre as folhas do verde O”, de *Uma ideia toda azul*; “Longe como meu bem querer”, de *Longe como meu bem querer*.

Uma vez que trabalhamos com contos de fadas, a seguir, traçaremos um percurso histórico sobre as suas origens, bem como sobre seu público-alvo.

1.4 Origem dos contos de fadas

Inicialmente é preciso lembrar que alguns estudiosos, conforme já vimos, não fazem distinção entre conto de fadas e contos maravilhosos, assim como outros preferem adotar uma nomenclatura em detrimento da outra. Vejamos o que nos apresentam alguns deles.

Começemos com Patrícia Alberti (2006). Segundo ela, os contos de fadas são narrativas de origem oral, que existem há muitos séculos e que se espalharam por muitos lugares em função da habilidade de narrar de diversas gerações. Essas histórias eram consideradas inicialmente como sendo contos populares, contados pela classe menos favorecida, que almejava melhorar sua condição. Por serem de tradição oral, é difícil determinar com precisão quando essas histórias começaram a ser contadas, mas, ainda segundo a pesquisadora, há indicações de que essa narrativa surgiu na Idade Média, “[...] época em que o trabalho árduo nos campos, a pobreza e as doenças tornavam a vida muito difícil” (ALBERTI, 2006, p. 23).

Se Patrícia Alberti apresenta a Idade Média como o momento de desenvolvimento dessas histórias, Giselda Laparta Nicolelis (1995) volta mais no passado, afirmando que essas histórias “remontam a 25.000 a. C.” e que trazem experiências de várias épocas e valores, abarcando tanto moralismo como preconceitos.

Quanto à distinção entre conto de fadas e conto maravilhoso, vimos anteriormente que Nelly Novaes Coelho discorda que os tratemos como sendo um único gênero. Neste trabalho, adotamos a concepção dessa autora.

A ideia de que os contos de fadas surgiram em um período pré-cristão vai ao encontro dos estudos de Marina Colasanti (2004). No ensaio intitulado “E as fadas foram parar no quarto das crianças”, a escritora traça um panorama sobre as origens dos contos de fadas.⁸ Contudo, se considerarmos a distinção apresentada por Nelly Novaes Coelho, Marina Colasanti estaria, de fato, tratando da origem do conto maravilhoso, e não dos contos de fadas.

Nesse ensaio, Colasanti afirma que, embora pareça consenso remeter essas narrativas à Idade Média, especificamente ao século XII, ela encontra vestígios desse tipo de conto muito tempo antes da Idade Média. Apoiando-se nos trabalhos de um linguista alemão (Max Müller), ela sustenta que os contos de fadas (que para Nelly Novaes Coelho seriam os contos maravilhosos) teriam surgido na Índia, por volta do século I a. C. De acordo com a escritora, setenta contos – nos quais havia animais que conversavam entre si e com os humanos (de modo semelhante às fábulas que conhecemos) – foram reunidos em cinco livros de sabedoria, conhecidos como *Panchatantra*, escritos em sânscrito. Em seguida, esses textos teriam se tornado conhecidos em outras regiões: da Índia, chegaram à Pérsia (atual Irã), depois a Bagdá e, a partir de Bagdá, as narrativas teriam se tornado conhecidas na Europa, sendo essas histórias o ponto de partida para várias outras narrativas que dariam origem ao que chamamos hoje de contos maravilhosos. Dessa maneira, ainda de acordo com Marina Colasanti:

[...] os contos, antes persas, são assimilados, adaptados, repetidos, fundidos com a pluralidade de influências culturais que naquele século faziam da Europa seu ponto de encontro. Perdem suas características orientais. São passados de boca em boca, de país em país. Incorporam-se definitivamente ao patrimônio oral europeu (COLASANTI, 2004, p. 225).

⁸ Como vimos anteriormente, Marina Colasanti faz a ressalva de que os contos deveriam ser classificados como “contos maravilhosos”; entretanto, neste ensaio, ela emprega o termo “conto de fadas”.

A partir desse esclarecimento, vemos que, de acordo com Marina Colasanti, os contos de fadas têm origem remota no Oriente, mas, quando chegam à Europa, perdem suas peculiaridades, sendo adaptados ao público europeu. Entretanto, apoiando-se em Wladimir Propp – que prefere o termo “maravilhoso” para referir-se a esse tipo de narrativa de origem popular, como vemos em seus livros *Morfologia do conto maravilhoso*, publicado em 1928, e *Raízes históricas do conto maravilhoso*, de 1946 –, a escritora sugere que os contos maravilhosos poderiam ainda ter origem na pré-história. Numa época em que as comunidades primitivas costumavam realizar ritos de iniciação, era comum que se contassem mitos que explicariam simbolicamente o porquê da realização do rito. Aos poucos, as celebrações foram extintas, mas as histórias não. Assim, Marina Colasanti esclarece que essas histórias estariam na origem dos contos maravilhosos.

Prosseguindo na formulação hipotética dessa explicação, a escritora observa que as princesas trancadas na torre poderiam representar o período em que as meninas ficavam afastadas do grupo social para purificar-se da menstruação. E quanto aos contos de fadas?

Nelly Novaes Coelho expõe que os celtas, povo que teria desenvolvido os contos de fadas, como dito anteriormente, viviam inicialmente na Ásia, mas as constantes invasões e guerras fizeram com que migrassem de uma região para outra, até que conseguiram fortalecer-se e, conseqüentemente, fixar-se na região da Bretanha, País de Gales e Irlanda.

Esse povo desenvolveu uma cultura com forte tendência à espiritualidade, à religiosidade, à fantasia e à imaginação. Esses elementos foram fundamentais para a criação da literatura bretã, da qual teriam se originado os contos de fadas. De acordo com Nelly Novaes Coelho, a união entre a fantasia da lenda do rei Artur, que corria naquela época, e o fato histórico de invasões saxônicas deu origem aos romances ou novelas de cavalaria (*lais*), nos quais as fadas teriam aparecido pela primeira vez como personagem. Essas histórias aparecem, segundo a autora, em *Os mabinogion*, quatro poemas, aproximadamente do século IX, marcados pela imaginação céltica, com a presença de feiticeiros, fadas, seres sobrenaturais e montanhas misteriosas. Neles teriam nascido as fadas. De qualquer maneira, segundo Mariza Mendes,

há um consenso entre os pesquisadores: as histórias que hoje conhecemos como “contos maravilhosos”, “contos de magia” ou “contos de fada”, são remanescentes da tradição mitológica, e os mitos se originaram dos rituais praticados nas tribos primitivas (MENDES, 2000, p. 22).

Desse modo, ao que parece, as narrativas que pertencem ao gênero maravilhoso têm em comum a origem remota nos mitos contados entre os povos primitivos, durante os rituais de iniciação. Os mitos estariam inicialmente ligados à religiosidade das tribos, porém, ao longo do tempo, as histórias teriam se desvinculado da ritualística religiosa e transformaram-se em contos populares. Ainda de acordo com Mariza Mendes, essa separação pode ter acontecido tanto por razões naturais quanto artificiais que, neste caso, corresponderiam a acontecimentos sociais inesperados, como invasões por outros povos e migrações.

Assim, quando as narrativas deixaram de ser mitos, contados em cerimônias fechadas aos indivíduos do grupo que mudariam sua condição social, e tornaram-se contos populares, elas passaram a ser narradas em ambientes comuns, nas casas, nas praças públicas, como simples histórias de entretenimento, e não mais como verdades. Enquanto faziam parte da tradição popular, os contos eram contados oralmente, pelas camadas mais baixas da sociedade; entretanto essas histórias foram, posteriormente, coletadas e registradas por escritores, filólogos e folcloristas. Durante o processo de escrita, os contos de fadas e os contos maravilhosos foram constantemente alterados e adaptados até se tornarem, de certa maneira, fixos e aceitáveis ao novo público a que passaram a se destinar. Se os contos populares eram narrados pela classe baixa e para ela, quando foram escritos, passaram a ter outro público: inicialmente um destinatário nobre e adulto, e, em seguida, infantil.

Segundo algumas estudiosas, como Patrícia Alberti, Ana Maria Clark Peres (2007) e Marlúcia Nogueira Dodo, o primeiro a coletar os contos populares na Europa e a escrevê-los foi o francês Charles Perrault, em 1697, embora, como vimos anteriormente, seja possível que ele também tenha republicado narrativas de autoria das mulheres do preciosismo, as quais teriam sido publicadas esparsamente. Dessa forma, ele teria publicado a primeira coletânea de contos, conhecida como *Contos da mamãe Gansa*, conforme dito anteriormente.

De acordo com Waldyr Imbroisi Rocha (2010), a seleção feita por Perrault dos contos populares foi influenciada por questões históricas. Na época em que ele vivia, tudo devia ser escrito oficialmente em latim, mas crescia gradualmente o interesse da sociedade francesa pela língua materna. A fim de sustentar essa posição e reforçar a superioridade da língua francesa, Perrault teria decidido escrever um livro usando sua língua vernácula. Por isso, então, teria se voltado para a cultura popular e coletado as narrativas que as pessoas contavam; entre essas histórias, selecionou inicialmente onze. Entretanto, de acordo com

Marisa Lajolo e Regina Zilberman, o escritor teria se recusado a assinar a primeira edição do livro, atribuindo a autoria dela a seu filho mais novo, ainda adolescente, Pierre Darmancourt, pois sendo Perrault membro da Academia francesa não seria apropriado que ele publicasse uma obra popular. O fato é que, segundo Robert Darnton (1986), Perrault efetivamente teria recolhido os contos da tradição oral, mantendo contato com o povo, especialmente com a babá de seu filho.

Tempos depois, os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm, na Alemanha, também passaram a coletar contos, neste caso, do folclore literário germânico no século XIX. Entretanto, segundo Darnton, os contos não seriam genuinamente alemães, pois a principal informante dos irmãos Grimm teria sido sua vizinha Jeannette Hassenpflug, cuja mãe era descendente de franceses e, por isso, a informante certamente conhecera os contos populares da versão de Perrault. O autor assegura que, “assim, os contos que chegaram aos Grimm através dos Hassenpflug não eram nem muito alemães nem muito representativos da tradição popular” (DARNTON, 1986, p. 24), pois possivelmente os contos partiam das versões escritas de Perrault, que já haviam sofrido muitas alterações para se adaptar ao público da corte e, conseqüentemente, já não representariam a tradição popular oral.

Outro famoso nome que aparece com relação a registros de contos folclóricos é o do dinamarquês Hans Christian Andersen, mas o trabalho deste se diferenciou do dos outros, porque Andersen escreveu novos contos, como “A pequena vendedora de fósforos”, “A roupa nova do imperador”, “O soldadinho de chumbo” e “O patinho feio” para inseri-los na tradição de seu país, todavia o conhecimento de suas narrativas ultrapassou as fronteiras nacionais. Além disso, segundo Nelly Novaes Coelho, nos contos de fadas ou maravilhosos de Andersen, há pouco humor, ludismo e atmosfera de leveza, comuns aos contos de Perrault e dos irmãos Grimm (COELHO, 1991, p. 77).

Em geral, predominam neles a “tristeza e a dor”, mas, em contrapartida, seus contos são carregados de uma atmosfera de “ternura humana” e “sentimentalismo”, que não se encontra nos contos daqueles, como vemos em “A pequena vendedora de fósforos” e “A pequena sereia”. Ainda de acordo com Nelly Novaes Coelho, isso se deve às influências do espírito romântico, que levaria à inserção de características da atmosfera cristã (resignação, paciência, amor) e da liberal-burguesa (individualismo generoso, igualdade entre os homens, importância do dinheiro para a realização do indivíduo, fraternidade).

Ainda quanto às modificações nos contos populares, essas narrativas na tradição oral, segundo Patrícia Alberti, não se pareciam com os contos infantis que conhecemos hoje, pois eram narradas questões explícitas de sexo e canibalismo, por exemplo. Ainda de

acordo com a pesquisadora, “esses contos foram propositadamente reformulados a fim de atender ao público infantil, o que é bastante recente, visto que nem sempre a criança foi reconhecida como tal” (ALBERTI, 2006, p. 19).

A afirmação de que houve “ajustamento” nos contos também é mencionada por Marlúcia Nogueira Dodo. Ao se referir aos registros de Charles Perrault, a estudiosa ressalta que existiram profundas transformações nos contos de fadas em relação ao conteúdo. Segundo ela, “as versões que circulavam oralmente na época de Perrault eram narrativas perpassadas 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” (DODO, 2010, p. 47). Para exemplificarmos essas transformações, consideremos um dos contos maravilhosos mais famosos, “Chapeuzinho Vermelho”. Na versão de Perrault, a narrativa apresenta um final “infeliz”, pois tanto a menina quanto sua avó são devoradas pelo lobo, que termina a história satisfeito, como vemos a seguir:

Minha avó, que olhos grandes você tem!
 É para enxergar você melhor, minha filha.
 Minha avó, que dentes grandes você tem!
 É para comer você.
 E dizendo estas palavras, o lobo malvado se jogou em cima de Chapeuzinho vermelho e a comeu (PERRAULT, 2010, p. 81).

Podemos observar que, na versão de Charles Perrault, o lobo termina a história bem-sucedido, e o final trágico para a menina aparece como forma de assustar as jovens “mocinhas” contra a sedução masculina, como podemos ler na moral apresentada ao final dessa versão: “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 [...]” (PERRAULT, 2010, p. 82).

Rocha classifica a versão de Perrault como conto “admonitório”, isto é, “de advertência”, e afirma que sua moral externa, separada do conto, objetiva fazer um alerta, a partir do medo e da angústia. Ainda consoante esse pesquisador, o conto admonitório impediria, entretanto, que as crianças fizessem o uso da imaginação e da construção oculta de significados, pois tudo é apresentado ao final para elas. Além disso, o desfecho trágico não daria o consolo e a esperança que os contos de fadas e os maravilhosos deviam oferecer.

Vale comentar que certamente a ideia apresentada por Rocha – de que o final feliz nos contos de fadas dá o conforto esperado às crianças – parte do pressuposto de que conto de fadas é literatura infantojuvenil. Nesse caso, o pesquisador parece desconsiderar o fato de que essas narrativas não eram destinadas às crianças inicialmente. Se o final feliz é prerrogativa necessária para se escrever para as crianças, considerando a perspectiva de Rocha, o desfecho trágico na versão de Perrault apenas reforça a ideia de que os contos de fadas não eram destinados primeiramente ao público infantil, embora as crianças tenham sido atraídas por eles.

Já na versão do século XIX dos irmãos Wilhelm e Jacob Grimm, o desfecho de Chapeuzinho Vermelho é diferente, uma vez que os escritores inserem uma personagem nova na história: o caçador, a figura do herói, que impedirá o final macabro. Assim, após a avó e Chapeuzinho serem devoradas pelo lobo, este decide dormir na cama da velhinha, e seu ronco chama a atenção de um caçador que passava por ali. Supondo que o lobo tivesse devorado a velhinha que vivia na casa e pensando que ainda poderia ajudá-la, o caçador pega uma tesoura e abre a barriga do lobo que dormia. “Depois de algumas tesouradas, avistou um gorro vermelho. Mais algumas, e a menina pulou fora, gritando: ‘Ah, eu estava tão apavorada! Como estava escuro na barriga do lobo’” (GRIMM, 2010, p. 150).

De acordo com Darnton, esse final feliz teria sido acrescentado por Jeannette Hassenpflug, a informante dos irmãos Grimm, como mencionado anteriormente, a partir de outro conto popular muito conhecido na Alemanha, chamado “O lobo e as crianças”, também muito semelhante ao conto “O lobo e os sete cabritinhos”. Segundo este último, sete cabritos irmãos ficam sozinhos em casa enquanto a mãe-cabra sai. O lobo tenta algumas estratégias para enganá-los, a fim de fazê-los acreditar que ele fosse a mãe-cabra para que eles abrissem a porta. O lobo consegue iludi-los, e os cabritinhos deixam-no entrar, sendo, em seguida, devorados, exceto o mais novo, que havia se escondido numa caixa de relógio. Após faltar-se, o lobo decide dormir à sombra de uma árvore. Quando a mãe-cabra chega, o cabritinho sobrevivente conta o que aconteceu. Ela, então, com uma tesoura, corta a barriga do lobo enquanto ele dorme e salva o restante da prole. Como se vê, um final muito semelhante à versão de “Chapeuzinho Vermelho” dos irmãos Grimm.

Se considerarmos o período em que o conto foi escrito pelos irmãos, a garota é salva, porque, naquela época, os contos maravilhosos já eram direcionados especificamente ao público infantojuvenil. Assim, seguem-se duas alterações no conto dos irmãos em relação ao de Perrault: a moral não é mais apresentada após o texto, ela está dissolvida na

narrativa, e Chapeuzinho sobrevive, o que, segundo Rocha, como vimos, criaria a sensação de conforto na criança.

Vale ressaltar que, de acordo com Darnton, teriam sido encontradas trinta e cinco versões de Chapeuzinho Vermelho.⁹ Uma delas, que corria na França entre os séculos XVII e XVIII entre os camponeses, teria sido fonte para a versão escrita por Perrault. Assim como nas versões conhecidas, o lobo encontra uma menina (que nessa versão não usa capuz) que ia para a casa de sua avó. O lobo, em seguida, direciona-se para a casa da velhinha, mas lá ele a mata, não a devora. Cortando o corpo dela em fatias, coloca-as numa travessa, e o sangue despeja numa garrafa. Sem saber, a menina come o corpo e bebe o sangue da avó. Depois acontece o famoso diálogo entre os dois, com a diferença de que, nessa versão, para cada resposta do lobo, a menina tira uma peça de roupa, semelhante a um *streptase*, como vemos a seguir:

- Então, o lobo disse:
- Tire a roupa e deite-se na cama comigo.
- Onde ponho meu avental?
- Jogue no fogo. Você não vai precisar mais dele.
- Para cada peça de roupa – corpete, saia, anágua e meias – a menina fazia a mesma pergunta. E, cada vez, o lobo respondia:
- Jogue no fogo. Você não vai precisar mais dela (DARNTON, 1986, p. 21).

Essa versão não apresenta título e, se tivesse um, não poderia ser Chapeuzinho Vermelho, uma vez que esse elemento é ausente na narrativa. Perrault teria sido o primeiro escritor a mencionar a existência do capuz vermelho, que sugeriu o título de sua versão. Além disso, estão ausentes também a advertência da mãe, a figura do caçador, o resgate da avó e da menina, e as pedras na barriga do lobo. Isso significa que essa versão termina com o lobo bem-sucedido e que todos aqueles elementos, – que na versão que chegou até nós foram estudados posteriormente como símbolos carregados de conotações subjacentes, como a imagem do vermelho sendo a “menstruação” e “idade reprodutiva” –, não teriam existido na versão oral.

Vale ressaltar, contudo, que, de acordo com Rocha e Jan Ziolkowski (1992), a primeira versão de que se tem notícia de uma narrativa envolvendo uma menina e lobos

⁹ O autor refere-se às coletâneas de contos populares feitas entre os séculos XIX e XX. Em seu livro, ele menciona especificamente os três volumes de *Le conte populaire français*, de Paul Delarue e Marie-Louise Tenèse (1976).

seria a história em latim “De pella a lupellis seruata” (Sobre a menina poupada pelos lobinhos). É estruturada em poema e está presente no livro chamando *Fecunda Ratis*, que teria sido escrito entre 1022 e 1024 por Egbert Liège. Segundo Ziolkowski, trata-se de um poema construído a partir de elementos bíblicos e patrióticos, associados à tradição popular daquela época. De acordo com essa versão, um homem batizara uma menina e, nesse dia, dera a ela uma túnica vermelha. Cinco anos depois, a garota passeava livre e desatenta, quando foi atacada por um lobo (talvez loba), que a levou como presa para ser devorada por seus filhotes. Nesse instante, acontece o seguinte:

Eles [os filhotes] se aproximaram dela imediatamente e, como eles eram incapazes de machucá-la, começaram, livres de toda sua ferocidade, a acariciar a cabeça dela.

“Não estrague esta túnica, ratos”, balbuciou a menina, “que meu padrinho me deu quando me tirou da fonte!”

Deus, o criador deles, acalma as almas selvagens (ZIOLKOWSKI, 1992, p. 559, tradução nossa).¹⁰

Observemos que, nesse poema, o lobo não aparece como figura carregada do elemento maravilhoso, aproximando-se mais do comportamento comum à nossa realidade. Não fala, não planeja, não trapaceia e não poderia conotar, portanto, a figura de um homem, como acontece nas versões apresentadas anteriormente.

Posto isso, como temos dito nesse tópico, os contos maravilhosos e contos de fadas não visavam alcançar as crianças, porque, na época em que foram criados, não havia a noção de infância como a conhecemos. Entretanto, desde que começaram a ser adaptados a esse público, com supressões de cenas de violência e de sexo, ou com a inserção de símbolos para suavizar algumas imagens, esses contos passaram a ser entendidos culturalmente como sendo literatura infantil, embora muitos acreditem que esses contos sempre tenham sido destinados a esse público. Possivelmente seja por isso que Ana Maria Machado afirme que “falar em conto de fadas é evocar histórias *para crianças*, lembranças domésticas e ambiente familiar” (MACHADO, 2010, p. 9, grifos nossos).

¹⁰ Tradução livre da seguinte versão em inglês do conto em latim: “They approached her at once and, since they were unable to harm her,/ began, free from all their ferocity, to caress her head./ “Do not damage this tunic, mice”, the lispining little girl said,/ “which my godfather gave me when he took me from the font!”/ God, their creator, soothes untame souls” (ZIOLKOWSKI, 1992, p. 559).

Seguramente, nos últimos tempos, essa literatura tem sido lida mais pelo público que se encontra na infância, entretanto a tendência de limitar a leitura de contos de fadas a essa fase da vida parece ter minimizado a importância desse gênero literário para a vida de homens e mulheres (certamente mais dos homens que das mulheres, as quais podem ser infantilizadas conforme estratégia misógina de dominação).

Devido à preocupação didática e ao engessamento pelos quais os contos de fadas e os contos maravilhosos passaram ao serem transpostos da oralidade para a escrita, conforme exposto anteriormente, Ana Maria Machado assegura que, na década de 1970, virou “moda falar mal” desses contos. Nesse sentido, “o gênero era acusado dos mais diversos males: elitismo, sexismo, violência, moralismo, maniqueísmo” (MACHADO, 2010, p. 11).

Outro ponto relevante é que, sendo a escrita “privilegio” masculino, os homens conseguiram registrar os contos mais facilmente. De acordo com Marina Colasanti, a consequência disso é que “os homens tornaram-se donos dos contos assim como eram donos das mulheres. A elas deixaram apenas o papel de repetidoras, uma vez que repetir é função mantenedora” (COLASANTI, 2004, p. 239). Nesse sentido, podemos entender a escrita como sendo um “produto cultural”, que foi negado às mulheres durante muito tempo e, sendo os homens os únicos detentores desse produto, tudo o que é escrito torna-se também produto masculino.

Ainda quanto às mudanças pelas quais passaram os contos de fadas e os contos maravilhosos, se considerarmos novamente as versões apresentadas de Chapeuzinho Vermelho – a do século XI, de Egbert Liège, a que corria entre os séculos XVII e XVIII, apresentada por Darnton, a de Perrault, do século XVII, e a dos irmãos Grimm, no século XIX –, perceberemos uma gradação de objetos que passaram a ter sentidos subjacentes na narrativa, sentidos que vão além do seu significado manifesto. Isso significa que esses objetos tornaram-se símbolos. Acerca deles, falaremos a seguir.

1.5 Sentidos múltiplos: os símbolos

De acordo com Mircea Eliade (1979), o simbolismo, como área autônoma de conhecimento, teria surgido como uma reação contra o racionalismo, o positivismo e o cientificismo do século XIX, entretanto, ainda segundo o estudioso, isso não significa que não houvesse símbolos antes desse século; na verdade, os símbolos já apareciam nas

culturas não europeias antigas e tornaram-se importantes para o pensamento arcaico e para a sociedade clássica em geral. Dessa maneira, os símbolos são carregados de fatos históricos de toda a humanidade e, conseqüentemente, são uma fonte de conhecimento mais profundo do ser humano, segundo Eliade.

Ainda consoante o autor, existem imagens simbólicas presentes em mitos e na mente humana, e essas imagens foram influenciadas pelo meio social; assim, seria possível perceber, nos símbolos, a existência de “[...] reminiscências livrescas, muitos preconceitos de ordem vária (religiosa, moral, social, estética, etc.), um punhado de ideias feitas acerca do ‘sentido da vida’, [d]a realidade última” (ELIADE, 1979, p. 18-19). Nesse sentido, os símbolos foram e são construídos a partir de influências do contexto e, conseqüentemente, pelas relações sociais, fato que possibilita encontrar imagens preconceituosas e clichês, por exemplo, construídos como símbolos. Desse modo, se as imagens construídas adaptam-se ao contexto, isso significa que essas imagens podem ser alteradas, remodeladas e, assim, ganhar novos sentidos.

Para Carl Gustav Jung, o símbolo pode ser um nome, um termo ou uma imagem com conotações especiais, pois traz um significado além do habitual. Ainda de acordo com o psicanalista, “uma palavra ou imagem é simbólica quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto e imediato. Esta palavra ou esta imagem têm um aspecto ‘inconsciente’ mais amplo, que nunca é precisamente definido ou de todo explicado” (JUNG, 1977, p. 20).

Nesse sentido, quando os elementos podem ser interpretados de forma a ultrapassar seu sentido denotativo, esses elementos tornam-se símbolos, pois passam a conotar outras imagens ou outras ideias. Partindo dessa noção, nossa hipótese é a de que o espelho e o unicórnio, nos contos de Marina Colasanti selecionados para a análise, transformam-se em símbolos quando deixam de representar apenas, no primeiro caso, um objeto que tem a capacidade de refletir uma imagem e, no segundo, um animal fantástico, e tornam-se conotações de múltiplos sentidos nos textos, por exemplo, representando a possibilidade de rejeição dos estereótipos sociais.

Ainda com relação aos símbolos, vale lembrar que a imaginação é que aparece como força produtora de imagens simbólicas, mas, de acordo com Eliade, embora possa ser considerada espontânea, a imaginação não é totalmente arbitrária. A fim de esclarecer essa noção, o estudioso retoma a etimologia da palavra “imaginação”. Esta se associaria a dois termos: primeiro a *imago*, que significa “representação”, “imitação”; depois, a *imitor*, “imitar”, “reproduzir”. A partir disso, o filósofo considera que a imaginação é capaz não só

de imitar modelos exemplares, de reproduzi-los ou de repeti-los, mas também é capaz de atualizá-los. Essa atualização provavelmente se deve ao meio social e ao tempo, ou seja, a produção imagética de um símbolo ocorre em consonância com os valores e crenças da sociedade e com o momento em que o sentido é produzido, não sendo totalmente espontânea, portanto.

Dito isso, veremos que sentidos as imagens simbólicas do espelho (e da água, por associação) e do unicórnio produzem nos contos de Marina Colasanti, sabendo do interesse da escritora pelas questões relativas ao gênero, a partir da ideia de que a cultura constrói padrões a serem seguidos por homens e mulheres. Acerca da construção de gênero, trataremos em seguida.

1.6 Considerações sobre cultura e relações de poder

Se pensarmos que a cultura é formada por “produtos culturais”, partindo de uma visão patriarcal, as mulheres, assim como as crianças, não a produziram, uma vez que as duas são consideradas seres passivos e, por conseguinte, não seriam criadoras de cultura, apenas receptoras e mantenedoras da cultura dominante, isto é, da cultura masculina. Às mulheres e às crianças caberia, portanto, apenas a função de internalizá-la e reproduzi-la. Sobre essa produção cultural, a estudiosa Demarís Wehr expõe o seguinte:

Feministas como Carol Christ, Mary Daly, Elizabeth Dodson-Gray, entre outras, apontaram que as mulheres não têm sido as criadoras da cultura, das instituições e dos sistemas mitológicos, mas sim suas internalizadoras. Pode ter ocorrido também de elas terem possuído e criado uma cultura alternativa – uma tradição oral – que, infelizmente, nunca foi posta no papel. Nossa cultura vigente, tal como a conhecemos, é uma construção masculina (WEHR, 1998, 37-38).

Dessa maneira, nossa cultura seria predominantemente uma criação masculina, que determinaria o que deve ser conhecido, aceito e seguido, mas, como afirmou Damarís Wehr, é possível que as mulheres tenham criado uma cultura alternativa, de tradição oral, a qual, como não foi registrada, não teria se tornado conhecida ou seria pouco divulgada.

Nesse sentido, os homens tentaram exercer controle absoluto sobre as mulheres durante muitos séculos, e acreditamos que isso se deve a questões culturais, pois foi a cultura que incorporou características às mulheres e que as manteve numa posição inferior à dos homens por muito tempo, a fim de estabelecer a dominação deles sobre elas.

A cultura também aparece como explicação da estratégia de submissão feminina em Pierre Bourdieu. Segundo esse autor, “a ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça [...]” (BOURDIEU, 2012, p. 18). Assim, a cultura constrói não só valores, conhecimentos e estereótipos, mas também o próprio sentido de “corpo” e “sexo”, e o mundo social estabelece a “realidade sexuada” como sendo um depósito de princípios de “divisão sexualizante”. Nesse sentido, as distinções biológicas entre o ser masculino e o feminino são atribuídas culturalmente por valores e princípios que fizeram com que o corpo masculino fosse o polo dominante e o corpo feminino o dominado.

Se retornarmos às primeiras manifestações feministas, veremos que, segundo Guacira Lopes Louro (2003), os movimentos, no Ocidente, remontam ao século XIX. Segundo ela, houve duas grandes ondas de manifestação. A primeira, ocorrida na década de 1920, tornou-se conhecida como “sufragismo”, porque aconteceu motivada especialmente pela luta do direito ao voto. Esse interesse atraiu principalmente as mulheres brancas da classe média, tendo tido, por isso, menor repercussão do que a segunda onda do feminismo, que ocorreu nos anos de 1960. Nesse segundo momento, o movimento tornou-se mais comprometido com preocupações sociais e políticas, realizando-se por meio de manifestações coletivas de insatisfação e protestos. Com o objetivo de rejeitar o determinismo biológico que aparecia como justificativa para a dominação das mulheres, as feministas anglo-saxãs adotaram o termo *gender* (gênero), o qual remete à representação social dos seres, em oposição ao sexo, que se refere a questões biológicas. O movimento ressurgiu não só com marchas e protestos, mas também por meio de forte produção intelectual, com a publicação de livros, revistas e jornais.

Os debates sobre condições desiguais rejeitavam a diferença biológica como sendo fator que provocaria os desníveis na relação homem e mulher e, por essa razão, apresentariam o meio social como criador e mantenedor da hierarquização entre os sexos. Isso significa que as justificativas das desigualdades, segundo Guacira Lopes Louro, não eram buscadas nas diferenças biológicas, mas sim nos “arranjos sociais”, isto é, na sociedade.

Outra questão importante refere-se ao poder. Se a teoria de gênero rejeitava as ideias do determinismo biológico, que defendiam que os homens seriam naturalmente superiores às mulheres, isso significa que o poder também não seria entendido como categoria intrínseca aos homens, apoiando-se na teoria desenvolvida por Michel Foucault (2001). O filósofo afirma que o poder não é algo que se possa adquirir, arrebatado ou compartilhar. Trata-se de uma situação estratégica que pode ser exercida em meio a relações desiguais, mas móveis. Isso significa que o poder seria uma tática desenvolvida em situações desiguais, estabelecendo, portanto, hierarquização entre os indivíduos. Entretanto, a hierarquia não pode ser entendida como imutável e fixa, uma vez que está sujeita a alterações. Nesse sentido, a estratégia de poder somente acontece em relações maleáveis, o que significa que aquele que controla alguém em um determinado momento, pode ser dominado em outro instante.

Assim, ainda de acordo com Foucault, o poder estaria em toda parte, surgindo de todos os lugares e em todos os tipos de relações: econômicas, sociais, sexuais e religiosas, por exemplo. Em resumo, “o poder não é uma instituição nem uma estrutura, não é uma potência de que alguns sejam dotados: é um nome dado a uma situação estratégica complexa numa sociedade determinada” (FOUCAULT, 2001, p. 103). Isso significa que não é possível dizer que alguém nasça com o poder, como dito anteriormente, pois este seria uma prática estrategicamente aplicada por alguém sobre alguém.

Desse modo, percebemos que o poder não é um dom inato aos homens. Trata-se de um estratagema que eles têm desenvolvido ao longo dos tempos, com auxílio dos discursos sociais e das mídias, a fim de controlar as mulheres e de mantê-las presas ao gênero. Quando isso acontece, elas passam a representar uma imagem ideal, conforme os valores defendidos pela sociedade misógina. Trataremos mais sobre a construção de gêneros a seguir.

1.7 A construção da desigualdade de gênero: um discurso misógino

As desigualdades entre homens e mulheres acontecem em sociedades patriarcais. De acordo com Heleieth Saffioti (2004), o patriarcado é um regime de dominação e exploração das mulheres pelos homens. Sendo um sistema, a categoria sexual é usada para estabelecer a hierarquia entre os indivíduos e, segundo esse regime, o patriarca, isto é, o

“pai”, o homem, seria “naturalmente” superior à mulher. Entretanto, como ressaltam os estudos de gênero, a ideia de “superioridade natural” é falsa, pois corresponde a algo construído socialmente, ou seja, não se trata de um fator biológico.

Nesse sentido, Adriana Piscitelli informa que originalmente o termo patriarcalismo referia-se ao Velho Testamento bíblico, no qual os patriarcas detinham poder absoluto sobre mulheres, crianças, rebanho e demais subordinados. A partir disso, o termo passou a representar um “sistema social no qual a diferença sexual serve de base da opressão e da subordinação da mulher pelo homem” (PISCITELLI, 2009, p. 132).

Essa estudiosa ressalta que a referência ao patriarcado sofreu algumas contestações nos estudos feministas, devido ao fato de o conceito de patriarcado ter se tornado vago e impreciso, muitas vezes significando simplesmente “dominação masculina”, como se fosse um conceito imutável e fixo. Entretanto, ainda segundo a autora, o patriarcado, sendo um sistema social, sofre mudanças históricas e geográficas e, portanto, não poderia ser tratado como categoria universal. Isso significa que, por ser um sistema determinado em função do tempo e do espaço, o patriarcado presente entre os gregos na Antiguidade Clássica não é o mesmo patriarcado da Idade Média em Portugal, que não é o mesmo patriarcado no Brasil império, e assim por diante. É por isso que Heleieth Saffioti assegura que o patriarcado é um fenômeno social “em transformação”.

Além do conceito de patriarcado, as feministas formularam também, a partir de 1930, a “teoria dos papéis sociais”. Segundo Adriana Piscitelli, os papéis sociais correspondem às posições que cada indivíduo ocupa na sociedade, ou seja, de pai, mãe, estudante, filho(a), empregado(a), patrão, patroa. A fim de estabelecer a desigualdade entre as mulheres e os homens, o grupo social define o que seria adequado ou inadequado para cada papel (comportamento, linguagem, traje, trabalho, lazer, obrigações e direitos) de acordo com o corpo do sujeito, que pode ser feminino ou masculino.

Dessa maneira, a própria noção de corpo foi apropriada por um discurso que atrelou valores, normas, preconceitos, estereótipos e que agregou ao corpo feminino características geralmente negativas. Ainda nessa perspectiva, Bourdieu afirma que, “dado o fato de que é o princípio da visão social que constrói a diferença anatômica e que é esta diferença socialmente construída que se torna o fundamento e a caução aparentemente natural da visão que alicerça, caímos em uma relação circular que encerra o pensamento na evidência de relações de dominação inscritas [...] na objetividade [...] e na subjetividade [...]” (BOURDIEU, 2012, p. 20).

Nesse sentido, a ideia apresentada por Bourdieu assegura que a cultura aparece como força coerciva dos corpos, que são construídos a partir de um discurso que limita a ação deles. Essa coerção tenta manter o corpo feminino passivo e dominado pelo corpo masculino, estabelecendo uma hierarquia entre o homem (superior) e a mulher (inferior).

Howard Bloch apresenta duas correntes que teriam reforçado a hierarquização dos homens em relação às mulheres durante a Idade Média: a primeira seria a versão da “criação jeovista”, de acordo com a qual as mulheres seriam criaturas “secundárias” em relação aos homens, uma vez que elas seriam ramificação da costela deles; a segunda corrente seria a “misoginia literária”, presente principalmente na escrita de padres daquele período, ou seja, ambas teriam em comum a raiz religiosa.

Nessa perspectiva, se os homens aparecem como “superiores”, a eles são atribuídos valores que os afastariam das mulheres. Assim, o ser masculino é associado ao espírito, à alma e à inteligência, aproximando-se do meio imaterial, não corrompido. Já as mulheres aparecem como encarnação da matéria, distintas por um corpo maculado e pecador. Nesse sentido, “[...] a mulher vem corporificar a corrupção material associada à carne, onde se fundem o teológico e o ginecológico” (BLOCH, 1995, p. 36).

Pelo exposto, vemos que o corpo tornou-se um agregado de crenças e estereótipos, constituído por meio do discurso social que frequentemente apresentou o corpo de mulher como sendo débil, passivo e pecador. A ele foram atribuídos tantos aspectos negativos que, em diversas culturas e épocas, as mulheres foram (e ainda hoje são) obrigadas a cobrir-se totalmente. Durante anos, elas foram forçadas à reclusão em suas casas ou quartos. Bourdieu lembra, inclusive, que a roupa seria uma “forma de confinamento”, pois limitaria os movimentos e posições, assim como o salto alto, que impediria o passo firme e a agilidade. Foi ensinado que o homem caminha ereto, olha para frente, enquanto as mulheres devem caminhar curvadas, com o olhar para baixo, sendo, assim, forçadas a serem dóceis e gentis.

Bourdieu ainda lembra que a cintura, vista como signo de clausura, é usada como a barreira que separa o “alto e o baixo” e que protege o sexo. É por isso que a “[...] cintura é um dos signos de fechamento do corpo feminino, braços cruzados sobre o peito, pernas unidas, vestes amarradas [...]” (BOURDIEU, 2012, p. 25), a fim de forçar o abrigo do sexo sagrado. Esses elementos culturais são todos modos de controlar o corpo das mulheres e criar paradoxalmente uma “artificial submissão natural”. A intenção seria estabelecer que o corpo feminino fosse biologicamente inferior e, portanto, deveria ser reprimido pelo corpo masculino.

Essas ideias foram disseminadas por diferentes práticas discursivas, presentes na família, escola e nas mídias, por exemplo. A religião constituiu-se num forte representante para estabelecer a submissão feminina, remetendo sempre à narrativa do pecado original e reforçando a ideia de que as mulheres deviam ser vigiadas constantemente. Vale ressaltar que o discurso literário também pode ter servido como uma estratégia de coerção das mulheres, uma vez que as narrativas foram usadas para disseminar e apregoar uma imagem de mulher que correspondesse ao ideal aceito pela sociedade patriarcal, em contrapartida condenando as personagens que apresentassem comportamentos que divergiam desse ideal. Nesse sentido, de acordo com Ivia Alves (2002), a literatura também estabeleceu uma mensagem de preceitos às mulheres burguesas.

Desse modo, visto que grande parte da literatura era escrita por homens que disseminavam imagens estereotipadas de um ideal de mulher, a fim de interferir no comportamento dela, os textos literários constituíram-se em discursos que tentavam manter o corpo feminino dentro do gênero. Em geral, os escritores tratavam de aspectos externos às relações amorosas e pareciam preocupar-se mais com descrições físicas. Além disso, no Romantismo, por exemplo, a complicação da história estava no impedimento da união dos apaixonados, e o casamento aparecia, nos romances românticos de autoria masculina, como o objetivo último das mulheres, assim como era o destino primeiro das princesas nos contos de fadas tradicionais.

Nesse mesmo período, havia, contudo, a tentativa das escritoras de romperem com essa literatura. Segundo Ivia Alves, se os homens centravam-se nas descrições físicas e na impossibilidade do casamento, as mulheres, ao contrário, tratavam dos conflitos interiores das personagens e também costumavam escrever sobre o cotidiano do casamento, “[...] explorando os desajustes e conflitos protagonizados dentro da relação” (ALVES, 2002, p. 95). Assim, se as escritoras eram adeptas do casamento por amor, eram também defensoras do divórcio, caso o casamento não trouxesse felicidade.

Como temos apresentado, Marina Colasanti aparece no cenário literário com uma literatura de resistência contra as representações femininas do sistema patriarcal, constituído por uma cultura misógina que constrói as mulheres como sendo indivíduos frágeis, dependentes, sem vontade própria ou sem coragem de expressá-la.

Difícilmente as protagonistas encontradas nos contos de fadas da escritora têm o perfil descrito acima. Comumente nos deparamos com uma princesa audaciosa, que contraria as vontades do rei, seu pai (alegoria do Estado e da família), para decidir quando e com quem irá se casar, ou mesmo se quer se casar. Trata-se de protagonistas que seguem

seu próprio caminho, mesmo que seus passos a levem à morte; e, ainda que isso aconteça, a morte terá sido uma escolha da princesa, não do rei. Entretanto, nos contos da literatura para adultos de Marina Colasanti, nem sempre as protagonistas conseguem escapar às determinações do gênero, e algumas delas sucumbem à opressão do poder exercido pelos homens, como vemos no miniconto “Porém igualmente”:

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 voo de sua trajetória (COLASANTI, 2012, p. 41).

Esse conto trata dos casos de violência doméstica infligida às esposas por seus companheiros, muitas vezes embriagados. Seus períodos reproduzem uma gradação: o aumento da violência a cada dia e o avanço da incapacidade de reação, tanto de D. Eulália quanto das pessoas que a conheciam, culminam com o assassinato dela. Entretanto, contos como esse não contrariam as ideias defendidas por Marina Colasanti, uma vez que esses textos realizam a resistência por meio da denúncia. Trata-se de uma acusação contra a sociedade que “aceita” toda a tirania que sofre a mulher, quando permanece inerte. Nesse conto, D. Eulália está presa ao papel social de esposa, não consegue deixar sua posição, e a omissão da sociedade colabora para que a libertação não aconteça. Ela está presa à exploração do gênero, dele não consegue sair, e seu sofrimento só termina com sua morte, esta que, no entanto, não foi uma escolha dela, como nos contos de fadas da escritora, sendo uma decisão do marido, que tinha o controle sobre a vida de D. Eulália.

Nesse contexto, consideremos uma importante reflexão feita pela feminista Teresa de Lauretis (1994) sobre a construção do gênero, que costuma aparecer como oposição ao sexo. O gênero seria entendido, culturalmente, como a diferença entre o masculino e o feminino, e o sexo, a diferença biológica entre homem e mulher. Se considerarmos essa oposição, a teoria do gênero manteria a dicotomia da “diferença” e a distinção entre os seres como sendo sempre uma oposição um do outro, por isso a feminista defende que separemos as noções de “gênero” da “diferença sexual”.

Nesse sentido, apoiada pelas concepções de sexualidade do filósofo Michel Foucault, Teresa de Lauretis propõe que gênero não seja entendido simplesmente como “diferença”,

e sim, como sendo um “produto” definido por “tecnologias sociais”. Essas tecnologias poderiam ser associadas aos meios que produzem e reforçam os estereótipos, uma vez que o gênero seria produzido por discursos vários, como o do cinema, da televisão, das instituições, ou ainda da literatura, em resumo, pelas diversas práticas do cotidiano.

Assim, ainda de acordo com Teresa de Lauretis, se o gênero é produto cultural, sua estruturação segue um paradigma, que é composto por quatro proposições: a primeira define o gênero como sendo uma “representação”; a segunda hipótese entende essa representação como sendo uma “construção”; pela terceira proposição, a construção ocorre em “função do tempo”, que a altera de acordo com ideias disseminadas numa determinada época; e, finalmente, essa temporalidade culmina na quarta ideia, segundo a qual a construção do gênero é uma “representação ideológica falsa”. Desse modo, o gênero é a construção de modelos comportamentais a serem seguidos por homens e mulheres e, conforme defendido por Teresa de Lauretis, embora a representação de gênero seja uma ilusão, ela conseguiu ser fortemente disseminada ao longo da história da humanidade.

Quanto às representações às quais os homens e principalmente as mulheres são submetidos, são oportunas as concepções de Denise Jodelet (2001), segundo a qual frequentemente criamos representações a fim de nos ajustar no mundo e, assim, adotamos comportamentos que serão aceitos pelo grupo social a que pertencemos.

De acordo com a pesquisadora, os grupos sociais forjam uma definição específica para um objeto representado socialmente. Essas definições são gradativamente espalhadas entre os membros do grupo social, gerando uma “visão consensual” da realidade para eles. Nessa perspectiva, Denise Jodelet entende que as representações construídas são produtos culturais, gerados a partir da “apropriação da realidade exterior” e por meio de “elaboração psicológica e social”. Isso significa que a realidade, fenômeno externo aos sujeitos, é apreendida e interpretada por eles psicologicamente, sendo essa interpretação da realidade o produto do grupo social.

Dessa forma, a sociedade constrói padrões, imagens e modelos de comportamento para que possamos representá-los. De acordo com Denise Jodelet, essa referência, esse padrão ao qual nos reportamos para representar algo ou alguém seria considerado um “objeto”. O objeto seria, portanto, o paradigma ao qual nos referimos para definir se podemos agir de certo modo ou não, gerando, muitas vezes, os estereótipos sociais.

Nessa perspectiva, ainda segundo essa autora, o objeto pode ser uma pessoa ou coisa, um acontecimento psíquico ou social, um fenômeno natural, uma ideia, uma teoria, real ou imaginária, mas que é sempre necessário, pois sem o objeto não haveria representação.

Desse modo, esse objeto aparece como uma imagem fixa que se impõe ao grupo social, sendo criada por esse mesmo grupo.

Em resumo, as diferenças entre mulheres e homens são construções sociais disseminadas por meio de discursos coercivos. Esses discursos estabelecem que as mulheres são inferiores aos homens e, para validarem essa ideia, partem das diferenças biológicas. Entretanto, da mesma forma como há discursos misóginos, existem também aqueles que tentam desconstruir as imagens preconceituosas e estereotipadas do feminino, opondo-se aos modelos definidos pela cultura patriarcal. Veremos, no próximo capítulo, como os contos de fadas de Marina Colasanti constroem novas imagens de mulheres que contrariam os paradigmas do patriarcado.

Capítulo 2

SUJEITOS NO ESPELHO: DOS MÚLTIPLOS REFLEXOS AOS INVISÍVEIS

2.1 Das múltiplas identidades

Neste capítulo, analisaremos os contos “A primeira só”, de *Uma ideia toda azul* e “À procura de um espelho”, de *Doze reis e a moça no labirinto do vento* a partir da imagem simbólica do espelho para compreendermos os sentidos que esse elemento recebe nas nessas narrativas através da construção de identidades das personagens femininas e das relações de poder.

Nelly Novaes Coelho, ao tratar da classificação das personagens mais comuns em narrativas, destaca a existência de três tipos básicos: “personagem-tipo”, que seria uma representação de funções sociais; “personagem-caráter”, cujas ações provocam uma reflexão sobre valores morais ou culturais e também a “personagem-individualidade”, que se caracteriza como um indivíduo complexo, com medos, angústias, que não pode ser classificado como bom, nem como mau. A partir dessa afirmação, reis e rainhas, príncipes e princesas, camponeses e soldados, entre outras personagens dos contos de fadas, seriam, de acordo com a autora, figurações de estados sociais, pois não se destacariam como um indivíduo complexo, sendo, por conseguinte, seres estereotipados,¹¹ classificando-se, portanto, como personagens-tipo.

Veremos, contudo, que, embora as personagens principais femininas, nos contos analisados neste capítulo, ocupem essas posições sociais, elas não são estereotipadas, porque estimulam a reflexão a respeito desses papéis sociais e da domesticação das mulheres, incentivando a rejeição desses valores. Como vimos, as protagonistas dos contos de fadas de Marina Colasanti apresentam-se como sujeitos de suas ações e de resistência contra o patriarcado. Assim, as ações dessas personagens provocam uma reflexão a respeito dos valores culturais disseminados por discursos patriarcais, o que permite que essas personagens sejam analisadas não pela perspectiva de personagens-tipo, mas pela concepção de personagens-caráter.

Como dito no primeiro capítulo, a cultura dos homens estabeleceu quais seriam os produtos culturais a serem apreendidos pelos indivíduos e quem não os detivesse seria excluído da sociedade, tornando-se marginalizado. Se a cultura produz discursos que

¹¹ Segundo a teoria junguiana, estereótipo, em sentido figurado, seria a construção de uma imagem absoluta e imutável que toma esse sentido ao ser estabelecida como imagem normativa e universal. Cf. DOWNING, 1998, p. 10.

domesticam e alienam o indivíduo, a literatura pode aparecer ora como uma tecnologia de manutenção dessa coerção, ora como elemento subversivo contra essa tirania. Na literatura de Marina Colasanti, podemos perceber a segunda possibilidade.

Neste tópico, analisaremos o conto “A primeira só”, partindo da imagem simbólica do espelho, aqui entendido como objeto ambivalente, sendo ora mecanismo de controle usado pelo rei, ora instrumento impulsionador do processo de rejeição do poder coercivo do monarca sobre a princesa. O conto inicia-se da seguinte maneira: “Era linda, era filha, era única. Filha de rei. Mas de que adiantava ser princesa se não tinha com quem brincar?” (COLASANTI, 2006a, p. 46).

A personagem feminina inicialmente é identificada como “filha de rei” e, por ser princesa, também é linda, como se toda filha de rei fosse bonita, uma espécie de exigência. Observemos que não há uma descrição individual da personagem, ela é alguém que se define por sua posição social – “filha de rei” – e por sua representação – “linda”. Tomando-se apenas essa caracterização, ela seria apenas uma personagem-tipo, pois expressaria somente uma posição no patriarcado, isto é, a de princesa, e sua representação de ser “linda”, estaria associada, portanto, ao papel social de filha do rei.

Todavia, para ser uma típica princesa não basta que ela tenha traços físicos que agradem à sociedade, visto que o comportamento dela também é importante para compor a imagem “socialmente elaborada e partilhada”, de que fala Denise Jodelet. O estereótipo de filha de rei pode, por exemplo, incluir ainda “delicadeza”, “timidez”, “dependência”, “obediência” e “reclusão”. No conto analisado, a princesa era só e esse isolamento em que vivia a menina causava-lhe tristeza. A fim de evitar a solidão da filha, mas sem romper com seu papel social do rei e sua representação social de comando, o monarca toma a seguinte decisão:

De noite o rei ouvia os soluços da filha. De que adiantava a coroa se a filha da gente chora à noite? Decidiu acabar com tanta tristeza. Chamou o vidraceiro, chamou o moldureiro. E em segredo mandou fazer o maior espelho do reino. E em silêncio mandou colocar o espelho ao pé da cama da filha que dormia (COLASANTI, 2006a, p. 46).

O espelho aparece inicialmente para evitar que a personagem se sinta sozinha, mas ele cria apenas uma ilusão de companhia. A princesa continua isolada das pessoas, uma vez que o rei não permite sua socialização; ao contrário, ele constrói mais uma estratégia

para conservar a princesa sob seu controle, mantendo-a afastada do mundo. Esse artifício do pai destinava-se a garantir que a princesa continuaria presa, fechada nos limites definidos por ele, reafirmados pela moldura do espelho. A menina só poderia ver o que ficasse no espaço delimitado desse objeto, por isso o espelho apareceria inicialmente como imagem de clausura. Ao acordar e ver-se nele refletida, a princesa imagina estar realmente diante de uma amiga, e o espelho torna-se, nesse momento, objeto ilusório.

O confinamento ao espaço restrito da casa, imposto às mulheres durante muito tempo, está claramente representado nesse momento, em que a moldura é o limite definido pelo grupo social masculino, e o espelho conota a realidade criada para que as mulheres possam ver sem sair do meio doméstico.

A respeito do controle exercido pelo pai da protagonista, Marlúcia Nogueira do Nascimento Dodo assegura que, nos contos de Colasanti, a proposta paterna 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” (DODO, 2010, p. 96). Certamente o contexto dos contos de fadas retoma épocas em que as filhas deviam ser extremamente submissas, mas o importante, nas narrativas da escritora, é o fato de essas personagens femininas rejeitarem o controle patriarcal, como veremos em breve.

Vale destacar, nesse momento, que o espelho, de acordo com Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1997), pode ser símbolo que reflete algo mais profundo, como os conteúdos do coração e da consciência dos indivíduos. Se o que a princesa mais desejava naquele momento era ter uma amiga, o espelho apresentou-lhe o que era almejado, e, por isso, uma amiga foi o que a princesa viu à sua frente.

Assim, esse objeto simbólico aparece, no conto, como um elo entre a princesa e seus desejos, como os vários “eus” dentro de si, como uma série de identidades, que se tornam múltiplas. A respeito disso e de acordo Stuart Hall (2005), a ideia de que o indivíduo é dotado de uma identidade imutável tem-se tornado inválida. A sociedade pós-moderna vive uma “crise de identidades”, e estas estariam “descentradas”, ou “deslocadas”.

Ainda segundo Stuart Hall, há três concepções de identidade. A primeira refere-se ao sujeito do Iluminismo, segundo a qual o indivíduo seria dotado de uma identidade fixa, central, unificada e racional. Essa identidade seria o núcleo do sujeito (masculino), que nasceria com ela e se desenvolveria com ela, sem que sua identidade sofresse qualquer alteração. A segunda concepção é a do sujeito sociológico, que entende que a identidade se constitui por meio das relações com outras pessoas e com a cultura em geral. Assim a identidade, ainda entendida como núcleo interior e essência do ser, seria formada e

modificada pela interação entre o eu e a sociedade. Existe, portanto, a interação entre um mundo pessoal e um mundo público.

A terceira concepção de sujeito, a qual tem substituído essas noções de indivíduo com identidade una, corresponde à ideia de uma variedade de identidades dentro do sujeito. Segundo Hall, o sujeito pós-moderno é “[...] composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas” (HALL, 2005, p. 12). Isso significaria que acreditar que o indivíduo nasce e permanece toda a sua vida com os mesmos valores, princípios e comportamentos sem nenhuma alteração de conduta seria uma ilusão, uma fantasia.

Essas ideias vão ao encontro das de Tania Navarro Swain. De acordo com a feminista, fala-se de identidade tanto como sendo a “essência” do indivíduo, isto é, sua “raiz”, quanto como sendo uma identidade, ou um “desdobramento de identidades”. Nessa segunda acepção, a identidade não seria única, singular e/ou fixa. Ao contrário, seria múltipla, plural e transitória, pois, segundo a pesquisadora, as identidades “não passariam de construções passageiras, fluidas, com pousos esporádicos, lá onde o presente se torna passado; em processo, eu sou apenas um projeto de mim, aquela que já passou e que ainda não é” (SWAIN, 2006, s. p.).

No conto analisado, a diferença entre a princesa concreta e a refletida no espelho poderia indicar a existência de múltiplas identidades da princesa.

Rápido chegaram perto e ficaram se encontrando. Uma sorriu e deu bom-dia. A outra deu bom-dia sorrindo.

– Engraçado – pensou uma –, a outra é canhota.

E riram as duas (COLASANTI, 2006a, p. 46).

Observemos que há uma inversão entre as ações de uma e da outra, principalmente quando a princesa chama a atenção para o fato de a princesa refletida ser canhota. Assim, o reflexo, embora semelhante à imagem refletida, produziria apenas a ilusão de que ambas são idênticas, mas, na verdade, não o seriam. A imagem da princesa conotaria seu outro eu, sua outra identidade. Segundo Herder Lexikon (1997), o espelho simbolizaria ainda o saber ou o autoconhecimento do indivíduo. O espelho poderia, dentro do conto, ser entendido nesse sentido, uma vez passa a mostrar à princesa suas vontades ocultas. A pluralidade de identidades dela revela-se no momento em que a jovem, enquanto brincava

com uma bola de ouro, atira-a para sua amiga do espelho, fazendo com que este se quebre. Vejamos o que nos conta a narradora:

A lágrima inchou, já ia cair, quando a princesa viu o rosto que tanto amava. Não um só rosto de amiga, mas tantos rostos de tantas amigas. Não na lágrima que logo caiu, mas nos cacos todos que cobriam o chão.
– Engraçado, são canhotas – pensou (COLASANTI, 2006a, p. 48).

Novamente a princesa observa que suas amigas são canhotas. Se o fato de a outra ser canhota lhe chama a atenção, isso nos faz supor que ela, a princesa, fosse destra. Geralmente o destro é associado ao direito, ao padrão, ao modelo ou até mesmo ao divino, enquanto o canhoto, isto é, o lado esquerdo, é visto como o desviante, o subversivo ou mesmo demoníaco. Como explicado por Lexikon, o lado direito, em muitas crenças e religiões, simbolizaria o virtuoso, a força e o sucesso. Desse modo, seu lado direito, o concreto, seria a representação social da “linda filha de rei”, ou seja, tratar-se-ia da sua função social, associada ao conservadorismo. Seu lado esquerdo representaria sua inversão, suas várias identidades, que não se manifestam concretamente, porque estão subordinadas ao lado direito, uma vez que essa multiplicidade se revela apenas como reflexo. Mas existiria mesmo essa inversão de ações da princesa?

Acerca disso, vale ressaltar as considerações feitas por Umberto Eco (1989). Segundo ele, o espectador – neste caso, a espectadora –, diante do espelho, pode criar uma “imagem virtual” para si somente quando passa a situar um objeto “dentro” do espelho. Entretanto, Eco lembra que fisicamente não existe um “dentro do espelho”, mas a ideia de haver um espaço no interior do espelho está tão arraigada à cultura que as pessoas acabam aceitando como natural a ideia de que o espelho teria a propriedade de trocar a direita pela esquerda. Assim postula esse autor:

O espelho reflete a direita exatamente onde está a direita, e a esquerda exatamente onde está a esquerda. É o observador (ingênuo, mesmo quando físico por profissão) que, por identificação, imagina ser o homem dentro espelho, e olhando-se percebe que usa, por exemplo, o relógio no pulso (ECO, 1989, p. 14).

Como explicado por Eco, a inversão imagética não é uma propriedade inerente aos espelhos, ela é, na verdade, uma ilusão produzida pelo observador. Entretanto, para que isso aconteça, é preciso que quem observa entre “dentro” do espelho, pois, como lembra o autor, quem não se comporta como Alice não sofre essa ilusão. Vale mencionar que, em *Através do espelho e o que Alice encontrou por lá*, as aventuras oníricas da protagonista de *Alice no país das maravilhas*, ambas de Lewis Carroll, recomeçam não mais por meio da toca do coelho apressado, mas sim pela entrada da menina na casa dos espelhos, e essa ideia de casa já alude à noção de um “espaço”, de um “dentro”.

Nesse contexto, ainda que não exista fisicamente um espaço “dentro” do espelho, existe um “dentro” da casa. Como se trata na narrativa dos lugares de uma casa com espelhos, estes possibilitam a quem entrar neles um “estar dentro” e, conseqüentemente, a inversão das coisas. Essa inversão fica evidente quando Alice encontra um livro e tenta lê-lo, mas não consegue. Até que lembra que se tratava de um livro do espelho; então, para conseguir lê-lo, ela decide colocá-lo diante de um espelho, para que as palavras nele apareçam invertidas, no sentido contrário (não da esquerda para a direita, mas da direita para a esquerda), e assim ela possa ler o poema.

No conto de Marina Colasanti, a princesa só toma consciência de que existe um lado esquerdo dentro de si, porque ela “entra no espelho” que fora colocado no seu quarto. Nesse caso, “entrar no espelho” significaria que a protagonista vê suas identidades opostas, presas do outro lado, “dentro do espelho”. Assim, para a princesa, existiria a possibilidade de o mundo ilusório do espelho tornar-se concreto. Nele ela seria sua inversão, ou seja, a princesa submissa e sua representação passariam a ser a princesa livre. Isso significa que, ao contrário de Alice, a protagonista de Marina Colasanti não sairia do espelho da mesma maneira como entrara. Alice, depois de acordar, continua sendo a mesma meiga e educada garota de nobre família inglesa, mas a protagonista de Marina Colasanti não seria mais a linda e meiga filha de rei, não seria mais uma personagem-tipo, conforme a classificação de Nelly Novaes Coelho. Essa mudança finalmente se concretiza quando o espelho se quebra, rompendo-se a ligação entre a representação de princesa e o rei, afinal, foi ele quem ordenou que fizessem e colocassem o espelho no quarto da menina.

A rejeição da sua representação social não acontece, contudo, sem que haja o estranhamento de si mesma, como percebemos na seguinte passagem:

Era diferente brincar com tantas amigas. Agora podia escolher. Um dia escolheu uma, e logo se cansou. No dia seguinte preferiu outra, e esqueceu dela em seguida. Depois outra e mais outra, até achar que todas eram poucas. Então pegou uma, *jogou* contra a parede e fez duas. Cansou das duas e *pisou* com o sapato e fez quatro. Não achou mais graça nas quatro, *quebrou* com o martelo e fez oito. Irritou-se com as oito, *partiu* com uma pedra e fez doze (COLASANTI, 2006a, p. 48, grifos nossos).

Observemos como pluralidade de identidades, de que fala Tania Navarro Swain ocorre aqui de maneira dura e tenaz. A princesa agressivamente multiplica-se por meio de verbos como “jogar” contra a parede, “pisar” com o sapato, “quebrar” com o martelo e “partir” com a pedra. Além disso, essas ações poderiam conotar também as manifestações do movimento feminista de luta contra o sistema masculino dominante. Nesse momento de combate, era preciso deixar a delicadeza e a fragilidade (características muitas vezes inculcadas nas mulheres pelo olhar masculino) e mostrar força e rebeldia, pois agora era preciso sair do objeto de representação social, ou seja, era necessário deixar o gênero.

Nesse ponto, vale retomar as reflexões de Denise Jodelet sobre as representações: elas são construídas a partir de modelos elaborados socialmente, os quais devem ser seguidos. Essas imagens, que se tornam paradigmas sociais, são denominadas “objetos”, como já apresentado no primeiro capítulo. Esse objeto seria, portanto, a referência para a imagem construída como representação social. Nesse caso, de acordo com a estudiosa, o objeto (modelo) pode ser tanto uma pessoa, como um acontecimento, um fenômeno, uma ideia ou mesmo uma coisa. Mas ele é sempre necessário para que se articule o sujeito com uma representação. No conto em análise, o objeto seria a “imagem ideal de princesa”.

Na narrativa de Marina Colasanti, a multiplicação da personagem é tamanha que os diversos pedaços não podem se tornar um indivíduo, e a princesa volta a ser uma só: “Sozinha outra vez [está] a filha do rei” (COLASANTI, 2006a, p. 49). Ela não quer, contudo, ficar só novamente, não quer voltar a ser um objeto social, não quer mais ficar apenas do lado direito e, por isso, corre para o “jardim”, para o “bosque”, para o “prado” até chegar ao “lago”, em que vê novamente sua imagem refletida, correspondendo à amiga do início da narrativa, a primeira rejeição da representação social.

Vejamos o que acontece na seguinte passagem: “Mas a princesa não queria mais uma única amiga, queria tantas, queria todas, aquelas que tinha tido e as novas que encontraria” (COLASANTI, 2006a, p. 49). A fim de conseguir todas as amigas novamente, a menina assopra a água e atira pedras, mas a amiga continua sendo uma. Nesse momento, a princesa é novamente só o objeto referencial, a representação da filha do rei. Mas ela não quer mais

sê-lo, pois essa representação traz a imagem de submissão, de isolamento, de confinamento, isto é, de solidão. Nesse conto, a autorrealização da filha do rei aconteceria quando ela conseguisse acabar com seu isolamento e pudesse ter amigas. Esse processo pode ser associado novamente ao movimento feminista, pois uma das formas de trabalho, segundo Adriana Piscitelli, foi estabelecer a existência política das mulheres (e não da mulher) como sujeito coletivo. Assim, esse reconhecimento político como coletividade criava uma “identidade” e estabelecia uma conexão entre o grupo feminino.

É nesse ponto da narrativa que acontece o seguinte: “Então a linda filha do rei atirou-se na água de braços abertos, estilhaçando o espelho em tantos cacos, tantas amigas que foram afundando com ela, sumindo nas pequenas ondas com que o lago arrumava sua superfície” (COLASANTI, 2006a, p. 50).

Observemos que a água se “estilhaça” com o impacto do corpo da princesa, palavra cujo significado seria o de “reduzir-se a pedaços”, o que seria mais adequado de acontecer com objetos sólidos, não líquidos; é por isso que, nesse momento, podemos dizer que a água torna-se espelho, que se quebra em vários pedaços com o choque do corpo da princesa que tenta ir para “dentro do espelho”, mas não para qualquer espelho. Para o espelho profundo e subconsciente, em que ela pode entrar e renovar-se, refugiando-se do patriarcado. Vale destacar aqui que, de acordo com Chevalier e Gheerbrant, a água simboliza três temas dominantes: é “fonte de vida”; é “meio de purificação”; é centro de “regenerescência”. Quando a princesa mergulha na água, há uma reunião de suas várias identidades, visto que havia “tantos cacos, tantas amigas que foram afundando com ela” (COLASANTI, 2006a, p. 50), mas que se regeneraram em um único sujeito, agora fora do gênero, enquanto o “lago arrumava sua superfície”.

A imersão na água levaria, portanto, ao surgimento de um novo ser, de uma nova mulher, que rejeitou o papel social de princesa e, conseqüentemente, a imagem de representação que esse papel implicava, ou seja, de fragilidade, delicadeza, obediência, passividade, inércia e isolamento. Em vez disso, a protagonista quis tornar-se sujeito independente, mudando seu destino, seu *fatum*. Desse modo, se, como afirma Eliade (1979), existem águas da morte, ou conforme Lexikon (1997), a água possui também um caráter destruidor, quando esse elemento reorganiza as partes e junta os pedaços da menina, a linda filha do rei morre, e, nesse caso, o objeto de representação social dilui-se. Ali, a representação social de submissão da princesa de Marina Colasanti não existe mais. Além disso, seria possível entender que a água, que constantemente é associada ao útero

materno, acolheria a menina, que renasceria talvez em um tempo e em um espaço em que não houvesse as imposições anteriores.

Observemos que, segundo essa interpretação, a figura materna é substituída pela imagem simbólica da água. Marlúcia Nogueira Dodo chama a atenção para essa questão nos contos de fadas, pois as mães frequentemente estão ausentes nesse gênero literário, e, nos contos de Marina Colasanti, essa ausência é marcante.

Ainda segundo essa pesquisadora, a falta de contato com a mãe implica o isolamento quase total das princesas, que costumam ser guardadas pelo pai, até o momento em que se instaura um conflito. É o enfrentamento desse conflito que acarretará o amadurecimento das personagens. Vale ressaltar que não é a ausência da mãe que produz o conflito. Este costuma ser desencadeado por outro acontecimento que provoca a ruptura de um momento de estabilidade, de linearidade na vida das protagonistas, o que se verifica também nas narrativas de Marina Colasanti. O conflito torna-se, portanto, elemento importante para que haja o crescimento do indivíduo.

O mergulho na água proporciona à princesa ver suas várias identidades. Esse mergulho foi estimulado pelo seu lado esquerdo que não queria mais ser apenas uma função social. É seu lado subversivo, que luta não só contra a imagem de submissão e de obediência feminina, mas também contra a ideia de fragilidade e vulnerabilidade que a caracteriza como sendo incapaz de tomar suas próprias decisões e de enfrentar todos os percalços de um mundo hostil e misógino.

Esse seu lado esquerdo é, na verdade, aquele que deseja se tornar sujeito autônomo, independente, mesmo que, para isso, precise fugir do meio em que vive, isto é, do castelo e, conseqüentemente, da “moldura” imposta pelo rei. Quanto à simbologia do lado esquerdo, Chevalier e Gheerbrant esclarecem que, em culturas do Oriente, o lado esquerdo assume sentido positivo, enquanto o direito é tido como negativo. Para os povos dessa região, a esquerda seria o lado honroso e teria um sentido nobre. Considerando essa perspectiva, a atitude da princesa em querer encontrar seu lado esquerdo perde o caráter negativo, podendo ser entendida, por conseguinte, como uma ação positiva.

A fuga da menina seria entendida, então, como um grito de rejeição aos paradigmas sociais de comportamento, que domesticam principalmente as mulheres, e à cultura que rebaixa o lado esquerdo. Essa fuga seria, dessa forma, a reação provocada pela luta contra esses modelos, contra o poder exercido pelos homens, simbolizado pelo “rei-pai”, isto é, pelo sistema político (o rei) e pela instituição familiar (o pai). Vale retomar as reflexões de Foucault, segundo quem o poder se estabelece em relações móveis; isso significa que a

possibilidade de libertação existe, mas o silêncio precisa ser quebrado, pois se o discurso constrói as amarras sociais e subsidia o poder, para o filósofo, o silêncio só reforçaria o controle do indivíduo. Ainda segundo Foucault, o discurso mantém ou mina o poder, assim como “[...] o silêncio e o segredo dão guarida ao poder, fixam suas interdições; mas, também, afrouxam seus laços e dão margem a tolerâncias mais ou menos obscuras” (FOUCAULT, 2001, p. 112). Dessa maneira, o discurso e o silêncio seriam entidades ambíguas ou mesmo paradoxais, porque se excluem, mas completam-se, pois rompem ao mesmo tempo em que atam os nós das relações sociais.

Bourdieu refere-se também aos mecanismos de dominação. Segundo ele, o controle de um indivíduo sobre o outro acontece quando o dominado reflete, em seus pensamentos e atitudes, exatamente os produtos construídos pelos dominadores, gerando, assim, os atos de reconhecimento que reforçam a submissão. Quando uma mãe, por exemplo, não permite que o filho faça trabalhos domésticos e destina-os totalmente à filha, ela aplica aos esquemas que a controlam os produtos gerados pela dominação masculina, pois, na sociedade patriarcal, às mulheres são destinados totalmente os serviços domésticos, isto é, a casa e tudo o que se refira a ela (refeições, arrumação, criação dos filhos, cuidados com o marido e manutenção da família em geral). Dessa maneira, essa mãe está reproduzindo e mantendo os produtos culturais que foram impostos a ela pela cultura patriarcal. Já os homens são preparados para o espaço público (estudos, passeios, viagens, reuniões, trabalho externo). Entretanto, assim como Foucault, Bourdieu também defende a ideia de que é possível lutar contra os pensamentos e atos de dominação, por meio de ações de resistência contra a imposição simbólica.

Pensando novamente no espelho, para Marina Colasanti, essa imagem simbólica permite a passagem do ser para dentro de si, como o espelho de *Alice no país das maravilhas*, ou possibilita a ilusão de infinito, como no salão de barbeiros. Em todo caso, o espelho torna-se símbolo de travessia; é a porta pela qual cruzamos dois espaços em direção às profundezas dos desejos mais ocultos. Como a autora esclarece, seu espelho “haveria de refletir menos as coisas em si do que o avesso das coisas, a sua face guardada, lado escuro da Lua, reverso de tapete, lado de dentro da casca, da concha, da rocha, da pele” (COLASANTI, 2004, p. 106). Nesse sentido, de acordo com ela, o livro seria um espelho e, por conseguinte, o escritor seria um “fabricante de espelhos”. Ela prefere fabricar os espelhos pequenos, isto é, os “miniespelhos” ou “minicontos”. Dessa maneira, seu espelho seria como o de uma penteadeira antiga, com espelhos móveis, pois apresenta

várias faces. Assim, “uma das suas faces só reflete mulheres. Mulheres e seu entorno, mulheres e homens. Mas, em primeiro plano, mulheres” (COLASANTI, 2004, p. 109).

Ao colocar as mulheres em primeiro plano, a escritora já estaria adotando a estratégia de resistência de que fala Bourdieu e enfraquecendo o discurso misógino. Desse modo, ao contrário do vidraceiro e do moldureiro do rei no conto “A primeira só”, o livro de Marina Colasanti não apareceria como estratégia de aprisionamento, visto que seu “livro-espelho” rejeitaria as formas de coerção do ser feminino. Quebrar o espelho significaria, portanto, recusar os papéis definidos pela sociedade, mesmo que a protagonista precisasse ainda morrer para que o controle social não a coibisse novamente.

Por essa perspectiva de leitura, a morte não poderia ser entendida no conto como algo negativo, uma vez que fora necessária para que a estratégia de poder do rei se enfraquecesse e não mais garantisse a ele manter o controle sobre a filha. Assim, segundo Rosa Maria Cuba Riche, algumas vezes, a procura pela felicidade leva as personagens a um desfecho trágico, indicando que a liberdade pode ser um dom caro a elas.

Ampliando o estudo do conto, alguns estudiosos analisaram as narrativas de Marina Colasanti sob a perspectiva da intertextualidade, como Silvana Augusta Barbosa Carrijo Silva (2005), Nilda Maria Medeiros, Leandro Passos e Frederico Helou de Andrade. Silvana Augusta Carrijo Silva, por exemplo, salienta que essa relação entre textos é fator estético que amplia o teor simbólico na produção da escritora. Ainda segundo essa estudiosa,

[a] autora atualiza, na representação de suas personagens femininas, figuras do feminino herdadas de narrativas mitológicas, de narrativas folclóricas e de outras narrativas literárias, caracterizando sua poética por um intenso diálogo intertextual (SILVA, 2005, p. 215).

Certamente a intertextualidade parece ser algo inevitável a muitas produções, não sendo um fator que inferioriza o texto. Obviamente, os elementos intertextuais não limitam a criatividade da escritora, que defende que seus contos de fadas não são apenas adaptações dos contos tradicionais. Ainda usando a metáfora do texto como espelho, Marina Colasanti afirma:

Que fique claro, meu espelho não reflete, não modifica, não recria os contos de fadas clássicos. Os contos de fadas são um gênero literário específico, e o fato

de haver poucos escritores ocupando-se deles não significa que o gênero esteja morto, ou que viva apenas de beber em antigas fontes (COLASANTI, 2004, p. 110).

Nesse sentido, não devemos pensar que Marina Colasanti tenha intenção apenas de reconstruir narrativas clássicas, dando-lhes nova roupagem, como foi tendência no Modernismo, especialmente por meio de paródias dos contos de fadas e maravilhosos. O que a escritora faz é escrever novos contos; são criações, mas, por ser uma assídua leitora, indubitavelmente existe intertextualidade em seus textos, e é possível identificar referências várias em suas narrativas, especialmente quanto ao mito clássico e aos contos de fadas tradicionais.

Para tratar dessa relação entre textos, recorreremos à teoria do “palimpsesto”,¹² de Gérard Genette (2006). Segundo o crítico e teórico literário, o palimpsesto, figurativamente, refere-se a todo texto que se aproxima ou que deriva de um texto anterior. Nessa relação, existiriam, portanto, dois textos, o texto A, considerado o primeiro texto, que seria chamado de hipotexto, e, o texto B, considerado o segundo texto, o qual se classificaria como sendo o hipertexto. Dessa maneira, ainda segundo Genette, o texto B “brotaria” do texto A. O hipertexto é, portanto, o segundo texto, gerado pelo processo da hipertextualidade.

Se pensarmos em alguns contos de Marina Colasanti, seria possível identificar o processo de hipertextualidade entre “Sete anos e mais sete” (hipertexto) e “A bela adormecida” (hipotexto); entre “A moça tecelã” (hipertexto) e os mitos de “Penélope” (hipotexto), “As três moiras” (hipotexto) e ainda “Minerva e Aracne” (hipotexto). Há também a possibilidade de relacionarmos “Entre a espada e a rosa” (hipertexto) com a história de Joana D’Arc (hipotexto); “O rosto atrás do rosto” (hipertexto) com o mito “Eros e Psique” (hipotexto).

Com relação ao conto sob análise, a relação hipertextual se dá entre “A primeira só” (hipertexto) e o mito “Eco e Narciso” (hipotexto). É evidente a semelhança entre os dois protagonistas, que são belos e não percebem que a imagem na água é seu próprio reflexo. Entretanto, se Narciso queria alguém para amar, a princesa queria alguém para brincar.

Consideraremos, para essa análise, três versões do mito clássico. Uma de Paulo Sérgio de Vasconcellos (1998), outra de A. S. Franchini e Carmen Seganfredo (2007) e

¹² Quanto à origem etimológica do termo, palimpsesto era um pergaminho que costumava ser raspado para permitir que fosse feita uma nova inscrição; entretanto, a remoção da tinta não é perfeita, porque era possível ver marcas do que havia sido escrito anteriormente.

finalmente uma de Bernard Evslin (2012). A primeira versão, de Paulo Sérgio de Vasconcellos, intitula-se “Narciso”. O título já sinaliza que essa história centraliza-se na personagem homônima, que tinha “extraordinária beleza” e viveria até a velhice, se “não se conhecesse”. Enquanto caçava na floresta, encontrou a ninfa Eco, que não conseguia mais falar, pois havia sido castigada por Hera (esposa de Zeus) e agora a ninfa só “[...] era capaz de usar da voz para repetir os sons das palavras dos outros” (VASCONCELLOS, 1998, p. 17).

Nessa versão, não há esclarecimento do porquê do castigo de Eco. A jovem, ao ver Narciso, apaixonou-se por ele, mas é desprezada pelo rapaz. Eco então sucumbe até a morte de tristeza, e seu corpo se dissipa no ar. Então outra jovem rejeitada por Narciso clama por vingança aos céus para que o rapaz também ame sem que seja correspondido. A deusa da vingança, Nêmesis, ouve e atende ao pedido, fazendo com que Narciso se incline para beber água numa fonte da qual ninguém nunca havia se aproximado. Quando o caçador vê seu reflexo, encanta-se por sua aparência, apaixonando-se por si mesmo, ao ponto de não poder mais deixar aquele lugar, permanecendo lá até morrer. A narrativa, ao final, conta que “já preparavam para o seu corpo [de Narciso] uma pira quando notaram que desaparecera. No seu lugar, havia apenas uma flor com pétalas brancas no centro” (VASCONCELLOS, 1998, p. 19).

Na versão de A. S. Franchini e Carmen Seganfredo, o mito chama-se “Eco e Narciso”. Essa narrativa começa a partir do que acontece com Eco, o que nos permite saber por que ela foi punida: Eco tentara encobrir as aventuras amorosas de Zeus, escondendo a verdade da esposa dele, Hera. Esta percebe o estratagema e castiga a ninfa: “– Porque pretendeu me fazer de boba a punirei, fazendo com que nunca mais possa dizer nada a não ser as últimas palavras que escutar – amaldiçoou Juno” (FRANCHINI; SEGANFREDO, 2007, s. p.). Nessa versão, Narciso também despreza a ninfa, que se recolhe a uma caverna até definhar-se.

Também nessa versão da narrativa, Narciso viveria muitos anos, se nunca visse a si mesmo. Preocupado com essa profecia, o pai dele adquire um espelho mágico que oferecia a imagem distorcida. Depois de uma caçada, porém, Narciso aproxima-se de um lago para beber água e fica impressionado com seu próprio reflexo. Nessa versão, não há interferência de deuses para que Narciso veja seu reflexo, como na versão anterior. Entretanto, assim como na outra narrativa, o jovem também não consegue deixar o lugar em que vê o próprio rosto, porque se apaixonara por ele e termina definhando-se próximo à margem do lago. Nesse contexto, Narciso, “sem poder consumir o seu amor, acaba se

transformando numa bela flor roxa de folhas brancas, sempre debruçada sobre o leito das águas” (FRANCHINI; SEGANFREDO, 2007, s. p.).

A terceira versão, de Bernard Evslin (2012), cujo título é “Eco e Narciso”, inicialmente apresenta a personagem Eco e sua boa relação com a deusa Afrodite. Aqui também a ninfa é punida pela deusa Hera, por ajudar Zeus a encobrir sua traição, em seguida, a ninfa é desprezada por Narciso. Pouco tempo depois, o jovem é amaldiçoado, desta vez por Afrodite, que decide se vingar após ver o sofrimento de Eco. Narciso debruça-se, então, sobre as águas do rio e apaixona-se pelo próprio reflexo, confundindo-o com uma tímida ninfa. A seguir, ele

ficou ali por tanto tempo que as pernas se transformaram em raízes, alastrando-se pelas margens do rio [...]. Depois de algum tempo, o rosto pálido e os cabelos dourados se transformaram em pétalas da flor que hoje leva o seu nome e cresce à beira dos rios, como se vigiasse o próprio reflexo sobre a água (EVSLIN, 2012, p. 105).

Segundo Nilda Maria Medeiros (2009), a transformação de Narciso em uma flor é seu momento de regeneração, representada pela passividade da personagem. Voltando à comparação dessa narrativa com o conto de Marina Colasanti, percebemos que essa passividade não acontece com a protagonista, pois, na impossibilidade de ter amigas, a personagem feminina não se limita à autocontemplação no lago, ela vai ao encontro das amigas, ao mergulhar na água. Analisemos melhor essas questões.

Os mitos, assim como os contos de fadas e os contos maravilhosos, conforme já dito, são oriundos da tradição oral e só depois passaram a ser escritos, o que justifica a existência de versões diferentes para uma mesma história, como a de “Chapeuzinho Vermelho”, apreciada no primeiro capítulo. Quanto ao mito de Narciso, na versão de Vasconcellos e na de Evslin, o fato de o rapaz ver-se refletido aparece explicitamente como castigo e ocorre mediante uma maldição, o que, em Vasconcellos, fica ainda mais evidente pela presença da deusa da vingança, Nêmesis. Assim, o reflexo é uma ilusão que acarreta o aprisionamento do rapaz.

Além disso, nas três versões, Narciso é incapaz de deixar o lugar em que está e ir ao encontro da imagem que acredita ser da pessoa amada. Daí a passividade que Nilda Maria Medeiros afirma existir em Narciso, visto que o jovem permanece inerte diante de seu reflexo. Essa inércia se torna inegável quando a personagem “enraíza-se” no lugar,

transformando-se em flor. Nesse sentido, a água-espelho de Narciso é estática, inerte. Quando há a possibilidade de movimentá-la, ele se afasta assustado, como na seguinte passagem da versão de A. S. Franchini e Carmen Seganfredo:

Um dia debruçou-se a ponto de encostar a boca à liquefeita boca da imagem. Porém, ao fazê-lo, viu o belo estranho turvar-se, o que o encheu de pânico.
– Não, não fuja! – exclamou assustado, descolando rapidamente os lábios da água, o que fez a imagem retomar, aos poucos, a sua anterior nitidez (FRANCHINI; SEGANFREDO, 2007, s. p.).

Ou o narrador pode sugerir ainda que tenha havido mais movimentos de Narciso com os braços a fim de trazer o ser amado, como vemos no seguinte trecho da versão de Vasconcelos: “Várias vezes lançou os braços dentro da água para tentar inutilmente reter com um braço aquele ser encantador” (VASCONCELLOS, 1998, p. 18). Ainda assim, Narciso não mergulha nas águas, diferentemente da protagonista de Marina Colasanti. Ao contrário do rapaz, a princesa do conto “A primeira só” promove o movimento das águas quando afunda nelas, ou seja, quebra o espelho, apresentando-se de maneira ativa no conto, embora a intenção do rei, ao lhe dar o espelho, fosse exatamente a de mantê-la passiva, presa no sistema patriarcal estático, sem movimento.

O movimento da protagonista é orientado pela escolha, pelo desejo de não querer manter-se dentro do gênero, de não ser apenas uma representação de princesa. Mergulhar no rio conotaria atravessar o limite imposto pelo patriarcado às mulheres, a saber, o espaço privado. A princesa anseia alcançar o espaço público, almeja socializar-se e acabar com sua solidão, por isso ela não se contentará apenas em apreciar, como faz Narciso. A protagonista de Marina Colasanti escolhe a liberdade e não volta atrás em sua decisão.

Assim, se no início desse conto o espelho simboliza ilusão e aprisionamento (como acontece no mito “Eco e Narciso”), esse mesmo espelho passa a conotar a possibilidade de libertação, e o elemento água, por associação ao espelho, concretiza essa possibilidade, embora a protagonista precise escolher a morte para que isso aconteça. De qualquer maneira, a princesa aparece como sujeito ativo, que rompe com a imagem de ilusão e rejeita o aprisionamento do seu reflexo, ao contrário de Narciso, que permanece preso a esse devaneio.

Vemos que, embora haja elementos que aproximam o conto de Marina Colasanti ao mito de “Eco e Narciso”, possibilitando classificar o primeiro como hipertexto do segundo,

as diferenças reforçam a capacidade criativa e a qualidade da produção da escritora, uma vez que seu texto veicula um discurso de resistência ao poder coercivo masculino e, conseqüentemente, em favor de seu enfraquecimento. Em “A primeira só”, a princesa estava em busca da sua socialização, não queria limitar-se à clausura do castelo em que vivia, uma vez que ansiava conhecer o mundo e todas as pessoas com quem pudesse se relacionar. Como dito anteriormente, o ato de abandonar o castelo significaria rejeitar as imposições do patriarcado.

No título do conto, em que destacamos a palavra “só”, esta poderia ser entendida inicialmente de duas maneiras diferentes: como advérbio, significando “somente”, “apenas”, ou seja, destacando a presença de somente uma princesa no castelo, de apenas uma filha; como adjetivo, significando “sozinha” ou “desacompanhada”, em referência ao estado de solidão da princesa.

Entretanto, Nilda Maria Medeiros faz uma interessante reflexão sobre esse título, chamando a atenção para o numeral ordinal “primeira”. De acordo com a pesquisadora, se essa princesa foi a primeira, isso significaria que haveria uma segunda, uma terceira e sucessivamente a sofrer a pressão da sociedade misógina. Segundo a estudiosa,

é inevitável que após a primeira, haja muitas outras meninas a sofrer dos males da Princesa em questão. Mas, ao mesmo tempo, essa sequência de meninas só fortalecerá a corrente dos que querem amar não só a si mesmos, mas também, aos outros, e com intensidade tamanha a ponto, inclusive, de morrer (MEDEIROS, 2009, p. 89).

Assim, a morte da princesa, embora tenha sido uma escolha dela, foi consequência gerada pelas imposições do sistema dominante e controlador do sujeito feminino.

Em resumo, o poder patriarcal constrói uma imagem universal para representar as mulheres, a fim de que elas sejam submissas, obedientes, donas de casa, esposas e mães. Esse ideal de mulher construído pelos homens perde a força no conto de Marina Colasanti e, em seu lugar, nasce um novo discurso feminino, que configura novas imagens, de novas mulheres (no plural) representadas pelas múltiplas identidades da princesa no lago. Dessa maneira, o espelho, que inicialmente aparecia como instrumento de manutenção do poder patriarcal, torna-se meio de libertação feminina.

2.2 Da invisibilidade cultural

Se, no conto anterior, trabalhamos com a multiplicidade de reflexos no espelho, em “À procura de um reflexo”, de *Doze reis e a moça no labirinto do vento*, publicado inicialmente em 1982, analisaremos a ausência do reflexo, pois, nesse conto, a protagonista não consegue ver-se refletida no espelho. De acordo com a narradora, tudo aconteceu da seguinte maneira: “De repente, uma manhã, procurando-se no espelho para tecer tranças, não se encontrou. A luz de prata, cega, nada lhe devolvia. Nem traços, nem sombras, nem reflexos [...]. – Imagem minha – murmurou aflita –, onde está você?” (COLASANTI, 2006b, p. 74).

Ao contrário de “A primeira só”, em que a protagonista parece ser uma menina, em “À procura de um reflexo”, a personagem principal parece ser uma jovem que precisa se reencontrar, descobrir-se novamente, pois perdeu seu reflexo, seu rosto não se reproduz. Assim, ao longo da narrativa, a personagem sai em busca desse reflexo, movimento que significaria a procura de sua identidade perdida. Essa procura aparece também como um rito de iniciação em que a jovem precisa reconhecer-se como sujeito, pois, ao longo da história da humanidade, as mulheres sempre foram vistas como objeto, como um ser submisso e sem voz, ou seja, invisíveis, e sem autonomia. A ausência de reflexo revelaria exatamente a invisibilidade da mulher na sociedade patriarcal, como tratado por Guacira Lopes Louro, por exemplo.

De acordo com a estudiosa, as pesquisas feministas tinham justamente o objetivo de “tornar visível aquela que fora ocultada” (LOURO, 2003, p. 17). Nesse sentido, a partir dessa narrativa, podemos entender que, para tornarem-se sujeitos de si mesmas, as mulheres precisariam percorrer seu próprio caminho sozinhas. Como dissemos, Marina Colasanti retira dos seus contos a figura da fada, isto é, a ajuda externa, o *fatum*, e deixa que a própria protagonista descubra, dentro de si, como solucionar o conflito.

Rosa Maria Cuba Riche afirma que tanto os homens quanto as mulheres precisam ser enquadrados na cultura, questão que vai ao encontro das concepções de representação social. Quando, porém, as mulheres tentam desenquadrar-se, surge nelas uma “crise de identidade”. Essa crise pode manifestar-se de diferentes formas. Nos contos de Marina Colasanti, especificamente, a crise de identidade é provocada pelo desejo de ser mulher, de manter suas peculiaridades e diferenças em relação ao homem. Isso significa que cada uma das mulheres é um sujeito diferente, com anseios, objetivos, medos, qualidades e defeitos

distintos. Por isso, como lembra Rosa Maria Cuba Riche, Marina Colasanti não trabalha com uma visão “essencialista das mulheres”, que padroniza a todas em uma só, como fizeram os homens.

Por isso seria preciso considerar sempre a referência no plural, isto é, “mulheres”, embora a sociedade patriarcal tenha tentado construir apenas uma imagem que representasse todas as mulheres, como discutido no primeiro capítulo. Desse modo, Rosa Maria Cuba Riche reforça ainda que “não há mais a mulher e o homem, mas muitas mulheres e muitos homens com subjetividades diferentes” (RICHE, 1999, p. 190).

Nesse contexto, a escritora parte da visão cultural que impõe o que é aceitável às mulheres de forma a criar a ilusão de que existiria uma “essência” em ser mulher, uma espécie de modelo, para depois refutar essa concepção ao final de sua narrativa. Desse modo, lutar contra essa visão limitada a respeito do feminino estabeleceria uma crise de identidade em que o importante seria saber “como são as mulheres” e não “o que são”.

Nesse sentido, o “ser mulher” corresponderia a um processo contínuo, uma espécie de aprendizagem, não sendo algo fixo. É por isso que Simone de Beauvoir afirma: “Ninguém nasce mulher, torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume na sociedade” (BEUVOIR, 1970, p. 9). Isso ocorreria, porque os gêneros são construídos e as pessoas são ensinadas a agir de acordo com o gênero ao qual são enquadradas. Aprendemos a ser mulher, assim como se aprende a ser homem, e essa aprendizagem se dá por meio dos discursos sociais, como discutido no capítulo anterior. O problema é que a voz cultural ensinou, ao longo da história, que existe hierarquização entre os seres feminino e masculino, sendo o primeiro inferior ao segundo.

Assim, a fim de romper com esses paradigmas sociais, as mulheres precisam reconhecer a si mesmas como sujeitos capazes de elevação na estrutura social. Para isso, é preciso que elas passem por um amadurecimento emocional, num processo que será a busca de si. Essa busca, no conto analisado, revela justamente o processo em que “o ser mulher” constitui-se a partir do “tornar-se”, questão que aparece como uma procura constante, uma maneira de ser visível na sociedade em que a cultura é determinada pelos homens. Considerando a narrativa, a perda do reflexo da protagonista teria acontecido quando a jovem fora ao lago. A fim de encontrá-lo, ela decidiu voltar até lá, quando chegou, perguntou-lhe o seguinte:

– Lago, lago, que fez você com a imagem que ontem deitei na tua água? – perguntou. E duas lágrimas quebraram a lisura da margem.
 – Como quer que eu saiba, se tantos vêm se procurar em mim? – respondeu o lago desdenhoso. – Talvez tenha sido levada pelo córrego, com outras miudezas – acrescentou (COLASANTI, 2006b, p. 74).

Ao informar que “tantos” iam vê-lo para procurarem a si mesmos, o lago ressaltou a ideia de pluralidade de homens e mulheres como seres diferentes, com desejos distintos e com identidades várias. Se no conto anterior a água aparece como meio necessário para que a personagem encontre a si mesma, com suas múltiplas identidades tornando-se, a água, símbolo positivo de autoconhecimento, em “À procura de um reflexo”, as águas são responsáveis inicialmente pela perda de si; aqui é a água que dissolve a identidade da protagonista. Nesse momento, a água torna-se imagem simbólica negativa, que anula o sujeito feminino. De acordo com Chevalier e Gheerbrant, a água é símbolo ambivalente, ou seja, esse elemento é “[...] fonte de vida e fonte de morte, criadora e destruidora” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 16). Isso significa que a água constrói e destrói; une e desune.

Mais adiante na narrativa, a protagonista entra em uma caverna para procurar seu rosto. Lá encontra centenas de espelhos e pedestais sobre os quais há bacias de prata com água. Enquanto caminha pelo lugar, ouve uma voz estrídula, a voz da Dama dos Espelhos. Tradicionalmente essa figura folclórica aparecia em superstições primitivas, segundo as quais espíritos da água se escondiam em rios e lagos para roubar a imagem de quem se debruçasse sobre a água. No conto, esse espírito toma os reflexos para si a fim de evitar seu envelhecimento. Embora inicialmente esteja assustada por deparar-se com aquela criatura, a jovem consegue ver o real estado da Dama antes que esta capture mais uma imagem. Esse momento é narrado da seguinte maneira: “Mas entre luz e sombra outro é o seu porte [da Dama dos Espelhos]. Encurvados os ombros, o cabelo pende, e mechas brancas escapam sob a coroa” (COLASANTI, 2006b, p. 79).

Desse modo, mais do que um espírito que rouba o reflexo, a Dama dos Espelhos simbolizaria a cultura patriarcal que precisa “roubar” as identidades das mulheres a fim de controlá-las. Cada mulher que sofre a coerção alimentaria o patriarcado, reforçando o poder masculino sobre o ser feminino. Esse é um sistema velho e desgastado, mas que se mantém vivo, por meio da reformulação constante das estratégias de controle. Entretanto, quando esse sistema coercivo, representado pela Dama, tentou reforçar o modelo de sujeição contra a personagem principal, ela reagiu, rejeitando-o, como vemos a seguir:

Ri a Dama, triunfante: – Um reflexo é de quem sabe tomá-lo! – desafia. Sobe a raiva na garganta da moça, arrastando o medo: – Tome o meu então! – responde em fúria e gesto. E agarrando a bacia onde seu rosto boia, a lança contra o espelho. A água salta. Estilhaça-se a luz. Estronda a gruta, enquanto dos cristais a prata se espatifa. O ar estala, extingue toda a chama. Esverdinhando o rosto, as mãos engatinhando o peito, a Dama estremece, se escarna, se esvai (COLASANTI, 2006b, p. 79).

Observemos que foi preciso que a jovem reagisse contra aquela que sequestrara sua identidade, que a tornou invisível. Embora tivesse medo, a protagonista enfrentou a Dama dos Espelhos e conseguiu vencê-la. Não foi preciso que uma fada interferisse utilizando sua magia para garantir a vitória, nem que um príncipe a salvasse, o que, neste caso, indicaria a superioridade dos homens. Para se tornar sujeito, para expressar sua própria voz, a jovem precisou desprender-se sozinha das amarras culturais, que capturaram seu reflexo. Somente nesse momento a jovem conseguiu reencontrar-se, recuperar seu reflexo, como conta a narradora: “E a moça se aproxima [do córrego], se ajoelha, estende o queixo, a boca entreaberta para matar a sede. Boca idêntica à sua, que no claro reflexo do seu rosto de volta lhe sorri” (COLASANTI, 2006b, p. 80).

A água aparece, portanto, como elemento ambivalente. Se outrora havia lhe suprimido o reflexo, agora a água o devolveu renascido. Assim, esse elemento simbolizaria tanto a morte da jovem submissa, quanto sua regeneração, agora como sujeito visível.

Conforme mencionado anteriormente, estudiosos como Silvana Augusta Silva, Nilda Maria Medeiros, Marlúcia Nogueira Dodo, Leandro Passos e Frederico Helou de Andrade fizeram análises dos contos de Marina Colasanti a partir dos elementos intertextuais de sua literatura com outros contos e com mitos greco-latinos. Entre essas análises está a associação entre “A primeira só” e “Eco e Narciso”. A relação entre olhar-se na água e não reconhecer-se é perceptível neles, mas seria possível associar o mito também ao conto “À procura de um reflexo”. Nesse sentido, podemos encontrar semelhanças entre essas duas narrativas.

Das três versões que encontramos, consideremos a de A. Franchini e Carmen Seganfredo. Sem poder declarar seu amor por Narciso (pois somente poderia fazê-lo se o rapaz o declarasse primeiro, para que ela pudesse repetir devido ao castigo que sofrera), a ninfa decide afastar-se de todos, como é narrado na seguinte passagem:

Mas em matéria de amor Eco era um desastre. Consciente de seu fracasso, a pobre ninfa recolheu-se para o interior de uma caverna no bosque. Ali, após enfadar durante longos anos nas paredes da gruta com seus lamentos e lágrimas, viu seu corpo, aos poucos, dissolver-se na escuridão da caverna, até passar a fazer parte dela. Da pobre ninfa só restou sua voz cava e profunda, a repetir sempre as últimas palavras que os passantes pronunciassem (FRANCHINI; SEGANFREDO, 2007, s. p.).

Vejamos que Eco parece diluir-se, e seu corpo líquido passa a fazer parte da caverna. Suas lágrimas lembrariam a umidade do lugar, e seus lamentos, os ruídos do vento. Observemos agora como foi feita a descrição da caverna, quando a protagonista do conto de Marina Colasanti entrou nela: “[A moça] andou ainda um pouco lá dentro. Mas logo fez-se frio. E a escuridão ao redor. Gotas *pingavam* do alto, *gemendo* nas poças em que o córrego parecia *desfazer-se*” (COLASANTI, 2006b, p. 76, grifos nossos). Percebamos que as palavras destacadas aqui parecem referir-se à narração mítica sobre o destino de Eco. Nesse sentido, os pingos associam-se às “lágrimas” de Eco, os gemidos, referem-se aos seus “lamentos” e o desfazer-se alude ao seu corpo, que se “dissolveu” na escuridão da caverna.

Consideremos mais alguns aspectos para estabelecermos a relação entre as duas narrativas: Eco era uma ninfa, isto é, uma deusa-espírito, que vivia nos lagos, mas que se recolheu numa caverna, após ser castigada. A Dama dos Espelhos era um espírito que, segundo as crenças folclóricas, viveria nos lagos e rios e que roubaria a imagem de quem se debruçasse sobre eles. Além disso, esse espírito refugiava-se numa caverna. Podemos, assim, associar essas duas figuras, ou seja, Eco à Dama dos Espelhos.

Após ser castigada, Eco perdeu sua voz e passou a expressar apenas a voz de outrem. Ela refletia, conseqüentemente, o pensamento dos outros seres. A Dama dos Espelhos era uma criatura que se alimentava da imagem dos outros e, nesse contexto, pode simbolizar o sistema patriarcal enrugado e enrijecido pelo tempo. Dessa maneira, a Dama seria o sistema que não permitia que as mulheres fossem reconhecidas, que tivessem um reflexo, que tivessem visibilidade no mundo. A partir da relação entre as duas criaturas, a Dama dos Espelhos torna-se o “eco” das imposições sociais sobre o ser feminino, e Eco materializa-se na Dama dos Espelhos.

As imposições sociais são feitas às mulheres a partir de discursos, e a repetição desses discursos seria uma estratégia de manutenção dos modelos patriarcais; essa

repetição baseia-se nas crenças, nos valores e ideias que ecoam frequentemente do grupo social, isto é, que se reproduzem e que passam de geração em geração.

Ampliando a análise simbólica do conto, Chevalier e Gheerbrant expõem que, segundo as tradições iniciáticas, a caverna poderia representar o próprio mundo. Na parábola de Platão, o indivíduo que se encontra na caverna conhece apenas imagens e aparências superficiais do mundo, que não correspondem ao conhecimento profundo. No conto, a protagonista perde seu reflexo para o mundo das representações sociais, para o mundo cavernoso que constrói imagens e modelos que ela deve seguir, isto é, que lhe são impostos. A caverna pode ainda simbolizar, segundo Lexikon, o útero materno, tendo, por isso, um importante papel nos ritos de iniciação. Desse modo, a protagonista volta ao seu estado embrionário quando entra na caverna à procura do seu reflexo, ou seja, em busca da sua identidade rejeitada pela sociedade patriarcal. Para que a jovem recuperasse seu reflexo (sua identidade), seria preciso nascer de novo, isto é, passar pelo estágio embrionário e, nesse caso, voltar ao útero materno e para renascer, saindo da caverna. Para deixar o lugar, a protagonista precisaria rejeitar o mundo que ecoa o discurso de dominação, rebelando-se contra ele, o que é representado pelo momento em que ela reage contra a Dama dos Espelhos. Vale ressaltar, porém, que a cultura exerce um forte poder sobre os indivíduos e romper com essa representação nem sempre é algo bem-sucedido.

Consideremos, como exemplo, o famoso conto de Machado de Assis, chamado “O espelho”, que também trata da ausência de reflexo do sujeito. Nele, o protagonista Jacobina, após ser nomeado alferes da guarda nacional, vai visitar uma tia no sítio em que ela mora. Após ficar sozinho no lugar, o rapaz tenta olhar-se no espelho sem usar a farda de alferes, mas não consegue ver-se refletido nitidamente, pois aparece apenas uma imagem decomposta e disforme. Jacobina lembra-se de vestir a farda e, diante do espelho

[...] o vidro reproduziu então a figura integral; nenhuma linha de menos, nenhum contorno diverso; era eu mesmo o alferes, que achava, enfim, a alma exterior. Essa alma ausente com a dona do sítio, dispersa e fugida com os escravos, ei-la recolhida no espelho (ASSIS, 2000, p. 171).

Nesse conto, o narrador-personagem Jacobina corresponde somente a uma representação social de alferes. Ele não existe mais como pessoa individual. Jacobina representa apenas a imagem que a sociedade construiu dele, a de alferes, associada ao seu

papel social, à sua ocupação. Ele se vê naquele momento segundo o olhar do outro (da tia, dos escravos da fazenda) ou, como apontou Denise Jodelet, a partir do ajustamento social. Jacobina, no sítio da tia, representa o alferes apenas. É somente esse o reflexo que aparece no espelho, porque somente ele é aceitável naquela sociedade. Assim, a imagem do alferes está tão impregnada na de Jacobina que, sem a farda, o protagonista não se vê claramente no espelho. De acordo com o narrador-personagem, ele ficou sozinho, devido à viagem da tia e à fuga dos escravos e, nesse contexto, o espelho torna-se símbolo da voz social, reproduzindo então a fala da tia e dos escravos ausentes.

De modo semelhante, no conto de Marina Colasanti, a protagonista não consegue ver-se refletida, porque a imagem que antes se projetava não correspondia mais ao objeto aceito pelo grupo social dominante. Assim, ela precisava resgatar seu reflexo, sem ceder, contudo, às pressões sociais. Como ela devia proceder?

Um fato que nos chama a atenção e que pode responder a essa questão é que, depois de sair da caverna e de fugir desse meio coercivo, a jovem consegue recuperar seu reflexo, mas não o vê num espelho, mas sim no córrego, na água fresca, como narrado anteriormente. Não nos parece insignificante o fato de a moça reencontrar-se nas águas, e não no espelho, pois, de acordo com Gaston Bachelard, os espelhos são “demasiadamente civilizados, manejáveis e geométricos” (BACHELARD, 1998, p. 23). São objetos construídos pela cultura, e a imagem que oferecem é frequentemente estável, entretanto podem dar passagem também para outro espaço, tornando-se fuga, ou podem reter a imagem, tornando-se prisão.

Ainda segundo esse estudioso, os espelhos tornar-se-ão vivos quando puderem ser comparados à água viva. Para entender melhor, é importante retomarmos as concepções de identidade. Segundo Tania Navarro Swain (2000), as identidades não são fixas, são mutáveis; partindo desse pressuposto, a feminista propõe o conceito de “identidade nômade”. Esta se constrói a cada experiência vivida, e as experiências implicam movimento. As identidades nômades, conseqüentemente, estão em função do movimento. Voltando ao conto, percebemos que é por isso que a jovem não poderia reencontrar-se num espelho, objeto estático, pois ele só poderia fornecer sua representação fixa, ou seja, o objeto. Nesse sentido, apenas lhe apresentaria a imagem aceita pela cultura patriarcal, a jovem então precisaria recomeçar todo o processo pelo qual passou e, desse modo, tudo permaneceria da maneira como estava no início.

Nesse contexto, novamente é possível fazermos a aproximação com o mito “Eco e Narciso”, especificamente no momento em que o jovem caçador debruça-se sobre o rio e

vê seu reflexo, mas, ao contrário dele, a moça reconhece-se, o que impede um desfecho trágico para ela. Seria preciso, portanto, que ela se visse nas águas vivas e frescas que correm, para que houvesse seu renascimento e a continuação da sua vida. A água simboliza, nesse instante, progressão, e não retorno.

Capítulo 3
SUJEITOS EM FUGA: UM UNICÓRNIO A GALOPE

3.1 Desobedecer e libertar-se

Neste capítulo, analisaremos os contos “Um espinho de marfim”, do livro *Uma ideia toda azul* e “Entre leão e unicórnio”, de *Doze reis e a moça no labirinto do vento* a partir do símbolo do unicórnio, a fim de apreender os sentidos que essa imagem conota nas narrativas em associação com as personagens femininas. Começamos o estudo com “Um espinho de marfim”: De acordo com a narradora, todas as manhãs, o animal mítico ficava escondido no jardim do castelo para ver a princesa pela janela do quarto dela, mas, quando a jovem saía do palácio, o unicórnio fugia para a floresta para se esconder: “Um dia, indo o rei de manhã cedo visitar a filha em seus aposentos, viu o unicórnio na moita de lírios” (COLASANTI, 2006a, p. 24).

Inicialmente o conto apresenta o espaço e os personagens típicos dos contos de fadas tradicionais: um castelo, um rei, uma princesa, uma floresta e um unicórnio. Esse animal, assim como o lírio, que serviu de moita para que ele se escondesse, são símbolos, segundo Lexikon, que geralmente conotam inocência, pureza e virgindade. Ainda segundo esse autor, o unicórnio é um animal fabuloso, conhecido por muitos povos sob diversas formas (cabra, burro, rinoceronte, touro), entretanto, sua figuração mais conhecida, e disseminada posteriormente, é a de um cavalo com chifre frontal.

Associando esses elementos ao ambiente frequentado pela princesa, podemos inferir que eles carregam a própria representação social dela. Assim como vimos em “A primeira só”, ser princesa é um papel social. A cada papel social que desempenhamos, são atreladas características que serão consideradas adequadas ou inadequadas, isso porque as representações interferem tanto na assimilação do conhecimento coletivo quanto na definição de identidades pessoais.

Nesse sentido, que imagens costumam representar uma princesa, ou seja, que conhecimento coletivo é formulado sobre a filha de um rei, definindo-lhe uma identidade social? Podemos citar delicadeza, obediência, pureza, inocência e virgindade. Assim é possível perceber que tanto o unicórnio quanto o lírio, inicialmente, associam-se à representação social da princesa, ou seja, à imagem construída socialmente em função do seu papel social. Se a ideia de virgindade é uma atribuição social dada à princesa, podemos pensar que a própria ideia de “virgindade” já seria uma construção social, por isso vale ressaltar algumas observações sobre essa concepção. De acordo com M. Esther Harding (1998), atualmente o termo significa “casto”, “inocente”, isto é, que ainda não teve

relações sexuais; contudo, nem sempre teria tido esse conceito. Essa mesma estudiosa, retomando práticas de sociedades primitivas, afirma que o termo inicialmente significava “não casada” e que o fato de não ser casada não implicava, nessas sociedades, a abstinência sexual. Isso porque as mulheres não casadas tinham mais liberdade e “pertenciam a si mesmas” enquanto fossem “virgens”, isto é, enquanto não fossem casadas e não podiam ser forçadas nem a manter a castidade, nem a ceder à prática sexual. Elas tinham o poder de escolha nesses grupos sociais.

Esther Harding ainda menciona, na tradição cultural, a existência da virgem sagrada chinesa, Shingo-Moo, e da Virgem Maria, no Cristianismo, que permaneceram “virgens”, embora tenham dado à luz. Partindo dessas acepções usadas para deusas e santas das religiões, ela argumenta que o significado de virgindade não estava ligado à prática sexual e explica que o termo assumia uma definição de “estado subjetivo”, de uma “qualidade”, associando-se mais a uma atitude psicológica, e não fisiológica. Segundo Bloch, durante a Idade Média, essa era a acepção que se seguia.

De acordo com o historiador, durante esse período, havia uma literatura dos padres de incentivo à virgindade, entendida como “estado angélico”, de renunciar à sexualidade. Isso não se limitava à castidade, ou seja, a não prática do sexo; estendia-se também ao fato de não se desejar fazê-lo. Dessa maneira, a virgindade estaria para o desejo (mente), assim como a castidade estaria para o ato (corpo). Em resumo, “uma virgem, neste caso, é uma mulher que não só nunca dormiu com um homem, mas que também nunca desejou fazê-lo” (BLOCH, 1995, p. 127).

Os padres da Idade Média apresentavam a virgindade como uma forma de transcendência, de encontro com o divino, mas não seria fácil alcançar esse perfeito estado de sublimação, uma vez que as concepções dos padres beiravam ao exagero. Assim, se a virgem não devia desejar, também era sua responsabilidade não se fazer desejada. Dessa maneira, os padres afirmavam que os enfeites eram usados para chamar a atenção e, se uma mulher os usava, era porque queria ser vista e, conseqüentemente, queria ser desejada. Se esperava ser desejada, significava que não era mais virgem, mesmo que não tivesse tido relações sexuais. Nesse contexto, se fosse desejada por um homem, também não seria mais considerada virgem, pois uma virgem verdadeira nunca esteve no pensamento de alguém. Dessa maneira, “os padres sabiam que a virgindade absoluta acabaria com a humanidade, assim concluem que a verdadeira virgem é a virgem morta” (BLOCH, 1995, p. 136). Esse excesso de preceitos para classificar uma virgem aparece como estratégia de controle das ações e pensamentos das mulheres, pois, como dito anteriormente, o discurso religioso

também é um meio de dominação feminina e, assim, durante muito tempo, a castidade (que era entendida como sinônimo de virgindade) tornou-se critério para que as mulheres pudessem se casar.

Percebemos, pelo exposto, que o sentido de virgem foi algo socialmente construído e assumiu, ao longo dos tempos, uma definição oposta às primeiras acepções, assim como também foi socialmente construído o valor atribuído à imagem da mulher virgem em relação à da não virgem. A prova disso é que essa ideia se alterou ao longo do tempo: a sociedade patriarcal do século XIX idealizou as mulheres virgens nos romances românticos; já a sociedade do século XXI não atribui a mesma importância a essa característica.

Nesse contexto, se considerarmos novamente as concepções de Denise Jodelet acerca das representações sociais, entenderemos que, “de fato, representar ou se representar corresponde a um ato de pensamento pelo qual um sujeito se reporta a um objeto” (JODELET, 2001, p. 22), lembrando que esse objeto pode ser tanto uma pessoa quanto uma ideia. Nesse sentido, a princesa inicialmente reporta-se à ideia de virgindade, no sentido medieval, de pureza e inocência, através das imagens simbólicas do unicórnio e do lírio, como dito anteriormente, correspondendo, portanto, não só ao estado fisiológico, mas também ao psicológico.

Retomando a sequência narrativa do conto, no momento em que o rei vê o unicórnio em seu jardim, ele deseja ter o animal para si. Então ordena que seus cavaleiros saiam para caçá-lo. Durante noites, eles perseguem o animal, mas nenhum deles consegue capturá-lo para o rei, que fica muito desapontado. Quando volta ao castelo, o monarca vai ao quarto da princesa, conta-lhe o fato, e esta, penalizada, promete ao pai que capturará o unicórnio para ele. Ela então prepara uma rede com seus cabelos para prender o animal, espera que ele apareça novamente no jardim e, assim que o vê, lança-lhe a rede, aprisionando-o: “Preso nas malhas de ouro, olhava o unicórnio aquela que mais amava, agora sua dona, e que dele nada sabia” (COLASANTI, 2006a, p. 26).

A partir desse momento, a princesa será tomada por algo novo, pelo amor, e o unicórnio passa a conotar agora a figura masculina. Observemos que, nessa relação, a princesa é vista como sujeito imponente. Ela é a “dona” dele, ela o prendeu. Já aqui há uma ruptura com os modelos tradicionais entre o feminino e o masculino, pois as mulheres são associadas ao polo passivo, e os homens, ao ativo. Aqui há uma inversão, porque a princesa, a mulher, é a caçadora, é a deusa grega Ártemis (ou romana Diana), onipotente e soberana. Vejamos o que ocorre após a captura do unicórnio:

Doce língua de unicórnio lameu a mão que o retinha. A princesa estremeceu, afrouxou os laços da rede, o unicórnio ergueu-se nas patas finas. Quanto tempo demorou a princesa para conhecer o unicórnio? Quantos dias foram precisos para amá-lo? (COLASANTI, 2006a, p. 26).

Há uma leve erotização na cena, gerada pelo momento em que o unicórnio lambe a mão da princesa. Esse ato, que poderia ser associado ao cortejar com um beijo a mão da donzela, é intensificado (e erotizado) pelo contato com a língua do animal, o que se verifica pela reação provocada na princesa, isto é, seu estremecimento. O unicórnio conquista o amor da jovem, e ela não o mantém mais preso, esquecendo-se da promessa que fizera ao pai. Nesse sentido, se o unicórnio era objeto de desejo do rei, agora era também da princesa. Nessa situação, cumprir a promessa e entregar o unicórnio ao rei reforçaria a representação da princesa como figura obediente, reverente e submissa. Se assim o fizesse, estaríamos diante de uma personagem-tipo dos contos de fadas que apenas representa uma função social.

Ela então se vê diante de um dilema e está em conflito consigo mesma: de um lado, o unicórnio possibilitou a ela conhecer o amor, alcançar a autorrealização, da qual não queria abrir mão; mas, por outro lado, escolher o unicórnio significaria desobedecer ao pai, ao rei, ou seja, transgredir os valores e preceitos da família e do Estado.

Amanhã é o dia. Quero sua palavra cumprida –, disse o rei – virei buscar o unicórnio ao cair do sol. Saído o rei, as lágrimas da princesa deslizaram no pelo do unicórnio. Era preciso obedecer ao pai, era preciso manter a promessa. Salvar o amor era preciso (COLASANTI, 2006a, p. 27).

As lágrimas da princesa, após a saída do rei, representam o conflito interior e a angústia que a atormentavam. Provavelmente pela primeira vez a personagem precisava tomar uma decisão, devia fazer uma escolha, mas sua escolha necessariamente traria uma contrariedade, ou em relação àquilo que vivia há muito tempo (as normas sociais) e ou ao que acabou de conhecer (o amor).

Nesse momento, se estivéssemos lendo um conto de fadas tradicional, provavelmente haveria a intervenção de um efeito mágico ou de uma criatura fabulosa, geralmente a fada madrinha, para auxiliar na resolução do problema. Todavia, a fada, que é praticamente

ausente nos contos de Marina Colasanti, conforme já dito neste trabalho, também não aparece neste conto. Nesse contexto, a princesa reage da seguinte maneira:

E como no terceiro dia [a princesa] segurou-lhe a cabeça [do unicórnio] 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 um feixe de lírios (COLASANTI, 2006a, p. 27).

Podemos deduzir que a princesa opta pelo amor (ficar com o unicórnio) e decide desobedecer ao rei, descumprindo sua promessa. Entretanto, ela sabe que vive em um sistema em que sua decisão não pode prevalecer. Se ela não entregar o unicórnio, certamente o rei tomar-lhe-á o animal e trancá-la-á numa torre. Assim, a forma de burlar o sistema patriarcal seria desafiar o pai, entregando-se ao unicórnio. Notemos que a cena descrita pode conotar tanto a morte da princesa quanto sua primeira relação sexual, e, nesse caso, ela estaria rompendo com uma das representações impostas às filhas de rei, visto que o ato sexual só era permitido após o casamento.

Nessa segunda perspectiva de leitura, embora o unicórnio simbolizasse inicialmente pureza e virgindade, seu chifre é um símbolo fálico, e a ação de cravá-lo poderia ser associada, portanto, à penetração sexual. Como resultado, há uma metamorfose. O rei então encontra uma “rosa de sangue” e “lírios”. A rosa, símbolo feminino, refere-se à princesa, e o sangue poderia representar tanto a morte dela, quanto o rompimento do hímen. Já os lírios, que podem ser símbolo fálico, representariam o unicórnio. Dessa forma, o encontro dos dois amantes verificar-se-ia pela transformação de ambos em flores, simbolizando a harmonia entre eles, um elo.

É interessante observar que essa metamorfose no conto de Marina Colasanti aparece no desfecho da história e que é o fator que possibilita a união da princesa e do unicórnio. Se o conto seguisse a escritura tradicional, possivelmente leríamos outro desfecho, algo como: o unicórnio seria um príncipe que estava sob o efeito do feitiço de uma bruxa o qual provavelmente seria quebrado quando encontrasse o amor verdadeiro de uma princesa; voltando o príncipe ao seu estado normal, o rei não poderia mais possuí-lo e, certamente, o príncipe se casaria com a princesa para viverem felizes para sempre. Entretanto, como temos apresentado ao longo desta pesquisa, os contos de Marina Colasanti rompem com o modelo tradicional de contos de fadas e, por isso, eles não são previsíveis como podem ser

os contos tradicionais. Assim, em vez de o unicórnio tornar-se humano, é a princesa que sofre uma transformação, tornando-se flor, porque ela não poderia permanecer na lei dos homens, já que seria punida pela desobediência. É preciso burlar o sistema, resistir, e essa transformação é um eufemismo para sua morte.

De acordo com Heleieth Saffioti, embora os esquemas de dominação patriarcal coloquem o domínio da sociedade nas mãos do patriarca, eles deixam os subordinados livres para agirem, cooperando com o processo de coerção ou arruinando-o. Nesse sentido, “Um espinho de marfim” é uma narrativa que reforça essa segunda propriedade, isto é, que apresenta a possibilidade de rejeição do controle do ser feminino e desconstrução do discurso da cultura patriarcal, pois a decisão de entregar o unicórnio ao rei ou não coube à princesa, ou seja, ela era livre para cooperar com o sistema (cumprindo sua promessa) ou para arruiná-lo (ficando com o animal); ela escolheu ficar com o unicórnio.

Contudo, essa opção de rejeitar o sistema patriarcal não acontece, por exemplo, no conto de fadas tradicional “O rei sapo ou Henrique de Ferro”, dos irmãos Grimm, em que podemos identificar elementos afins com a narrativa de Marina Colasanti. Nessa história, a filha caçula do rei brincava com sua bola de ouro quando o brinquedo caiu na água. Um sapo repugnante disse à menina que lhe devolveria a bola se ela promettesse levá-lo para o castelo e deixasse que ele fosse seu companheiro e amigo, comendo ao seu lado e dormindo na sua cama. A princesa, como queria muito seu brinquedo, concordou, mas, assim que recebeu a bola, fugiu para o castelo. Enquanto estava à mesa, porém, o sapo apareceu no castelo à sua procura, exigindo que ela cumprisse a promessa. O rei então quis saber o que estava acontecendo, e a princesa relatou os fatos a ele. O monarca ordenou que entrasse o sapo e exigiu que a filha cumprisse sua promessa.

Embora a jovem demonstrasse desprezo e asco pelo animal durante toda a narrativa, ela o aceitou ao seu lado, em obediência ao pai. Quando chegou o momento de dormir, o sapo pediu que a princesa o colocasse na cama. Ela, furiosa, atirou-o contra a parede, mas, no chão, caiu um belo príncipe de “olhos meigos e carinhosos”. Ele então contou que fora enfeitiçado por uma bruxa e apenas a princesa poderia quebrar o feitiço. Em seguida, o casal partiu para o reino do príncipe onde se casou.

Nesse conto, também houve uma promessa. Embora tenha sido feita ao sapo, quem exigiu que fosse cumprida foi o rei. Observemos que a princesa parecia ser mais audaciosa no início da narrativa, mas a interferência do rei fez com que ela se tornasse cada vez mais obediente e submissa. Inicialmente a jovem não hesitou em descumprir a promessa até o momento em que o rei interveio a favor do anfíbio. Nesse momento, ela, embora tivesse

repugnância do animal, aceitou-o ao seu lado, porque não ousaria desobedecer a uma ordem do rei. Ao contrário da princesa de Marina Colasanti, a princesa dos irmãos Grimm não vacila diante do comando do monarca, não se sente em conflito, simplesmente obedece. Nesse caso, a autoridade do sistema patriarcal não é questionada, não é rejeitada, portanto. O ensinamento defendido é o de que não se deve desobedecer ao pai, ao rei, ou seja, à família e ao Estado, e não há o que fazer contra isso. O desfecho da história, no qual o sapo asqueroso e feio torna-se um belo príncipe, ensina que, se a jovem for obediente, apesar de inicialmente ter que se sujeitar a algo que parece penoso (o casamento), ela será recompensada e terá um “final feliz”.

Assim como nesse conto de fadas tradicional, em “Um espinho de marfim”, rebelar-se contra a cultura patriarcal implicaria para a princesa penalidades que ficariam ao encargo do rei, por isso ela não pôde permanecer no castelo, espaço privado, local em que o rei aplica seu poder contra ela. Mas, como apresentamos no primeiro capítulo, o poder é exercido em relações móveis, conforme afirma Michel Foucault, o que significa que o indivíduo dominado pode assumir o controle, por meio de práticas de resistência. Assim, entregar-se ao unicórnio e morrer são maneiras de contrariar a coerção do rei e de assumir o controle de si. A princesa, nesse momento, rejeita a sua representação social de menina reverente, delicada, obediente e submissa para tornar sujeito independente.

De acordo com Raphaela Magalhães Portela Henriques (1990), que faz uma análise semiótica desse conto, entre o rei e a princesa, a necessidade de ter o unicórnio provém de questões diferentes. Para o rei, o unicórnio é um objeto pragmático, uma vez que é preciso caçá-lo; já para a princesa, ele se torna um objeto cognitivo, porque é preciso conhecê-lo para possuí-lo e adquirir o poder. Ainda de acordo com essa estudiosa, a princesa alcança o unicórnio inicialmente pelo amor (quando crava o espinho em seu coração), entretanto o amor não seria suficiente para manter o poder e continuarem juntos, por isso foi preciso morrer. Assim, o conto sugere que

[...] o poder não vem só do amor, mas essencialmente da dor; o amor já havia, o dado novo é a dor, é a introdução do sofrimento que se inicia já na sexta sequência (lágrimas), quando é preciso fazer uma opção que leva à transfiguração (HENRIQUES, 1990, p. 187).

Nesse sentido, a princesa, depois de ter conhecido o amor, não poderia simplesmente continuar desempenhando seu papel social, mas sua escolha de permanecer com esse amor

seria uma oposição à decisão do rei, de qualquer maneira, a protagonista não abriria mão de sua liberdade e seu poder de decisão, os quais agora representam sua felicidade. Como dito anteriormente, Rosa Maria Cuba Riche afirma que existe, em alguns contos de Marina Colasanti, um “determinismo trágico” sobre a vida das personagens que lutam por sua felicidade. A estudiosa ainda defende que as personagens da escritora prezam o direito de ir e vir, mas que essa liberdade pode custar caro para elas. Embora de fato as protagonistas que ousam romper com os paradigmas impostos às mulheres encontrem um desfecho fatal, é preciso ressaltar que elas terão escolhido seu caminho, terão feito suas escolhas, mesmo que estejam ligadas à fatalidade, pois o importante para elas é não continuar cedendo à opressão masculina.

Desse modo, ainda de acordo com Rosa Maria Cuba Riche, nos contos de Marina Colasanti, “[...] por diferentes vias, quebra-se a imagem de mulher submissa ao poder masculino, à cultura hegemônica, para deixar ouvir a fala sofrida” (RICHE, 1999, p. 187). Não é o que percebemos na princesa de “O rei sapo ou Henrique de ferro”, que teve de submeter-se às ordens do rei, cumprindo a promessa que fizera ao sapo, silenciando sua vontade.

Nesse contexto, Cristian Pagoto, Drielly Ramos e Jacqueline Wagner afirmam que os contos de Marina Colasanti são contos de fadas modernos, “[...] porque, diferentemente dos tradicionais, nem sempre a princesa se casa com o príncipe, nem sempre os finais são aqueles que esperamos, são por muitas vezes felizes, mas não do jeito que imaginamos ou do jeito que estamos acostumamos a ver” (PAGOTO; RAMOS; WAGNER, 2013, p. 62). Assim, os finais dos contos de Marina Colasanti comumente são imprevisíveis para o leitor, que certamente precisa se acostumar com a resignificação de “final feliz” que ela confere a eles, pois embora o tom trágico permaneça nas narrativas de Marina Colasanti, como afirma Rosa Maria Riche, se mudarmos a perspectiva de análise, o que frequentemente é considerado como fatídico pode ser visto como positivo.

Consideremos, por exemplo, a morte. É comum considerá-la como um desfecho trágico, mas sendo trazida de maneira poética, eufêmica, metafórica e frequentemente com o sentido de rejeição a padrões e imposições culturais, como acontece nos contos de Marina Colasanti, a morte apresentaria fundamentalmente sentido funesto? Para nós, assim como argumentaram os estudiosos anteriormente citados, a questão que importa é a de o final não corresponder aos acontecimentos com os quais estamos acostumados e, por isso, acreditamos que, apesar de não se tratar de um “final feliz”, ele também não é simplesmente trágico.

Embora o conto “O rei sapo ou Henrique de Ferro” reforce os paradigmas de submissão feminina, encontramos um conto de fadas tradicional em que a princesa enfrenta o autoritarismo do rei, pois desobedece ao monarca, quando não aceita se casar com o príncipe escolhido por ele. O conto chama-se “A donzela Malvina”, também dos irmãos Grimm. Diante de tal recusa, a princesa é punida: ficará sete anos presa em uma torre; mesmo diante dessa promessa de punição, ela não reconsidera sua decisão e passa os sete anos presa na torre. Após esse tempo, com a ajuda de sua aia, que havia ficado presa com ela, a princesa consegue sair da torre. Ela enfrenta, então, situações difíceis, mas reencontra seu amado, com quem se casa no final da narrativa. Nesse conto, ainda que a protagonista seja castigada por ter enfrentado a autoridade masculina, ela consegue ser feliz ao final da história e do modo como desejava (com seu amado). Esse conto, apesar de pertencer à tradição, não reforça a representação das mulheres como indivíduos fracos, dependentes e submissos e talvez ele seja um resquício dos contos da tradição oral, nos quais as mulheres representavam grande força.

É importante ressaltar que, nas histórias populares (quando orais), eram as mulheres, e não os homens, que desempenhavam papel principal, de acordo com Mariza Mendes, tanto como personagens quanto como narradoras. Assim, o ato de narrar sempre esteve ligado à mulher, como as moiras gregas, que teciam a história da vida de cada indivíduo, como Penélope, que tecia à espera do marido. Sherazade aparece como símbolo da arte feminina de narrar; “costurando” histórias, ela astutamente prende a atenção de Shariar e consegue evitar sua morte. Alinhando-se a essa tradição perdida das histórias populares e orais, podemos citar também a moça tecelã, de Marina Colasanti, que tecia tudo aquilo de que precisava.

O conto “A donzela Malvina” é um exemplo de que, originalmente, as mulheres não desempenhavam papéis secundários nessas narrativas, não ficavam à espera do príncipe, ao contrário, iam ao seu encontro. Entretanto, como discutido no primeiro capítulo, os contos de fadas e maravilhosos passaram da literatura oral à escrita e como, naquela época, a escrita era recurso limitado aos homens, possivelmente, durante as adaptações e alterações feitas por eles, teriam sido suprimidas as cenas de ousadia e bravura das mulheres. Mas aqui se trata apenas de especulação, pois essa questão merece um trabalho específico, já que exigiria outro tipo de pesquisa.

De qualquer maneira, essa ousadia e coragem aparecem (ou são resgatadas) nos contos de Marina Colasanti e, por isso, reforçamos a ideia de que a autora escreve uma literatura de resistência, de oposição às normas estabelecidas que inferiorizam as mulheres

cujo objetivo seria o de manter os homens no comando da cultura patriarcal. Assim, os contos de fadas dela não mantêm modelos e estereótipos culturais, ao contrário, tendem a desconstruí-los, constituindo-se em discursos de resistência.

Segundo a classificação dos tipos de personagens básicos das narrativas apresentada por Nelly Novaes Coelho e exposta no início do segundo capítulo, a princesa de “Um espinho de marfim” não seria classificada como personagem-tipo, pois ela não é apenas uma representação social de princesa, visto que comumente são associados a essa representação atributos como obediência, submissão, reverência e dependência, os quais não identificamos na protagonista de Marina Colasanti. Nesse sentido, essa princesa seria classificada como personagem-caráter, uma vez que suas ações provocam uma reflexão sobre os valores culturais – acerca dos paradigmas construídos e impostos às mulheres – a fim de desconstruí-los.

3.2 Sonhar para desprender-se

Analisaremos agora o conto “Entre leão e unicórnio”, para o qual também consideraremos como elemento norteador da trajetória da protagonista a imagem simbólica do unicórnio.

A narrativa inicia-se no meio da noite de núpcias entre o rei e a rainha. O monarca acordou, durante a madrugada, devido à sede, e deparou-se com um leão deitado perto da cama, ao lado de sua esposa. Ele ficou surpreso, mas, acreditando que estava sonhando, voltou a dormir. Na noite seguinte, novamente acordou durante a madrugada e encontrou o mesmo leão da noite anterior, próximo à rainha. Pela manhã, comentou o incidente com a esposa, que lhe contou o seguinte:

– Oh! Senhor meu marido – disse-lhe esta [a rainha] constrangida –, não ousei revelar antes do casamento, mas desde sempre esse leão me acompanha. Mora na porta do meu sono e não deixa ninguém entrar ou sair. Por isso não tenho sonhos e minhas noites são escuras e ocas como um poço (COLASANTI, 2006b, p. 16).

Inicialmente trabalharemos com o símbolo do leão para, em seguida, analisarmos a presença do unicórnio e podermos contrapor essas duas imagens. Tradicionalmente conhecido como o rei dos animais terrestres, o leão comumente simboliza o poder. Segundo Chevalier e Gheerbrant, se por um lado sua imagem simbólica representa a justiça e a sabedoria, por outro, seu excesso de orgulho conota soberania e tirania, uma vez que o próprio poder o cega. Outra característica interessante nessa figura, de acordo com Lexikon, é que o leão nunca fecha os olhos, porque desempenha a função de protetor e guardião.

Nesse sentido, no conto, o leão, símbolo masculino, representaria o sistema patriarcal que controla as vontades, os desejos e pensamentos da rainha, que a vigia durante o sono e não a deixa livre para mergulhar fundo na sua imaginação. Se, durante o dia, ela está preparada para vigiar a si mesma e conduzir suas ações conforme o que lhe fora socialmente determinado, durante a noite, quando não poderia fazê-lo, o leão incumbe-se de impedir-lhe os devaneios. Dessa maneira, nessa narrativa, o controle patriarcal é tão excessivo que acontece inclusive durante o sono. Vejamos ainda que, embora o leão seja um elemento incutido no pensamento da rainha, ela se sente constrangida por ter de revelar isso ao marido, como se ela fosse culpada pela “necessidade” de haver um leão que controlaria seus devaneios oníricos.

O rei sentiu-se penalizado pelas noites vazias e escuras da esposa e se ofereceu para livrá-la desse “cruel carcereiro”, expressão alusiva à condição da rainha de prisioneira do sistema opressor masculino. Nesse sentido, o patriarcado representa para ela um cárcere, dentro de si mesma. A rainha então orientou o rei a cortar as patas do leão durante a noite, enquanto ela estivesse dormindo e assim ele procedeu. As noites seguintes foram tranquilas para o casal, até que, numa madrugada, o rei acordou e viu “[...] que o quarto real estava invadido por dezenas de beija-flores e que um enxame de abelhas se agrupava na cabeceira” (COLASANTI, 2006b, p. 17). Lembremos que isso aconteceu depois que não havia mais a presença do leão, do patriarca a controlar os sonhos da rainha, e que, por isso, ela estava livre para imaginar. O rei ficou assustado com o que vira, e a rainha então disse-lhe: “– É que dormindo ao seu lado, meu caro esposo, cada vez mais doces e mais floridos se fazem meus sonhos – explicou ela, sorrindo com ternura” (COLASANTI, 2006b, p. 17).

É possível inferir que, até o casamento, o leão impedira que a rainha tivesse devaneios e fantasias à noite, assim, o rei, seu marido, aparece como o responsável por proporcionar a ela tudo o que nunca havia sentido antes do casamento, visto que ele

rompeu com o controle de dominação que a influenciou durante toda a vida. Agora ela se sentia livre, feliz, estava sorridente e demonstrava ternura por aquele que lhe mostrava ser possível não haver hierarquização entre o feminino e o masculino, por isso o casal vivia em harmonia. Muitos meses se passaram tranquilamente. Em uma noite, porém, o rei acordou durante a madrugada e vira galopar pelo quarto real um unicórnio azul, que o deixou perplexo. Na manhã seguinte, pergunta à rainha sobre o animal, e ela lhe respondeu: “É a montada da minha imaginação – escusou-se ela. – Leva meus sonhos lá onde eu não tenho acesso. Galopa a noite inteira sem que eu lhe tenha controle” (COLASANTI, 2006b, p. 18).

Aqui o unicórnio aparece como símbolo do poder. Lembremos que, enquanto o leão estava com as patas unidas, ele simbolizava o poder e a dominação masculina. Com a inatividade do leão, o poder passa a ser regido pelo unicórnio, e este proporciona à rainha a liberdade da imaginação. Essa sensação é tão intensa que nem mesmo ela conseguia controlá-la (e por que ela iria querer fazê-lo, se já haviam mantido seu unicórnio preso por tanto tempo?). Assim, o unicórnio representaria todas as sensações, as fantasias, os desejos e as vontades da rainha que antes precisavam ser secretos, inclusive para ela, pois eram domesticados pelo patriarcado, simbolizado pelo leão.

Segundo Wanessa Zanon Souza (2009), a domesticação é um traço incutido nas mulheres durante sua preparação para a sociedade e cuja finalidade seria fazer com que elas permanecessem obedientes, dependentes e submissas para que, assim, a dominação masculina pudesse ser garantida por mais tempo. O leão era símbolo da domesticação, e essa dominação será novamente retomada no conto de Marina Colasanti, mas agora na figura do marido da rainha.

O rei passara a se interessar bastante pelo unicórnio, tanto que numa noite acordou e quis montar o animal para galopar: “Destá vez o rei não tremeu. Levou-lhe a mão ao pescoço, alisou o suave azul do pelo, e de um salto montou” (COLASANTI, 2006b, p. 18). Aqui, o rei mudou de atitude: se ele inicialmente instigara a liberdade da esposa contra o controle social, agora tentou assumir o comando sobre ela, o que foi representado pela cena em que ele monta o unicórnio, animal que mantinha o poder e que representava a liberdade da imaginação da rainha.

Nesse momento, iniciou-se o conflito no casamento, quebrou-se a harmonia que havia entre os cônjuges. No dia seguinte, a esposa dirigiu-se ao marido: “– Sonhei que vossa majestade fugia com a montada da minha imaginação – disse a rainha ao esposo, de manhã. – Mas estou bem contente de vê-lo agora aqui ao meu lado – acrescentou numa

reverência” (COLASANTI, 2006b, p. 18). Observemos que a rainha inicialmente teme a fuga do marido, pois isso significaria perdê-lo, mas perder o marido ideal, aquele que lhe ajudou a romper com o controle social e isso acarretaria, conseqüentemente, a perda da sua liberdade, visto que o marido manteria o unicórnio sob seu comando.

Dessa forma, o contentamento que ela declara sentir é uma espécie de alívio, por acreditar que não perdeu nenhum dos dois. Entretanto, a alegria da rainha não sobreviverá por muito tempo, pois o marido, que aprendeu a penetrar nos sonhos dela, já sabe como controlar o unicórnio e toma o poder. Agora ele estava no comando, e a rainha não se sentia mais feliz. O rei não lhe dava mais atenção, só desejava que chegasse a noite para que a esposa fosse dormir e, assim, ele pudesse galopar o unicórnio. A invasão do rei nos sonhos da rainha trouxe de volta o aprisionamento e o controle dela, só que desta vez no casamento.

A insatisfação fez com que a rainha tomasse uma decisão: ela pediu à sua dama de companhia que, durante a noite, enquanto o casal estiver dormindo, costurasse de volta as patas cortadas do leão que aparecesse por lá, ou seja, ela desejava fechar novamente as portas que davam acesso à sua imaginação, pois tudo o que ela pôde conhecer e imaginar estava sendo governado pelo rei, que representava a instituição do casamento, e a rainha não queria mais que ele tivesse acesso aos seus pensamentos mais íntimos, seus desejos mais profundos. Nesse sentido, ela preferia restaurar a função do leão, que impediria qualquer sonho de entrar ou sair de sua mente. Logo que a dama de companhia terminou de costurar as patas do leão, “nenhum sonho mais sairia das noites da rainha. Nenhum entraria. Nem mesmo aquele em que um unicórnio azul galopava e galopava, levando no dorso um rei para sempre errante” (COLASANTI, 2006b, p. 21). Desse modo, para tentar recuperar o controle de sua própria imaginação, a rainha aprisionou o rei no seu sonho, para que ele não fugisse com o unicórnio dela, ou seja, com sua imaginação e liberdade.

Nesse conto, Marina Colasanti retrata o cotidiano do casamento. Ao contrário dos contos de fadas tradicionais, que terminam com a realização do matrimônio e com o pressuposto de que o casal viveria eternamente feliz, esse conto apresenta o outro lado da relação conjugal. Observemos que ele se inicia “no meio da noite de núpcias”, a noite do dia do casamento que, tradicionalmente, seria um momento muito esperando para o casal, momento em que se espera haver harmonia, união e elo entre os cônjuges. Vale lembrar que retratar o cotidiano do casamento é também uma proposta da literatura de autoria feminina. Como apresentado no primeiro capítulo, enquanto os escritores tratavam nos romances burgueses da impossibilidade da união, as escritoras preferiam tratar dos

conflitos na relação, representando a possibilidade de haver casamentos malsucedidos e a defesa do divórcio, caso o relacionamento não fosse feliz.

Assim, embora inicialmente o rei tenha aparecido como um marido que proporcionara momentos de felicidade à rainha, retirando o poder do leão, ao final da narrativa, esse mesmo rei reforçou a dominação masculina e o desejo de controlar o ser feminino, uma vez que a liberdade da esposa parecia assustá-lo. Observemos que, quando ele acordou e viu tantos beija-flores e abelhas soltos, voando pelo quarto, oriundos da mente livre da rainha, “depressa [o rei] cobriu a cabeça com o lençol, e debaixo daquela espécie de mortalha atravessou as horas que ainda o separavam do nascer do dia” (COLASANTI, 2006b, p. 17). Assim, o marido, ao perceber a presença de tantos seres da imaginação da rainha, sente necessidade de se proteger. É uma reação rápida, realizada “depressa”, indicando sobressalto, susto e surpresa do rei. A posição de proteger-se, de esconder-se, sugere uma reação de passividade, culturalmente associada mais às mulheres, e não aos homens, que são vistos como seres ativos e isso faz com que o rei se sinta mal, pois aquela posição de inércia, sendo um ser viril, fazia com que ele parecesse morto, por isso o lençol foi apresentado como uma “mortalha”.

Essa liberdade contrariaria a condição tradicional das mulheres no casamento, sendo para elas mais um espaço de confinamento e de reforço dos valores e preceitos apreendidos na família. O casamento aparece, então, como instituição disseminadora de discurso misógino, assim como faziam a Igreja e o Estado, tentando impedir que as mulheres fossem livres, pois temiam a força dessa liberdade.

De acordo com Bloch, durante a Idade Média, por volta do século XI, houve um processo de reformulação do conceito de família e, conseqüentemente, do casamento, a partir da predominância do cristianismo. Dessa forma, a família nobre “encolheu” e passou a ser entendida pelos laços consanguíneos, e não mais por afinidade, fazendo com que a noção de grupo de parentesco sob a forma de clã fosse substituída pela do grupo por parentesco de sangue. Durante esse período, o casamento era entendido como um tratado (*pactum conjugale*), por isso devia ser negociado entre as famílias. Bloch ainda afirma que, no período medieval, o modelo do sistema matrimonial adotado (provavelmente da tradição germânica) trazia as seguintes características: a) o noivado era precoce (acontecendo entre os sete e dez anos de idade); b) a realização do casamento acontecia cedo (geralmente durante a puberdade) e c) a escolha dos parceiros era feita pela família ou pelo senhor feudal. Também partir do século XI, passou a haver o estabelecimento do modo de trocas durante o casamento, que ficou conhecido como dote.

Quanto aos dotes, o autor apresenta três fases importantes até sua chegada à Idade Média. Inicialmente, na Roma antiga, os casamentos já eram acompanhados pela troca de bens, que correspondiam a presentes dados pelo noivo, comumente de pouco valor. Também na cultura germânica antiga, o noivo devia entregar presentes à família da noiva. Com a queda de Roma, devido às invasões germânicas (aqui teríamos a segunda fase proposta por Bloch), as próprias esposas podiam receber os presentes dos futuros maridos, apesar de que, após o casamento, eram eles que administravam o dote. Com o fortalecimento do cristianismo, a responsabilidade do dote passou a recair sobre a família da noiva. Segundo Bloch, em 1140 (aqui teríamos a terceira fase), foi redigido o primeiro tratado medieval do dote, este que se limitava, cada vez mais, ao dinheiro. Nesse contexto, Cláudia de Jesus Maia afirma o seguinte:

O indivíduo, especialmente as mulheres, englobado pela família, casava-se para atender a interesses mais coletivos. Arrumar marido ou esposa era responsabilidade dos pais e, no caso das mulheres de elite, o dote era elemento indispensável para realização de bons casamentos (MAIA, 2007, p. 107).

A prática do dote perdurou por muito tempo e era entendida como uma espécie de “indenização” que a família da noiva pagava ao noivo pelo fato de ele sustentá-la, já que os trabalhos das mulheres frequentemente limitavam-se ao espaço doméstico. No Brasil, a política do dote entrou em declínio no final do século XIX e desapareceu ao longo do século XX. Assim, o casamento foi, durante muitos anos, um arranjo de interesses entre duas famílias que tentavam se beneficiar mutuamente, mas essa concepção foi sendo redefinida, até que o matrimônio passou a representar a união de duas pessoas, baseada, segundo Cláudia Maia, nos sentimentos e na livre escolha, impulsionada por uma visão cada vez mais individualista do mundo. Todavia essa nova ideia também não seria garantia de felicidade.

Os contos de fadas, partindo da tradição popular, mantiveram o espaço do período medieval, época dos casamentos por alianças políticas para crescimento e fortalecimento dos feudos. Apesar do contexto histórico acima apresentado, os contos de fadas tradicionais propunham a felicidade eterna do casal, pressupondo que tanto o marido quanto a esposa se sentiram realizados durante todos os anos de casamento.

No conto de Marina Colasanti, o relato do cotidiano da vida de casados mostra que a harmonia e a felicidade eternas não existiriam, pelo menos, não para os dois parceiros na

relação, pois a esposa sofreu constantemente o controle do marido. Isso acarretou o surgimento de um conflito entre duas forças na mente rainha, uma simbolizada pelo leão e a outra, pelo unicórnio. O leão, que já a acompanhava antes de se casar, representaria os valores, preceitos e paradigmas que a cultura patriarcal disseminava para controlar as mulheres a fim de prepará-las para o casamento, construindo representações de seres frágeis, delicados, dependentes e submissos para que os homens mantivessem o poder por mais tempo. O unicórnio representaria o poder de liberdade, que possibilitou à rainha ser livre, em alguns momentos: ela podia sonhar, imaginar e fantasiar sem sofrer qualquer sanção. Notemos que o rei havia lhe proporcionado isso inicialmente, e a rainha foi feliz durante um tempo. Todavia, quando o monarca consegue invadir a mente da esposa, ele passa a desejar o controle de sua imaginação, por meio do comando do unicórnio. Para evitar que o marido fugisse com o animal (que representava sua completa liberdade e a tomada dela do poder), a rainha aprisionou o marido nos seus sonhos.

Esses dois símbolos já apareceram em uma nítida posição de confronto em um capítulo do livro *Através do espelho e o que Alice encontrou por lá*. No capítulo sete, intitulado “O leão e o unicórnio”, Alice conversava com o rei Branco, quando o soberano foi avisado de que o leão e o unicórnio brigavam mais uma vez. O rei preocupou-se, e ele e Alice se dirigiram para o local da disputa. A menina queria saber o motivo da briga, e o rei respondeu-lhe que os dois animais certamente estavam disputando a coroa, ou seja, o poder.

É interessante observar que, na narrativa de Lewis Carroll, a batalha entre os oponentes foi adiada sem que houvesse um vencedor, o que significa que o rei permaneceu no seu cargo, isto é, continuou detendo o poder sem alteração no sistema político. Já a figura da rainha apareceu correndo ao longe, e não foi uma ameaça ao comando do monarca. O rei explicou ainda para Alice, com indiferença, que provavelmente havia algum inimigo perseguindo a esposa e, quando a menina perguntara se não pretendia ajudá-la, ele alegou ser inútil tentar, visto que a rainha corria depressa. Vemos que, na narrativa de Lewis Carroll, nada coloca em risco a posição de domínio do rei, e ele continua exercendo o controle de tudo.¹³

¹³ As figuras do leão e do unicórnio também aparecem numa série de seis tapeçarias medievais desenhadas em Paris por volta de 1500. Nelas há a presença de uma dama no centro, com esses animais ao seu redor. As tapeçarias representariam os cinco sentidos humanos (tato, olfato, paladar, audição e visão) e a sexta, o amor. Na tapeçaria que representa a visão, a dama segura um espelho que reflete o unicórnio, o qual poderia simbolizar sua tentativa de fuga, mas, do outro lado, está o leão, que a vigia e a controla, impedindo-lhe o ato. Cf. <<http://agendawhite.com.br/2014/08/dama-e-o-unicornio-tapeçarias-medievais/>>.

Não é o que acontece no conto de Marina Colasanti, visto que o rei se sentiu ameaçado pela liberdade da rainha e então tentou dominar sua imaginação, montando o unicórnio. Nesse sentido, a reação dela de trancá-lo dentro do seu sonho seria sua forma de resistir. Entretanto, isso lhe acarretou consequências, porque, para trancá-lo, a rainha se viu obrigada a resgatar o leão, reativando, por outro lado, a dominação social que era aplicada sobre ela antes do casamento, o que nos permite perceber que ela não conseguiu burlar completamente o sistema patriarcal.

Cristian Pagoto, Drielly Ramos e Jaqueline Wagner, ao analisarem esse conto, chamaram a atenção para o fato de que o rei não tivesse seus próprios sonhos. Entretanto, embora não sonhasse, foi ele que conseguiu aproveitar a liberdade que os sonhos provocavam, quando montou o unicórnio para galopar, porque “[...] numa sociedade ainda dominada pelo patriarcalismo, à mulher é negada esta liberdade. Ela pode sonhar, contudo não pode concretizar seus sonhos” (PAGOTO; RAMOS; WAGNER, 2013, p. 69). Nesse sentido, a completa felicidade matrimonial dura poucos meses para essa protagonista, uma vez que, numa sociedade misógina, a liberdade feminina não é permitida, por causar espanto e medo, como vimos o temor provocado no rei.

Em resumo, o leão e o unicórnio, no conto de Marina Colasanti, são símbolos antagônicos, pois o leão conotaria o controle da rainha, conforme os modelos de representação impostos às mulheres, segundo os quais elas devem ser dependentes, passivas, resignadas e subordinadas ao marido, em oposição à figura do unicórnio, que representaria a rebeldia, a iniciativa, a coragem e o desejo de ser livre.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, analisamos as representações femininas das protagonistas nos contos de fadas “A primeira só”, “À procura de um reflexo”, “Um espinho de marfim” e “Entre leão e unicórnio”, de Marina Colasanti, para refletir sobre a construção de identidades e as relações de poder a partir das imagens simbólicas do espelho (da água, por associação) e do unicórnio. A análise foi subsidiada por concepções da teoria feminista de gênero, da representação social e do simbolismo. Como vimos, embora a escritora tenha uma diversificada produção literária e crítica, é possível perceber a existência de “uma coerência temática” na sua obra, pois suas personagens, em geral femininas, passam pelo caminho do amadurecimento emocional e alcançam sua autonomia.

Com relação especificamente aos contos de fadas da autora, notamos que as narrativas estimulam o pensamento acerca da relação entre homens e mulheres e sobre os papéis sociais, numa perspectiva feminista, uma vez que Marina Colasanti defende abertamente concepções propostas por essa teoria, rompendo, assim, com as personagens-tipo que costumamos encontrar nos contos de fadas da tradição escrita. Vale lembrar também que esses contos, quando criados pela oralidade, não tinham o caráter pedagógico e disciplinar destinado às crianças como têm hoje. Na verdade, como vimos, eles foram adaptados e alterados, tendo muitas partes suprimidas. Quando foram escritos, por alguma razão, essas histórias atraíram, cada vez mais, o público jovem e, aos poucos, sua escrita passou a ser reelaborada a fim de atender especificamente o público infantil. Entretanto, Marina Colasanti defende que seus contos de fadas não se destinam a faixas etárias específicas, e sim aos leitores de maneira geral. Desse modo, vemos que a cultura construiu um discurso posterior à época das narrativas orais, de que os contos de fadas, e também os maravilhosos, eram “histórias para crianças”.

Vale relembrar que os discursos são criados por um grupo social que estabelece o que deve ser aceito ou não pela sociedade, e essa construção discursiva elabora papéis sociais distintos destinados aos homens e às mulheres. Assim, a sociedade constrói a realidade em que vive a partir dos discursos disseminados por diversos grupos (família, igreja, religião, escola) ou pela mídia (cinema, televisão e literatura, por exemplo), criando características e funções que são atribuídas distintamente aos seres do sexo feminino e do sexo masculino, hierarquizando-os. É a partir disso que feministas como Guacira Lopes Louro, Tania

Navarro Swain e Teresa de Lauretis defendem que as desigualdades entre homens e mulheres existem devido a noções, ideias e imagens pré-definidas, ou seja, a partir de objetos construídos e incorporados ao grupo social, os quais tendem a categorizar os indivíduos, apresentando as mulheres como “inferiores”, sem direitos, e os homens como “superiores”, livres e mantenedores do poder.

Vale ressaltar, contudo, que esses objetos (imagens/representações) podem ser rejeitados. Quando as imagens, antes impostas aos indivíduos, parecem estranhas ao grupo ou a parte dele, elas podem ser substituídas por outras imagens, por meio de outros discursos e da construção de outra realidade social, através de contradiscursos. É o que fazem os contos de Marina Colasanti, que aparecem como discursos de resistência, tornando-se, portanto, manifestações desses contradiscursos.

Quanto à imagem simbólica do espelho e a da água, por associação, as quais analisamos nos contos “A primeira só” e “À procura de um reflexo”, percebemos que esses símbolos são ambivalentes nos contos, pois ora são objetos de aprisionamento e ilusão das protagonistas, sendo instrumento de poder masculino, ora se tornam ferramentas que auxiliam as personagens femininas a romperem com a coerção e a se libertarem. Dessa forma, o espelho e a água, nessas narrativas, constituem-se como elementos importantes no processo de reconhecimento de si e de constituição de identidades, que não são percebidas como “essência” ou “raiz” do indivíduo, o que lhes atribuiria um caráter uno e fixo, mas são sim entendidas em função de “experiências” e da “multiplicidade”, caracterizando-se como construções mutáveis e múltiplas na constituição do sujeito.

Ao analisarmos os contos “Um espinho de marfim” e “Entre leão e unicórnio”, constatamos que as protagonistas também partem de um espaço de controle masculino e rejeitam os padrões sociais. Nessas narrativas, a análise centrou-se na imagem simbólica do unicórnio, que conota poder e liberdade: quem conseguisse capturá-lo, manteria o controle. Em “Um espinho de marfim”, o unicórnio é símbolo da liberdade e conotação do amor; a resistência da princesa desenvolve-se a partir da sua autorrealização por meio do amor. Já em “Entre leão e unicórnio”, a protagonista, a rainha, vive uma situação intermediária entre o real e o imaginário, entre o dormir e o estar acordada, entre a dominação e a liberdade. Como vimos, sua resistência não se completa. Ela não se torna totalmente livre, porque restabelece a função dominadora do leão, mas também não permanece completamente controlada, pois prende o marido no sonho. O conto leva-nos, assim, a refletir sobre o controle patriarcal e a criticar os paradigmas comportamentais estabelecidos às mulheres.

Desse modo, ratificamos a hipótese de que os contos de fadas selecionados aqui são discursos que rejeitam a fala misógina, recusando as imposições culturais que se apropriam das diferenças sexuais para estabelecer hierarquias entre mulheres e homens, segundo as quais o masculino seria superior ao feminino. Nesse sentido, Marina Colasanti apresenta uma escrita comprometida com os ideais feministas, uma vez que seus textos nos estimulam a refletir sobre os valores e crenças estabelecidos culturalmente e instigam-nos a construir discursos de resistência.

Posto isso, esperamos que este trabalho contribua para novas investigações sobre a escrita literária de Marina Colasanti e que possa estimular novas reflexões acerca das relações de gênero na cultura contemporânea.



REFERÊNCIAS

Da autora

COLASANTI, Marina. Porém igualmente. In: COLASANTI, Marina. *Um espinho de marfim e outras histórias*. Porto Alegre: L&PM, 2012. p. 41.

COLASANTI, Marina. Rio de Janeiro, Brasil, 2010. Entrevista concedida a Frederico Helou Doca de Andrade. In: ANDRADE, Frederico Helou Doca de. *Mulheres desamarradas: os intertextos masculinos na formação do sarcástico em alguns Contos de Amor Rasgados*, de Marina Colasanti. 107 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2012. Disponível em: <<http://www.athena.biblioteca.unesp.br>>. Acesso em: 12 jan. 2016.

COLASANTI, Marina. Rio de Janeiro, Brasil, 2012. Vídeo (51m 43s). Entrevista concedida a Luiz Lobo. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=iaFdcO>>. Acesso em: 05 maio 2015.

COLASANTI, Marina. *Entre a espada e a rosa*. São Paulo: Melhoramentos, 2009. Entrevista concedida a Eliana Yunes.

COLASANTI, Marina. *Uma ideia toda azul*. 23. ed. São Paulo: Global, 2006a.

COLASANTI, Marina. *Doze reis e uma moça no labirinto do vento*. São Paulo: Global, 2006b.

COLASANTI, Marina. O real mais que real. In: COLASANTI, Marina. *Fragatas para terras distantes*. Rio de Janeiro: Record, 2004. p. 7-24. (Ensaio).

COLASANTI, Marina. Por que perguntam se existimos?. In: COLASANTI, Marina. *Fragatas para terras distantes*. Rio de Janeiro: Record, 2004. p. 65-77. (Ensaio).

COLASANTI, Marina. Um espelho para dentro. In: COLASANTI, Marina. *Fragatas para terras distantes*. Rio de Janeiro: Record, 2004. p. 101-111. (Ensaio).

COLASANTI, Marina. E as fadas foram parar no quarto das crianças. In: COLASANTI, Marina. *Fragatas para terras distantes*. Rio de Janeiro: Record, 2004. p. 221-241. (Ensaio).

COLASANTI, Marina. Que escritora eu seria se não tivesse lido? In: COLASANTI, Marina. *Fragatas para terras distantes*. Rio de Janeiro: Record, 2004. p. 243-253. (Ensaio).

Sobre a autora

AGÊNCIA RIFF. *Marina Colasanti*. 2011. Disponível em: <<http://www.agenciariff.com.br/site/AutorCliente/Autor/31>>. Acesso em: 20 abr. 2014.

ANDRADE, Frederico Helou Doca de. *Mulheres desamarradas: os intertextos masculinos na formação do sarcástico em alguns Contos de Amor Rasgados, de Marina Colasanti*. 107 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2012. Disponível em: <<http://www.athena.biblioteca.unesp.br>>. Acesso em: 12 jan. 2016.

BRESCIANI, Lucimar. *A leitura de contos de fadas e a proposta de conhecimento*. 91f. Dissertação (Leitura e Cognição) – Programa de pós-graduação em Letras, Universidade de Santa Cruz, Santa Cruz do Sul, 2010. Disponível em: <<http://www.unisc.br/portal/imagens/stories/mestrado>>. Acesso em: 27 maio 2014.

DODO, Marlúcia Nogueira do Nascimento. *De fadas e princesas: afetos femininos em Marina Colasanti*. 2010. 132 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2010. Disponível em: <<http://www.repositorio.ufc.br>>. Acesso em: 10 ago. 2014.

GOMES, Anderson. *E por falar em mulheres: relatos, intimidades e ficções na escrita de Marina Colasanti*. 143f. Dissertação (Teoria Literária) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/88108/208369.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 25 maio 2014.

HENRIQUES, Raphaela Magalhães Portela. *Análise semiótica do conto “Um espelho de marfim”*, de Marina Colasanti. São Paulo, 1990. p. 177-196. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/itineraries>>. Acesso em: 26 mar. 2015.

MALDANER, Laíra de Cássia Barros Ferreira. *Uma ideia toda azul: as figuras de linguagem como recurso linguístico-expressivo*. 106 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de pós-graduação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <http://www.bdtd.uerj.br/tde_busca/arquivo>. Acesso em: 08 jan. 2016.

MEDEIROS, Nilda Maria. *A enunciação poética nos contos de Marina Colasanti*. 204 f. Dissertação (Mestrado em Estudos literários) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2009. Disponível em: <<http://acervodigital.unesp.br>>. Acesso em: 27 abr. 2014.

MICHELLI, Regina. Marina Colasanti: a figura feminina no cenário do maravilhoso. *Revista Augustus*, Rio de Janeiro, n. 30, p. 77-85, ago. 2010. Disponível em: <<http://www.apl.unisuam.edu.br/augustus/images>>. Acesso em 14 abr. 2015. p. 21-30.

PAGOTO, Cristian; RAMOS, Drielly da Fonseca; WAGNER, Jacqueline Marcelli Cordeiro. Entre leão e unicórnio: um conto de fadas moderno. *Diálogos & saberes*.

Mandaguari, n.1, v. 9, 2013, p. 61-74. Disponível em: <<http://seer.fafiman.br/index.php>>. Acesso em: 25 jan. 2016.

PASSOS, Leandro. *Rapto e absorção: referências clássicas em Contos de amor rasgados, de Marina Colasanti*. 175 f. Dissertação (Mestrado em Estudos literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Paulista Júlio de Mesquita Filho, Araraquara, 2008. Disponível em:< <http://www.periodicos.capes.gov.br>>. Acesso em: 03 jan. 2016.

RICHE, Rosa Maria Cuba. O feminino na literatura infantil e juvenil brasileira: poder, desejo e memória: os casos Edy Lima, Lygia Bojunga Nunes, Marina Colasanti. In: REIS, Livia de Freitas; VIANNA, Lúcia Helena; PORTO, Maria Bernardette. (Org.) *Mulher e literatura*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 1999. v. 1. p. 185-191.

ROCHA, Vanessa de Bello Lins da. *O conto contemporâneo de Marina Colasanti: estilhaços do maravilhoso na viagem das “23 histórias”*. 83 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica literária) – Programa de pós-graduação, Universidade Católica de São Paulo, 2010. Disponível em: <http://www.sapientia.pucssp.br>>. Acesso em: 25 maio 2014.

SHARPE, Peggy. Imagens e poder: construindo a obra de Marina Colasanti: In: SHARPE, Peggy (Org.). *Entre resistir e identificar-se*. Florianópolis: Editora da UFMG, 1997. p. 43-55.

SILVA, Silvana Augusta Barbosa Corrijo. Era uma vez outra vez e outra voz. *Revista Linguagem: estudos e pesquisas online*, Catalão. v. 6-7, 2005. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/lep/article/viewFile/119>>. Acesso em: 25 maio 2014.

SOUZA, Wanessa Zanon. *Representações da mulher em obras de Helena Parente Cunha, Lygia Fagundes Telles e Marina Colasanti*. 96 f. Dissertação (Letras Vernáculas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em:< <http://letras.ufrj.br/posverna/mestrado/Souzawz.pdf>>. Acesso em: 25 maio 2014.

Referência geral

ALBERTI, Patrícia Bastian. *Contos de fadas tradicionais e renovados: uma perspectiva analítica*. 2006. 130 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Cultura regional) – Faculdade em Letras, Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul, 2006. Disponível em:< <http://tcde.ucs.br/tde-busca/arquivo.php?docArquivo=329>>. Acesso em: 02 maio 2014.

ALVES, Ivia. Imagens da mulher na literatura na modernidade e contemporaneidade. In: FERREIRA, Sílvia Lúcia; NASCIMENTO, Enilda Rosendo (Org.). *Imagens da mulher na cultura contemporânea*. Salvador: NEIM/UFBA, 2002. p. 85-98.

ARIÈS, Phillipe. *História social da criança e da família*. Trad. Dora Flaksman. 2. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1981. p. 39-67.

ASSIS, Machado. O espelho. In: Assis, Machado. *Papéis avulsos*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Garnier, 2000. p. 163-172.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 20-25.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. 4. ed. Trad. Sérgio Millet. São Paulo: Difusão europeia do livro, 1970, v. 1, 2. Disponível em: <<http://prod.midiaindependente.org/pt/blue/2008/01/409659.shtml>>. Acesso em: 23 jun. 2014.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. 6. ed. Trad. Arlete Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

BILAC, Olavo. *Poesias Infantis*. Rio de Janeiro: Francisco Alves. 1929. p. 61.

BLOCH, R. Howard. *Misoginia medieval: e a invenção do amor romântico ocidental*. Trad. Claudia Moraes. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. 11 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

CARROL, Lewis. *As aventuras de Alice no país das Maravilhas & Através do espelho e o que Alice encontrou por lá*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. São Paulo: Global, 2012. p. 13-24, 185-197, 308-310.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva *et al.* 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

COELHO, Nelly Novaes. *A literatura infantil*. 3. ed. São Paulo: Quíron, 1984.

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

DARNTON, Robert. *O grande massacre dos gatos e outros episódios da história cultural francesa*. Trad. Sônia Coutinho. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1986. p. 21-36.

DOWNING, Christiane. (Org.). *Espelhos do self: as imagens arquetípicas que moldam a sua vida*. Tradução de Maria Silva Moura Netto. São Paulo: Cultrix, 1998.

ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p. 11-37.

ELIADE, Mircea. *Imagem e símbolos*. Trad. Maria Adozinda Oliveira Soares. Lisboa: Arcádia, 1979. Disponível em: copyright.me/. Acesso em: 13 mar. 2015.

EVSLIN, Bernard. *Herói, deuses e monstros da mitologia grega*. Trad. Marcelo Mendes. São Paulo: Benvirá, 2012. p. 99-105.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: a vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque, J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2001. v. 1.

FRANCHINI, A. S.; SEGANFREDO, Carmen. *As 100 melhores histórias da mitologia: deuses, heróis, monstros e guerras da tradição Greco-romana*. 9. ed. Porto Alegre: L&PM, 2007.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução de Luciene Guimarães, Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. Chapeuzinho Vermelho. In: CONTOS de fadas: de Perrault, Grimm, Andersen & outros. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010. p. 145- 152.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. A donzela Malvina. In: GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *Contos da infância e do lar*. 2016. Disponível em: <http://www.grimmstories.com/pt/grimm_contos/list>. Acesso em 15 jan. 2016.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. O rei sapo ou Henrique de ferro. In: GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *Contos da infância e do lar*. 2016. Disponível em: <http://www.grimmstories.com/pt/grimm_contos/list>. Acesso em 15 jan. 2016.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HARDING, Esther M. A virgem. In: DOWNING, Christiane. (Org.). *Espelhos do self: as imagens arquetípicas que moldam a sua vida*. Tradução de Maria Silva Moura Netto. São Paulo: Cultrix, 1998.

HISSA, Júlia. Breve reflexão sobre a condição feminina ao longo dos anos. In: REIS, Lívia de Freitas; VIANNA, Lúcia Helena; PORTO, Maria Bernadette (Org.). *Mulher e literatura*. Niterói: EDUFF, 1999, v. 2. p. 505-512.

JODELET, Denise. (Org.). *As representações sociais*. Trad. Lilian Ulup. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2001. p. 11-44.

JUNG, Carl Gustav (Org.). *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: história e histórias*. 6. ed. São Paulo: Ática, 1999. p. 9-21.

LAURETIS, Tereza de. Tecnologias do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.) *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-241.

LEXIKON, Herder. *Dicionário de símbolos*. Trad. Erlon José Paschoal. São Paulo: Cultrix, 1997.

LOURO, Guacira Lopes. A emergência do gênero. In: LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2003. p. 14-56.

MACHADO, Ana Maria. Apresentação: um eterno encantamento. In: CONTOS de fadas: de Perrault, Grimm, Andersen & outros. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro; Zahar, 2010. p. 7-13.

MAIA, Cláudia de Jesus. *A invenção da solteirona: conjugalidade moderna e terror moral – Minas Gerais (1890-1948)*. 2007. 319 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós- graduação em História, Universidade de Brasília, Brasília (DF), 2007. Disponível em: <[http:// bdtd.bce.unb.br/tesesimplificado/tde_busca/arquivo.php?codArquivo..](http://bdtd.bce.unb.br/tesesimplificado/tde_busca/arquivo.php?codArquivo..)>. Acesso em: 06 ago. 2014.

MAZIERO, Estefania; NIEDERAUER, Silvia Helena. Literatura infantojuvenil dos contos de fadas às narrativas contemporâneas. Disc. *Scientia*, v. 10, n. 1, p111-128, 2009. Disponível em:<<http://www.sites.unifra.br/Portal/36/Artigos>>. Acesso em: 19 out. 2015.

MENDES, Mariza B. T. *Em busca dos contos perdidos: o significado das funções femininas nos contos de Perrault*. São Paulo: Editora UNESP/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2000. p. 21-31, 46-59, 123-129.

NICOLELIS, Giselda Laparta. *Não pise nos meus sonhos...: uma interpretação dos contos de fadas do ponto de vista da mulher*. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos tempos, 1995.

PARREIRAS, Ninfa. Pelas trilhas da literatura infantil e juvenil: livro de histórias ou obra literária ara crianças? In: PERES, Ana Maria Clark. *Literatura infantojuvenil: para que fazer?* Belo Horizonte, out 2007. Suplemento literário, p. 22-25. Disponível em:<<http://www.cultura.mg.gov.br/file/2007-outubro-1306.pdf>>. Acesso em: 10 out. 2015.

PASSOS, Leandro. *Rapto e absorção: referências clássicas em Contos de amor rasgados de Marina Colasanti*. 175 f. Dissertação (Mestrado em Estudos literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Paulista Júlio Mesquita Filho, Araraquara, 2008. Disponível em:<<http://www.periodicos.capes.gov.br>>. Acesso em: 03 jan. 2016.

PERES, Ana Maria Clark. *Literatura infantojuvenil: para que fazer?* Belo Horizonte, out 2007. Suplemento literário, p. 3-9. Disponível em:<<http://www.cultura.mg.gov.br/file/2007-outubro-1306.pdf>>. Acesso em: 10 out. 2015.

PERRAULT, Chapeuzinho Vermelho. In: CONTOS de fadas: de Perrault, Grimm, Andersen & outros. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro; Zahar, 2010. p. 77-82.

PERROTI, Edmir. A criança e a produção cultural. In: ZILBERMAN, Regina (Org.). *A produção cultural para a criança*. 4. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990. p 9-27.

PISCITELLI, Adriana. Gênero: a história de um conceito. In: ALMEIDA, Heloisa Buarque de; SZWAKO, José (Org.). *Diferenças, igualdades*. São Paulo. Berlendis & Vertecchia, 2009. p. 116-148.

ROCHA, Waldyr Imbroisi. As várias histórias de Chapeuzinho vermelho: repressão e moral no contos de fadas. *Revista Anagrama*. Cidade Universitária, Ano 3, Jul/Ago. 2010. Disponível em: <<http://www.usp.br/anagrama/Rocha>>. Acesso em: 10 out. 2015.

ROSEMBERG, Fúlvia. *Literatura e ideologia*. São Paulo: Global, 1984.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. *Gênero, patriarcado, violência*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. p. 44-47, 53-62, 113-118.

SANTA MARIA, Sandra Lia. *A dama e o unicórnio: tapeçarias medievais*. 2014. Disponível em: <<http://agendawhite.com.br/2014/08/dama-e-o-unicornio-tapeçarias-medievais/>>. Acesso em: 10 maio 2016.

SWAIN, Tania Navarro. A invenção do corpo feminino ou a hora e a vez do nomadismo identitário?. In: SWAIN, Tania Navarro (Org.). *Textos de história: feminismos – teorias e perspectivas*. Brasília: EDUNB/PPGHIS, n. 1, v. 8, 2000, p. 47-84. Disponível em: <<http://www.tanianavarroswain.com.br/brasil/tanianomadismo.htm>>. Acesso em: 14 nov. 2014.

SWAIN, Tania Navarro. *Identidade, pra que te quero?*. 2006. Disponível em: <<http://www.tanianavarroswain.com.br/brasil/identidade%20p%20q%20te%20quero.htm>>. Acesso em: 08 nov. 2012.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 29-63.

VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. *Mitos gregos*. São Paulo: Objetivo, 1998. p. 17-20.

WEHR, Damarís. DOWNING, Christiane. (Org.). *Espelhos do self: as imagens arquetípicas que moldam a sua vida*. Trad. Maria Silva Moura Netto. São Paulo: Cultrix, 1998. p. 30-40.

ZILBERMAN, Regina. Literatura infantil: livro, leitura, leitor. In: ZILBERMAN, Regina (Org.). *A produção cultural para a criança*. 4. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990. p. 93-115.

ZIOLKOWSKI, Jan M. A fairy tale from before fairy tales: Egbert of Liège's "De puella a lupellis seuala" and the Medieval Background of "Little red riding hood". *Sepeculum*, n. 3, v. 67, jul. 1992, p. 549-575. Disponível em: <<http://www.academia.edu/1621023>>. Acesso em: 20 out. 2015.

ANEXO A

A primeira só

Era linda, era filha, era única. Filha de rei. Mas de que adiantava ser princesa se não tinha com que brincar?

Sozinha no palácio chorava e chorava. Não queria saber de bonecas, não queria saber de brinquedos. Queria uma amiga para gostar.

De noite o rei ouvia os soluços da filha. De que adiantava a coroa se a filha da gente chora à noite? Decidiu acabar com tanta tristeza. Chamou o vidraceiro, chamou o moldureiro. E em segredo mandou fazer o maior espelho do reino. E em silêncio mandou colocar o espelho ao pé da cama da filha que dormia.

Quando a princesa acordou, já não estava sozinha. Uma menina linda e única olhava surpresa para ela, os cabelos ainda desfeitos do sono. Rápido saltaram as duas da cama. Rápido chegaram perto e ficaram se encontrando. Uma sorriu e deu bom-dia. A outra deu bom-dia sorrindo.

– Engraçado – pensou uma –, a outra é canhota.

E riram as duas.

Riram muito depois. Felizes juntas, felizes iguais. A brincadeira de uma era a graça da outra. O salto de uma era o pulo da outra. E quando um a estava cansada, a outra dormia.

O rei, encantado com tanta alegria, mandou fazer brinquedos novos, que entregou à filha numa cesta. Bichos, bonecas, casinhas, e uma bola de ouro. A bola no fundo da cesta. Porém, tão brilhante, que foi o primeiro brinquedo que escolheram.

Rolaram com ela no tapete, lançaram na cama, atiraram para o alto. Mas quando a princesa resolveu jogá-la nas mãos da amiga, a bola estilhaçou jogo e amizade.

Uma moldura vazia, cacos de espelho no chão.

A tristeza pesou nos olhos da única filha do rei. Abaixou a cabeça para chorar. A lágrima inchou, já ia cair, quando a princesa viu o rosto que tanto amava. Não um só rosto de amiga, mas tantos rostos de tantas amigas. Não na lágrima que logo caiu, mas nos cacos todos que cobriam o chão.

– Engraçado, são canhotas – pensou.

E riram.

Riram por algum tempo depois. Era diferente brincar com tantas amigas. Agora podia escolher. Um dia escolheu uma, e logo se cansou. No dia seguinte preferiu outra, e esqueceu dela em seguida. Depois outra e mais outra, até achar que todas eram poucas. Então pegou uma, jogou contra a parede e fez duas. Cansou das duas, pisou com o sapato e fez quatro. Não achou mais graça nas quatro, quebrou com o martelo e fez oito. Irritou-se com as oito, partiu com uma pedra e fez dez.

Mas duas eram menores do que uma, quatro eram menores do que duas, oito menores do que quatro, doze menores do que oito.

Menores, cada vez menores.

Tão menores que não cabiam mais em si, pedaços de amigas com as quais não se podia brincar. Um olho, um sorriso, um lado de nariz. Depois nem isso, pó brilhante de amigas espalhado pelo chão.

Sozinha outra vez a filha do rei.

Chorava? Nem sei.

Não queria saber das bonecas, não queria saber dos brinquedos.

Saiu do palácio e foi correr no jardim para cansar a tristeza.

Correu, correu, e a tristeza continuava com ela. Correu pelo bosque, correu pelo prado. Parou à beira do lago.

No reflexo da água a amiga espera por ela.

Mas a princesa não queria mais uma única amiga, queria tantas, queria todas, aquelas que tinha tido e as novas que encontraria. Soprou na água. A amiga encrespou-se mas continuou sendo uma. Atirou-lhe uma pedra. A amiga abriu-se em círculos, mas continuou sendo uma.

Então a linda filha de rei atirou-se na água de braços abertos, estilhaçando o espelho em tantos cacos, tantas amigas que foram afundando com ela, sumindo nas pequenas ondas com que o lago arrumava sua superfície.

ANEXO B

À procura de um reflexo

De repente, uma manhã, procurando-se no espelho para tecer tranças, não se encontrou. A luz de prata, cega, nada lhe devolvia. Nem traços, nem sombras, nem reflexos. Inútil passar um pano no espelho. Inútil passar as mãos no rosto. Por mais que sentisse a pele sob os dedos, ali estava ela como se não estivesse, presente o rosto, ausente o que do rosto reconhecia.

– Imagem minha – murmurou aflita –, onde está você?

E se tivesse ficado esquecida no lago, onde ainda no dia anterior estivera se olhando? Em susto, correu pelos jardins, temendo pelo rosto abandonado, flutuando entre nenúfares.

– Lago, lago, que fez você com a imagem que ontem deitei na tua água? – perguntou. E duas lágrimas quebraram a lisura da margem.

– Como quer que eu saiba, se tantos vêm se procurar em mim? – respondeu o lago desdenhoso. – Talvez tenha sido levada pelo córrego, com muitas miudezas – acrescentou. E com a fidalguia de quem ajeita um manto, ondeou a superfície bordada de reflexos.

Impossível para a moça encontrar sua imagem na espuma que o córrego batia de pedra em pedra. Impossível aceitar que estivesse despedaçada. Mais fácil acreditar que havia descido a corrente.

Descalçou os sapatos e, com os tornozelos trançados em tantos nós de água, seguiu pelo córrego. Em cada remanso, em cada refluxo, em cada redemoinho procurou rosto ou rastro. Sem que porém nada lhe dissesse, esteve aqui. Juntos atravessaram um campo, rodearam em curvas as primeiras árvores da floresta, descansaram na clareira. Juntos entraram na caverna.

Nem bem percebeu que entrava, tão grande a boca, tão verde o musgo que a cobria. Andou ainda um pouco lá dentro, hesitante entre tantos rumos. Mas logo fez-se frio. E a escuridão ao redor. Gotas pingavam do alto, gemendo nas poças em que o córrego parecia desfazer-se. O medo, entre rochas, bateu asas. Por onde tinha vindo? Olhou em volta, procurou atrás de si. Tudo era tão semelhante que não conseguia reconhecer os caminhos. Só lá adiante, além dos arcos formados pela pedra, viu brilhar a claridade.

–Talvez por ali – pensou reconfortada.

Porém, superado o primeiro arco, e o segundo, chegando enfim à luz, a moça achou-se frente a um imenso salão de gruta onde centena de espelhos cobriam as paredes, centenas de velas brilhavam acesas. E diante de cada espelho, sobre pedestais, repousavam bacias de prata.

Atraída por aquele estranho lugar, desceu dois degraus, caminhou até o primeiro pedestal, e já se levantava na ponta dos pés para olhar dentro da bacia quando:

– Com que então veio me visitar! – ricocheteou estrídula uma voz, batendo de espelho em espelho.

Um susto, um salto. Só nesse momento a moça percebeu a Dama dos Espelhos, tão bela e cintilante que entre brilhos se confundia. Por um instante temendo aquela estranha senhora, desculpou-se, não sabia que ali morasse alguém, não pretendia...

– Mas eu gosto da sua visita – cortou a Dama com estranho sorriso. – Há tanto tempo vivo aqui sozinha sem que ninguém venha me ver... Acho mesmo que você deve ficar!

E levantando a mão com um gesto de corisco, apontou para a entrada da gruta. Sem ruído, um espelho desceu barrando o caminho.

– E agora, jovem curiosa – ordenou a voz cortante –, olhe bem aquilo que tanto queria ver.

Assustada, debruça-se a moça sobre a bacia. Para descobri-la cheia de água, clara poça em que um rosto de mulher flutua. Não o seu. Pálido rosto sem tranças, que não a olha, encerrado no círculo de prata.

– De quem é este rosto, senhora? – pergunta a moça tentando controlar o visgo do espanto.

– É meu! – rompe em farpas a risada da Dama.

Súbito uma das velas se apaga. No espelho atrás dela, um rosto de mulher aparece e se inclina, oferecendo ao pente seus cabelos. Não ri mais a Dama. Exata, avança para o espelho, e quase sem tocá-lo colhe nos dedos as beiras da imagem, lentamente desprendendo-a do vidro. Por um instante, estremece no ar aquele rosto, logo pousado sobre a água, onde nunca mais penteará cabelos.

– Então foi isso que aconteceu com o meu reflexo! – em ânsia, a moça corre de bacia em bacia, chamando o próprio nome, procurando. E em cada quieto olho d'água se defronta com uma nova imagem, sem que nenhuma seja aquela que mais deseja.

Até que:

– Ali! – comanda a Dama, indicando.

Debruçada afinal sobre si mesma, traço a traço, irmã gêmea, a moça se reencontra. Mas por que não brilham de alegria os olhos que ela vê e não parecem vê-la? Por que não lhe devolve o sorriso a boca tão séria?

Ergue-se a moça, sem que o rosto na água lhe siga o movimento. Flutuam as tranças louras, como algas. E nada altera a expressão prisioneira.

– Por favor, senhora, devolva meu reflexo.

– Impossível! – lacera o grito da Dama.

E mais calma:

– Nenhum reflexo jamais saiu daqui.

Depois, no longo silêncio que se faz:

– Antes que a noite acabe, você compreenderá por quê.

A noite? Já é noite, então? Trancada na gruta entre velas acesas, a moça não sabe do tempo. Sabe apenas que não quer afastar-se de si mesma, deixar seu rosto sozinho na água fria. E ali, junto dele, sem ousar acariciá-lo com medo de romper-lhe os traços, deixa as horas passarem em silêncio.

Longe, num canto sombrio, a Dama parece ocultar-se, enquanto o tempo se gasta com a cera.

Cochila quase a moça, quando de repente a Dama se move, saindo lá do canto. Mas entre luz e sombra outro é o seu porte. Encurvados os ombros, a cabeça pende, e mechas brancas escapam sob a coroa.

Trêmula, arquejante, a Dama anda entre espelhos e pedestais. Diante da cada bacia para quase poupando força, olha, e segue. Nenhuma a detém longamente. Até que um reflexo parece atraí-la mais que os outros. E ela rodeia a prata com as mãos, num último esforço a levanta acima da cabeça, despejando lentamente a água sobre seu rosto.

Rosto que a moça boquiaberta vê transformar-se aos poucos, fazer-se jovem, dono das feições que antes boiavam em silêncio.

Ri a Dama, triunfante: – Um reflexo é de quem sabe tomá-lo! – desafia.

Sobe a raiva na garganta da moça, arrastando o medo: – Tome o meu então! – responde em fúria e gesto. E agarrando a bacia onde seu rosto boia, a lança contra o espelho.

A água salta. Estilhaça-se a luz. Estronda a gruta, enquanto dos cristais a prata se espatifa. O ar estala, extingue toda a chama. Esverdinando o rosto, as mãos engatinhando o peito, a Dama estremece, se escarna, se esvai. Um grito se estrangula. E estroçada no chão ela estertora.

De repente, silêncio e escuridão. Gotas pingam no alto. Um morcego esvoeja.

Assustada, a moça foge sobre cacos e poças, tropeça, se levanta, corre, pisando leve enfim o doce musgo.

Lá fora, na claridade da manhã que apenas se anuncia, o córrego mantém o antigo trote, água fresca e cantante que parece chamá-la. E a moça se aproxima, se ajoelha, estende o queixo, boca entreaberta para matar a sede. Mas no manso fluir da margem outra boca a recebe. Boca idêntica à sua, que no claro reflexo do seu rosto de volta lhe sorri.

In: COLASANTI, Marina. *Doze reis e a moça no labirinto do vento*. 12. ed. São Paulo: Global, 2006b. p. 73-80.

ANEXO C

Um espinho de marfim

Amanhecia o sol e lá estava o unicórnio pastando no jardim da princesa. Por entre flores olhava a janela do quarto onde ela vinha cumprimentar o dia. Depois esperava vê-la no balcão, e quando o pezinho pequeno pisava no primeiro degrau da escadaria descendo ao jardim, fugia o unicórnio para o escuro da floresta.

Um dia, indo o rei de manhã cedo visitar a filha em seus aposentos, viu o unicórnio na moita de lírios.

Quero esse animal para mim. E imediatamente ordenou a caçada.

Durante dias o rei e seus cavaleiros caçaram o unicórnio nas florestas e nas campinas. Galopavam os cavalos, corriam os cães e, quando todos estavam certos de tê-lo encurralado, perdiam sua pista, confundiam-se no rastro.

Durante noites o rei e seus cavaleiros acamparam ao redor das fogueiras ouvindo no escuro o relincho cristalino do unicórnio.

Um dia, mais nada. Nenhuma pegada, nenhum sinal da sua presença. E silêncio nas noites.

Desapontado, o rei ordenou a volta ao castelo. E logo ao chegar foi ao quarto da filha contar o acontecido. A princesa, penalizada com a derrota do pai, prometeu que dentro de três luas lhe daria o unicórnio de presente.

Durante três noites trançou com fios de seus cabelos uma rede de ouro. De manhã vigiava a moita de lírios do jardim. E no nascer do quarto dia, quando o sol encheu com a primeira luz os cálices brancos, ela lançou a rede aprisionando o unicórnio.

Preso nas malhas de ouro, olhava o unicórnio aquela que mais amava, agora sua dona, e que dele nada sabia.

A princesa aproximou-se. Que animal era aquele de olhos tão mansos retidos pela artimanha de suas tranças? Veludo do pelo, lacre dos cascos, e desabrochando no meio da testa, espinho de marfim, o chifre único que apontava ao céu.

Doce língua de unicórnio lambeu a mão que o retinha. A princesa estremeceu, afrouxou os laços da rede, o unicórnio ergueu-se nas patas finas.

Quanto tempo demorou a princesa para conhecer o unicórnio? Quantos dias foram precisos para amá-lo?

Na maré das horas banhavam-se de orvalho, corriam com as borboletas, cavalgavam abraçados. Ou apenas conversavam em silêncio de amor, ela na grama, ele deitado aos seus pés, esquecidos do prazo.

As três luas porém já se esgotavam. Na noite antes da data marcada o rei foi ao quarto da filha lembrar-lhe a promessa. Desconfiado, olhou nos cantos, farejou o ar. Mas o unicórnio que comia lírios tinha cheiro de flor, e escondido entre os vestidos da princesa confundia-se com os veludos, confundia-se com os perfumes.

Amanhã é o dia. Quero sua palavra cumprida –, disse o rei – virei buscar o unicórnio ao cair do sol.

Saído o rei, as lágrimas da princesa deslizaram no pelo do unicórnio. Era preciso obedecer ao pai, era preciso manter a promessa. Salvar o amor era preciso.

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 haviam se encontrado a princesa aproximou-se do unicórnio. E como no segundo dia olhou-o procurando o fundo de 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 da promessa, foi isso que o sol morrente lhe entregou, a rosa de sangue e um feixe de lírios.

In: COLASANTI, Marina. *Uma ideia toda azul*. 23. ed. São Paulo: Global, 2006a. p. 23-27.

ANEXO D

Entre leão e unicórnio

No meio da noite de núpcias, o rei acordou tocado pela sede. Já ia se levantar, quando, junto à cama, do lado da sua recém-esposa, viu deitado um leão.

– Na certa – pensou o rei mais surpreso do que assustado – estou tendo um pesadelo.

E mudando de posição para interromper o sonho mau, deitou a real cabeça sobre o real travesseiro. Em seguida, adormeceu.

De fato, na manhã seguinte, o leão havia desaparecido sem deixar cheiro ou rastro. E o rei logo esqueceu de tê-lo visto.

Esquecido ficaria, se dali a algum tempo, acordando à noite entre um suspiro e um ronco, não deparasse com ele no mesmo lugar, fulvo e vigilante. Dessa vez, custou mais a adormecer.

Quando a rainha despertou, o rei contou-lhe do estranho visitante noturno que já por duas vezes se apresentara em seu quarto.

– Oh! Senhor meu marido – disse-lhe esta constrangida –, não ousei revelar antes do casamento, mas desde sempre esse leão me acompanha. Mora na porta do meu sono, e não deixa ninguém entrar ou sair. Por isso não tenho sonhos, e minhas noites são escuras e ocas como poço.

Penalizado, o rei perguntou o que poderia fazer para livrá-la de tão cruel carcereiro.

– Quando o leão aparecer – respondeu ela –, pegue a espada e corte-lhe as patas.

Naquela mesma noite, antes de deitar, o rei botou ao lado da cama sua espada mais afiada. E assim que abriu os olhos na semiescuridão, zac! Deceitou as patas da fera de um só golpe. Depois, mais sossegado, retomou o sono.

Durante algum tempo dormiu todas as noites até de manhã, sem sobressaltos. Mas numa madrugada quente em que os edredons de pluma pareciam pesar sobre seu corpo, acordando todo suado viu que o quarto real estava invadido por dezenas de beija-flores e que um enxame de abelhas se agrupava na cabeceira. Depressa cobriu a cabeça com o lençol, e debaixo daquela espécie de mortalha, atravessou as horas que ainda o separavam do nascer do dia. Só ao perceber o primeiro espreguiçar-se da rainha, emergiu de dentro da cama, contando-lhe da bicharada.

– É que dormindo ao seu lado, meu caro esposo, cada vez mais doces e mais floridos se fazem meus sonhos – explicou ela, sorrindo com ternura.

E ele, desvanecido com tanto amor, pousou-lhe um beijo na testa.

Muitos meses se foram, tranquilos.

Porém uma noite, tendo jantado mais do que devia à mesa do banquete, o rei acordou em meio ao silêncio. Levantou-se disposto a tomar um pouco de ar no balcão, quando, caracoleando sobre o mármore real do aposento, viu aproximar-se um unicórnio azul.

Não ousou tocar animal tão inexistente. Não ousou voltar para cama. Perplexo, saiu para o terraço, fechou rapidamente as portas envidraçadas, e encolhido num canto, esperou que a manhã lhe permitisse interpelar a rainha.

– É a montada da minha imaginação – escusou-se ela. – Leva meus sonhos lá onde eu não tenho acesso. Galopa a noite inteira sem que eu tenha controle.

Tão bonito pareceu aquilo ao rei, que na noite seguinte, quer por desejo, quer por acaso, no momento em que a mulher adormeceu, ele acordou. Lá estava o unicórnio com seu chifre de cristal, batendo de leve os cascos, pronto para a partida. Desta vez o rei não temeu. Levou-lhe a mão ao pescoço, alisou o suave azul do pelo, e de um salto montou-o.

Unicórnios de sonho não relinham. Aquele levantou a cabeça, sacudiu a crina, e como se pisasse nos caminhos do vento, partiu a galope.

Galoparam a noite toda. Mas antes que o sol nascesse, quando a escuridão apenas começava a derreter-se no horizonte, os cascos mais uma vez pousaram no mármore. E a real cabeça deitou-se no travesseiro.

– Sonhei que vossa majestade fugia com a montada de minha imaginação – disse a rainha ao esposo, de manhã. – Mas estou bem contente em vê-lo agora aqui ao meu lado – acrescentou numa reverência.

O rei, porém, mal conseguia esperar pelo fim do dia. Tão rica e vasta havia sido a viagem, que só desejava montar novamente naquele dorso, e, azul no ar azul, descobrir novos rumos. Pela primeira vez as tarefas da coroa lhe pareceram pesadas, e tediosa a corte. Da rainha, só desejava que, rápido, adormecesse.

Dessa forma, noite após noite, partiu o rei nas costas do unicórnio, para só retornar ao amanhecer.

E a cada noite, mais diferente ficou.

Já não queria guerrear, nem dançar nos salões. Já não se interessava por caçadas ou tesouros. Trancado sozinho na sala do trono durante horas, pensava e pensava, galopando na lembrança, livre como o unicórnio.

Ressentia-se, porém, a rainha com aquela ausência. Doente, quase, de tanta desatenção, mandou por fim chamar a mais fiel das suas damas de companhia. E em grande segredo deu-lhe as ordens: deveria esconder-se debaixo da cama real, cuidando para não ser vista. E ali esperar pelo sono da rainha. Tão logo esta adormecesse, veria surgir um leão sem patas. Que não temesse. Pegasse as patas que jaziam decepadas à sua frente, e, com um fio de seda, as costurasse no lugar. Tendo obtido da moça a promessa de que tudo faria conforme o explicado, deitou-se a rainha logo ao escurecer, pretextando grande cansaço. No que foi imediatamente acompanhada pelo rei.

Custava, porém, o sono chegar. Virava-se e revirava-se o casal real sobre o colchão, enquanto embaixo a dama de companhia esperava. E de tanto esperar, o sono acabou chegando primeiro para ela que, sem perceber, adormeceu.

Acordou noite alta; quando há muito o unicórnio tinha vindo buscar o seu ginete. Assustada, não querendo faltar com a promessa e ouvindo o ressonar da rainha, rastejou para fora da cama. Lá estava o leão, deitado e imóvel. Lá estavam as patas à sua frente. Rapidamente pegou a agulha enfiada com longo fio de seda, e em pontos bem firmes costurou uma pata. Depois a outra.

Leões de sonho não rugem. Aquele levantou a cabeça, sacudiu a juba e firme sobre as patas retomou a sua tarefa de guardião. Nenhum sonho mais sairia das noites da rainha. Nenhum entraria. Nem mesmo aquele em que um unicórnio azul galopava e galopava, levando no dorso um rei para sempre errante.

In: COLASANTI, Marina. *Doze reis e a moça no labirinto do vento*. 12. ed. São Paulo: Global, 2006b. p. 15-21.