

REPRESENTAÇÃO DA AUTONOMIA DA PERSONAGEM FEMININA EM CONTOS DE FADAS DE MARINA COLASANTI

Camila Mariana Schuch (Feevale)¹
Juracy I. A. Saraiva (Feevale)²

Resumo: O artigo analisa a representação da personagem feminina nos contos *A moça tecelã*, *Entre a espada e a rosa* e *Um espinho de marfim*, de Marina Colasanti. A análise da produção da autora permite constatar que há diferenças e semelhanças na composição de suas narrativas e na representação das personagens femininas, quando contrapostas aos contos de fadas dos precursores do gênero. Conclui-se que a autora renova os contos de fadas e aproxima o receptor dessas narrativas devido aos dilemas humanos representados e ao trabalho que ela exerce com a linguagem.

Palavras-chave: Contos de fadas. Personagem feminina. Leitura. Marina Colasanti.

Perenidade dos contos de fadas

Os contos de fadas decorrem da tradição oral e estão enraizados na cultura popular, e sua substância “[...] não é produto de elucubrações pessoais e caprichosas, e sim o fundo do conhecimento dos homens, tal como o sabiam e o diziam; numa palavra, o folclore dos povos” (Sosa 1978: 135). O folclore, ao qual o autor se refere, é matéria flexível que circula, que se adapta e que evolui com cada povo.

¹ Formada em Letras pela Universidade Feevale – camilaschuch@feevale.br

² Professora, pesquisadora e coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Processos e Manifestações Culturais da Universidade Feevale – Juracy@feevale.br

Os contos populares, ou contos de fadas, eram disseminados pelas pessoas do povo e entre elas, em momentos de lazer, usualmente, nas noites frias de inverno, quando se reuniam para narrar e ouvir histórias. Por sua natureza moralizante, eram instrumentos que os pais utilizavam para educar os filhos, enquanto os adultos encontravam nessas histórias respostas para questões até então não respondidas, pois os homens ainda não haviam descoberto as potencialidades da ciência. Desse modo, através do maravilhoso, o homem explicava acontecimentos e questões ligadas a ele mesmo, à natureza e a Deus, tentando compreender seu destino.

As palavras fada, fábula, fatalidade derivam do latim *fatum* e significam, respectivamente, destino, relato, ruína ou perda. Segundo Sosa (1978), os contadores dessas narrativas, ao expor, nas fábulas, o destino do homem, conferem-lhe um realismo, que não só o evidencia, mas também o determina.

Sosa (1978) destaca a origem pagã das fadas, entretanto essa se mistura, sem problemas, às crenças cristãs. Assim, se antes estavam ligadas à vida e à morte, depois da cristianização do Ocidente, as fadas passaram a exercer um papel de mediadoras “entre os amantes separados ou entre os humanos e a felicidade a que têm direito” (Coelho 2008: 79). Assim, destaca-se a perenidade das fadas: “se há personagem que, apesar do correr dos tempos e da mudança de costumes, continua mantendo seu poder de atração sobre adultos e crianças, essa é a Fada” (Coelho 2008: 78).

Na cultura ocidental, as fadas passaram a ser concebidas como seres imaginários muito belos, com forma de mulher. Possuidoras de virtudes e poderes, elas agem na vida dos humanos para auxiliá-los quando não há mais nenhum meio natural disponível. Contudo, elas também podem ser más, e, quando encarnam a maldade, tomam a forma de bruxas. Portanto, as fadas são personificações do bem e do mal, sendo intermediárias na solução de conflitos humanos.

Com o passar do tempo, “todo esse maravilhoso, que nasceu com um profundo sentido de *verdade humana*, foi esvaziado de seu significado original” (Coelho 2008: 80) e, no final do século XVII, uma parte das narrativas maravilhosas já havia sido absorvida pelo povo e se transformado em folclore. Outra parte

[...] diluíra-se nos romances preciosos, nos quais as aventuras heróico- amorosas da novelística medieval passaram a ser substituídas pelas aventuras sentimentais, patéticas ou pelo heroísmo da paixão, intensificando-se o maravilhoso que lhes servia de espaço. A valentia cavaleiresca cederia lugar ao romanesco. A fantasia substituiu a magia (Coelho 2008: 81).

Foi neste cenário que Charles Perrault (1628-1703) compilou contos populares e, por volta de 1697, publicou a obra *Contos de fadas ou Histórias do tempo passado com moralidades*, que ficou conhecido como *Contos da Mãe Gansa*. A Mãe Gansa era uma personagem contadora de histórias, que estava presente nesses contos. Entretanto, a capa do livro continha a ilustração de uma velha fiandeira, e essa substituição da “*gansa* pela *fiandeira* teria resultado por analogia ao costume popular europeu de as mulheres contarem histórias enquanto fiavam, durante os longos serões ou dias de inverno” (Coelho 2008: 83).

Mais adiante, no século XIX, os irmãos Jacob Grimm (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859), com o intuito de levantar elementos linguísticos para fundamentar estudos filológicos do idioma alemão e fixar textos do folclore germânico, também registraram histórias provenientes da oralidade. A publicação, resultante desse trabalho de coleta dos Grimm, foi traduzida, posteriormente, para diversas línguas, incentivando trabalhos similares, além de ganhar o *status* de literatura infantil clássica. Entre 1812 e 1822, o material folclórico reunido pelos Irmãos Grimm foi publicado no livro intitulado *Contos de Fadas para crianças e adultos*. As narrativas registradas pelos filólogos alemães, bem como por Charles Perrault, compõem parte do acervo literário atual, dedicado às crianças. Embora tenham marcas do contexto histórico-cultural no qual foram registradas e apesar de sua incerta autoria, elas ainda atendem aos anseios do receptor infantil e, certamente, continuam a inspirar a fantasia de adultos.

Por sua permanência, os contos de fadas estimularam o processo criativo de autores como Marina Colasanti que, apesar da adesão ao gênero, cria protagonistas que se diferenciam daquelas presentes nos contos registrados por Perrault e pelos Grimm. A análise desse contraste, no que se refere à representação do feminino, abre novas possibilidades de exploração dos contos de fadas e permite melhor compreender as criações de Marina Colasanti, além de demonstrar a permanência do gênero, cuja importância para o desenvolvimento emocional das crianças é inquestionável.

Marina Colasanti: na esteira dos precursores dos contos de fadas

Marina Colasanti nasceu no ano de 1937 em uma colônia italiana em Asmara, capital da Eritreia, e morou na Itália antes de vir para o Brasil, em 1948. Nas terras brasileiras, estudou Belas-Artes e foi jornalista. Além do trabalho como escritora, Marina Colasanti traduziu obras do italiano para o português. Ela conta com uma obra vasta, com mais de trinta títulos publicados em diferentes gêneros, e a maioria dos textos foi ilustrada pela própria Marina Colasanti.

Em 1979, a escritora Marina Colasanti recriou os contos de fadas ao publicar seu primeiro livro dedicado ao gênero, intitulado *Uma ideia toda azul*. Nele, Marina Colasanti escreve sobre fadas, reis, unicórnios e princesas, instalando um diálogo com as fontes originais: os contos de fadas reunidos por Perrault e pelos Irmãos Grimm. Nesse diálogo, a escritora aceita a concepção dos contos dos precursores, ao mesmo tempo em que os altera. Assim, embora apresente uma narrativa como *Sete anos e mais sete*, em que, ao final, um príncipe e uma princesa vivem felizes para sempre, devido à solução de um problema, alcançada pela intervenção do maravilhoso, a obra também traz o conto *Um espinho de marfim*, em que a princesa resolve seu problema, por meio do suicídio.

No período da produção dos contos de fadas, cuja análise se procede, distinguia-se, na sociedade brasileira, a hegemonia masculina, havendo poucos espaços de afirmação da mulher, ainda que movimentos de alteração do *status quo* se revelassem. Analisando esses padrões de comportamento social e considerando o final dos contos de fadas, em que o casamento é o início de um futuro permanentemente feliz, Marina Colasanti afirmou, em entrevista concedida à TV

Câmara³, que havia diferenças na maneira como a mulher e o homem viam o casamento. Segundo a autora, o casamento era, para a mulher, a possibilidade de sair de casa e de alcançar certa autonomia, mas, para o homem, este rito não introduzia uma mudança drástica. Ao casar-se, ele mudava de *status* perante a sociedade, porém isso não significava o início de uma vida sexual, por exemplo. Todavia, como se instalaram novos paradigmas sociais e como os papéis assumidos pela mulher se diversificaram, exigia-se, também, uma ruptura em relação ao padrão dos contos de fadas tradicionais.

Assim, situando-se entre a adesão ao gênero e sua transformação, os contos de fadas de Marina Colasanti são caracterizados, não só pela presença do maravilhoso, mas, sobretudo, por uma intensa exploração de elementos simbólicos. Esses aspectos, comuns aos contos de fadas, estão presentes em *A moça tecelã*, *Entre a espada e a rosa* e *O espinho de marfim*, mas aí recebem um tratamento inovador.

Para especificar a renovação do gênero nos contos de Marina Colasanti, procede-se à análise de um aspecto de sua estrutura, tendo por base as cinco invariantes, identificadas por Vladimir Propp (1984) nos contos de fadas tradicionais e retomadas por Nelly Novaes Coelho, as quais são as seguintes: o desígnio, pois toda “efabulação tem, como motivo nuclear, uma aspiração [...] que leva o herói (ou a heroína) à ação” (Coelho 2000: 109); a viagem, uma vez que a primeira condição para “a realização desse desígnio é sair de casa” (Coelho 2000: 110); o obstáculo, que se refere a um desafio para alcançar a “realização pretendida [...] aparentemente insuperável que se opõe à ação do herói (ou da heroína)” (Coelho 2000: 110); a mediação, que é um auxiliar mágico, natural ou sobrenatural, que “afasta ou neutraliza os perigos e ajuda o herói a vencer” (Coelho 2000: 110); e, por último, a conquista do objetivo, ou seja, o final feliz, alcançado pelo herói ou pela heroína.

Também as funções, exercidas pelas personagens femininas, evidenciam o caráter inovador do processo criativo de Marina Colasanti. Segundo o quadro-actancial proposto por Algirdas Greimas (1973), o sujeito da ação persegue um objeto. Nessa busca, ele recebe ajuda de auxiliares ou enfrenta obstáculos impostos pelos oponentes. Nas narrativas maravilhosas, “as funções de auxiliar e de oponente podem ser exercidas por amuletos ou objetos mágicos que contribuem para a realização do impossível e respondem pela função de adjuvantes; encantamentos e feitiços que promovem a metamorfose disfórica de algum ator são oponentes” (Saraiva 2001: 54). O destinador delega ao sujeito a competência para alcançar o objeto, pois sinaliza os atos que devem ser cumpridos para a conquista; o destinatário é aquele que recebe ou que se beneficia da junção do sujeito com o objeto de sua busca (Saraiva 2001).

A análise centra-se, ainda, no tratamento dispensado pela autora de *A moça tecelã*, *Entre a espada e a rosa* e *O espinho de marfim* à temporalidade e aos elementos espaciais, e evidencia a presença das imagens metafóricas. Esses aspectos, conjugados à estrutura da narrativa e às funções actanciais, instituem personagens femininas cujos traços afirmam sua autonomia, a qual, por sua vez, assinala a renovação dos contos de fadas.

³ A entrevista foi publicada no canal TV Câmara – arquivo, no YouTube, em 9 de julho de 2012.

De conto em conto: Aspectos composicionais e significação

A *moça tecelã* centra-se na história de uma jovem, dona de um tear, que tem o poder de tecer o dia, a noite, o sol e a chuva. Ela passa o tempo tecendo, em uma pequena casa, entretanto, chega o dia em que se sente sozinha e resolve tecer um marido.

Metaforicamente, a atividade de tecer está ligada à criação da vida, de um caminho, sendo possível comparar a personagem do conto às Parcas ou às Moiras que tecem a origem da vida, determinam sua extensão e decidem seu fim. Os instrumentos como tecido, fio e tear “são todos eles símbolos do destino” (Chevalier; Gheerbrant 1999: 872), e, nesse contexto, tecer assume a conotação de dar vida, de produzir coisas novas.

A *moça tecelã*, ao dedicar-se ao tear, está, portanto, construindo simbolicamente a própria vida. Logo no início do conto, a personagem tece o dia: “Acordava ainda no escuro, como se ouvisse o sol chegando atrás das beiradas da noite. E logo sentava-se ao tear. Linha clara, para começar o dia” (Colasanti 1982: 12). Ao escolher os fios e tramá-los para dar forma à manhã que raia, a jovem define ações e toma decisões para sua vida. Aqui, a capacidade de tecer e o tear são adjuvantes da jovem, que assume o comando de sua existência e define seus objetivos.

No seguinte trecho, a *moça tecelã* tece o que deseja comer: “Na hora da fome tecia um lindo peixe, com cuidado de escamas. E eis que o peixe estava na mesa, pronto para ser comido. Se sede vinha, suave era a lã cor de leite que entremeava o tapete” (Colasanti 1982: 13-14). Mais uma vez, fica evidente a autonomia da personagem, que escolhe o próprio alimento e tem os recursos necessários para prepará-lo. Atentando ao significado, o peixe é “símbolo da vida e de fecundidade, em função de sua prodigiosa faculdade de reprodução e do número infinito de suas ovas” (Chevalier; Gheerbrant 1999: 704).

O alimento indica que a personagem é uma mulher adulta e dá um indício, que se confirmará posteriormente, do desejo dela de construir uma família. O leite também pode ser associado à fertilidade: “o leite é naturalmente o símbolo da abundância, da fertilidade, do conhecimento [...]; e enfim, como caminho da iniciação, símbolo da imortalidade” (Chevalier; Gheerbrant 1999: 542). Desta forma, a comida e a bebida, tecidas pela personagem, indicam sua condição de mulher adulta, que é autossuficiente em termos profissionais e financeiros e pode gerir sua própria vida.

Em seguida, há a seguinte passagem: “Tecer era tudo o que fazia. Tecer era tudo o que queria fazer” (Colasanti 1982: 14). Esse trecho marca uma mudança, pois, depois dele, o narrador apresenta um fato novo: a *moça* sente-se sozinha. Sendo assim, ela decide tecer um companheiro:

Não esperou o dia seguinte. Com capricho de quem tenta uma coisa nunca conhecida, começou a entremear no tapete as lãs e as cores que lhe dariam companhia. E aos poucos seu desejo foi aparecendo, chapéu emplumado, rosto barbado, corpo aprumado, sapato engraxado. Estava justamente acabando de entremear o último fio da ponta dos sapatos,

quando bateram à porta. Nem precisou abrir. O moço meteu a mão na maçaneta, tirou o chapéu de pluma, e foi entrando na sua vida (Colasanti 1982: 14).

Ao atentar para a descrição do marido, concebido nas tramas do tear, percebe-se que a jovem se preocupa com a aparência e que lhe dá, fantasiosamente, as características de um príncipe dos contos de fadas.

Passado um tempo de convivência, o marido começa a mostrar-se ambicioso e solicita que a moça teça riquezas: “E feliz foi, durante algum tempo. Mas se o homem tinha pensado em filhos, logo os esqueceu. Porque, descoberto o poder do tear, em nada mais pensou a não ser nas coisas todas que ele poderia lhe dar” (Colasanti 1982: 14). Neste momento, os desejos da jovem e do companheiro passam a ser diferentes, e fica claro que a preocupação em tecer um marido “belo fisicamente” não fora suficiente para dar à tecelã a companhia que lhe faltava, pois ela se esquecerá de lhe conferir um coração amoroso e um espírito que buscasse o que é essencial à vida. Aqui, a fantasia e o tear atuam como oponentes da moça tecelã.

Por um tempo, ela tece os caprichos do marido, porém chega a hora em que cansa. Novamente, a mudança é assinalada a partir da seguinte passagem: “Tecer era tudo o que fazia. Tecer era tudo o que queria fazer. E tecendo, ela própria trouxe o tempo em que sua tristeza lhe pareceu maior que o palácio com todos os seus tesouros” (Colasanti 1982: 15). Nesse momento, a jovem tem consciência da tristeza que toma conta dela. Mais do que ter um companheiro, ela deseja ter novamente seu próprio espaço, tomar as próprias decisões e realizar o que a deixa feliz. Assim, ela, com a mesma agilidade com que tecera o marido, o destece, repetindo o gesto da figura mítica, Penélope, esposa de Ulisses, embora o faça com diverso objetivo. Novamente, a capacidade de tomar decisões e o tear passam a ser adjuvantes da personagem na conquista do objeto desejado: sua autonomia e liberdade. O conto *A moça tecelã* trata da autonomia feminina. Nele, a personagem faz as escolhas que julga certas e necessárias para a própria vida. O príncipe não é a figura que a conduz à felicidade, mas são as decisões da jovem que a levam a ser feliz, ainda que não eternamente. Nesse primeiro conto, a beleza, que nas narrativas tradicionais era indicação de nobreza e atributo necessário para a conquistada da felicidade amorosa, já não dá conta das aspirações da jovem tecelã.

Neste conto de Marina Colasanti, constata-se que o modelo definido por Wladimir Propp não está presente. A primeira invariante, o desígnio, assim como a segunda, a viagem, não são encontradas. No início do conto, o receptor sabe apenas que ela se dedica ao tear com afinco e tecendo passa os dias até o momento em que se sente sozinha. A partir daí, ela decide tecer o marido e assim o faz, ou seja, ela conquista o seu objeto de desejo. Contudo, logo, ela se sente insatisfeita e toma a decisão de destecer o companheiro. Sendo assim, o parceiro, que era uma *conquista*, passa a ser um *obstáculo*, pois a moça tecelã passa a almejar um novo objeto: sua independência e a liberdade de escolher os objetos a serem tecidos. Outra invariante presente é a que diz respeito à *mediação auxiliar*, pois o tear é o objeto que dá ao conto o caráter maravilhoso. Entretanto, apesar de mágico, ele não executa as ações da personagem, apenas é o instrumento com que ela dá forma aos seus desejos: ela escolhe o que fazer, ela dá ritmo ao instrumento.

Contudo, apesar da autonomia que a personagem detém e que ela reconquista depois de submeter-se ao marido, ao atentar para a temporalidade e para o espaço, constata-se que *A moça tecelã* se assemelha aos contos de fadas tradicionais. Ainda que não haja nessa narrativa o clássico “Era uma vez...”, o início também é vago e impreciso e não há uma marca temporal, que delimite o tempo: “Acordava ainda no escuro, como se ouvisse o sol chegando atrás das beiradas da noite. E logo sentava-se ao tear” (Colasanti 1982: 12). Quanto ao espaço, em *A moça tecelã*, ele é *transreal*. Não há personagem algum que viaje por reinos, porém, ao começar a tecer os caprichos do marido, a casa simples e pequena passa a ser um grande castelo luxuoso, sem que falte lugar para acomodar os desejos do jovem ambicioso.

Em *Entre a espada e a rosa*, segundo conto a ser objeto de análise, a princesa resigna-se aos desejos do pai até o dia em que o monarca lhe comunica que ela deveria casar-se com o rei do reino do Norte, a fim de estabelecer-se uma aliança entre os reinos. Vendo-se impelida ao casamento sem amor, a personagem abandona o castelo e se torna um guerreiro.

O conto expõe, metaforicamente, a coragem necessária na busca da felicidade e mostra que, pelo caminho, é preciso enfrentar dificuldades. A Princesa deixa seu reino sem sentir-se culpada por isso e sabendo exatamente o que quer. Através das lutas empreendidas, ela cresce e amadurece, sendo capaz de reconhecer o momento em que o próprio coração diz “quero” para o amor.

A segunda narrativa apresenta, inicialmente, a condição da personagem principal. A Princesa, aparentemente, está submissa aos desejos de seu pai: “[...] o Rei mandou chamá-la e, sem rodeios, lhe disse que tendo decidido fazer aliança com o povo das fronteiras do Norte, prometera dá-la em casamento ao seu chefe” (Colasanti 1937: 23). Entretanto, diferentemente das princesas dos contos tradicionais, ela fica insatisfeita com a decisão do pai e, trancada em seu quarto, “a Princesa chorou mais lágrimas do que acreditava ter para chorar” (Colasanti 1937: 23). Por meio das lágrimas, consideradas o “símbolo da dor e da intercessão” (Chevalier; Gheerbrant 1999: 704), ela consegue a solução para o problema do momento, isto é, assume uma feição máscula que a liberta da imposição de um casamento: “Em seu rosto, uma barba havia crescido” (Colasanti 1992: 24). Simbolicamente, a barba é um sinônimo “de virilidade, de coragem e de sabedoria” (Chevalier; Gheerbrant 1999: 120), por essa razão, os fios no rosto da Princesa indicam a decisão corajosa de enfrentar o pai e não se casar com aquele que ela nem sequer conhece. A coragem e a virilidade, metaforicamente representada pela barba, é adjuvante da personagem.

Bravamente, a jovem deixa a segurança do palácio para enfrentar o desconhecido. Contudo, leva consigo as joias – que indicam a origem de quem as usa e a sociedade a qual pertencem, ou seja, as joias denotam o sangue real da personagem – para lhe darem segurança. Leva, também, um vestido de veludo vermelho, cuja simbologia se expressa no tecido e na cor: o veludo é mais um indício da nobreza da personagem e, quanto a sua cor, o vermelho é “a imagem de ardor e de beleza, de força impulsiva e generosa, de juventude, de saúde, de riqueza” (Chevalier; Gheerbrant 1999: 944). Assim, ao adornar-se todas as noites com o vestido, a personagem demonstra seu lado feminino e relembra quem era antes de deixar o castelo, lembrança que sustenta sua identidade.

A barba assume, porém, uma função ambivalente no conto, visto que torna a personagem exótica e ambígua quanto a sua sexualidade, razão pela qual ninguém a quer por perto. Assim, a Princesa abre mão de seu tesouro, para comprar objetos que possam ajudá-la: a couraça confere-lhe força e protege sua castidade, ou seja, sob as vestes de um guerreiro, ela está protegida e pode lutar sem perder sua essência; a espada, símbolo de dominação, permite à princesa exercer o poder, em nome da destruição ou da construção da paz e da justiça. A Princesa também compra um elmo, que é símbolo “de invisibilidade, de invulnerabilidade, de potência” (Chevalier; Gheerbrant 1999: 184), e ele permite que se torne invencível. Logo, ao vestir-se como um guerreiro, a jovem está pronta para enfrentar os riscos de ter deixado a casa do pai e de ir em busca do próprio caminho.

Por último, a Princesa troca o anel de sua mãe por um cavalo. Simbolicamente, o anel une os amantes que, diante do altar, trocam alianças como insígnia do amor e da submissão de um ao outro. Ao entregar o anel que fora da Rainha, a Princesa entrega também o último laço que a une a sua família, mas o objeto ensina-lhe a posse do animal, companheiro indispensável de um guerreiro. Assim, a renúncia da Princesa, suas decisões audazes, as vestes de batalha e o cavalo passam a ser adjuvantes na conquista de sua autonomia e liberdade.

A Princesa está sempre de passagem pelos reinos até o dia em que decide parar, ao chegar ao reino de um jovem Rei. Tangida pelo amor, mais uma vez, porém, ela se vê diante de um dilema, pois não pode tirar o elmo e confessar seus sentimentos, quando o monarca exige que tire o capacete ou deixe o castelo: o rosto coberto de barba afastaria o Rei.

Mais uma vez, ela chora muito e implora por uma solução. Mais uma vez, durante a noite, algo maravilhoso acontece, a partir do corpo da personagem. Em vez da barba, rosas vermelhas nascem no rosto dela: “E com espanto, quanto espanto! viu que, sim, a barba havia desaparecido. Mas em seu lugar, rubras como os cachos, rosas lhe rodearam o queixo” (Colasanti 1992: 27). A rosa, símbolo do amor e da capacidade de viver um amor puro e desinteressado, conota que a Princesa está pronta para amar. Ela não precisa mais disfarçar-se, apenas precisa se dar o tempo necessário para transferir ao rosto a feminilidade que o amor fizera surgir em seu coração.

Ao longo dos cinco dias, prazo concedido pelo rei, as rosas vão se despetalando e, no quinto, não há mais nenhuma no rosto feminino. Os cinco dias denotam “união, número nupcial segundo os pitagóricos; número, também, do centro da harmonia e do equilíbrio” (Chevalier; Gheerbrant 1999: 241) e, além disso, ligam-se à “vontade divina, que não pode desejar senão a ordem e a perfeição” (Chevalier; Gheerbrant 1999: 241). Dessa forma, no momento em que desce as escadas para encontrar o Rei, a Princesa expressa o equilíbrio emocional que fora necessário desenvolver para que encontrasse aquele que ama e com quem se unirá em matrimônio por escolha própria.

Na análise deste conto da Marina Colasanti, observa-se que a narrativa obedece às cinco invariantes estabelecidas por Propp. O *desígnio* apresenta-se quando o Rei impõe à filha que se case com um desconhecido em troca da aliança dos reinos. A *viagem* é feita quando, depois de nascer a barba em seu rosto, a Princesa se vê obrigada a deixar o castelo. A barba, então, passa a ser um *obstáculo*, pois, para ser

aceita, ela precisa viver sob as roupas de guerreiro. A *mediação* acontece duas vezes, porém, é a segunda que encaminha o conto para o desfecho feliz: rosas nascem no rosto da personagem. A *conquista do objeto* se dá, no final do quinto dia, quando as rosas somem e ela vai ao encontro do Rei.

Em *Entre a espada e a rosa*, o tratamento dispensado à temporalidade e ao espaço também se assemelha ao dos contos de fadas tradicionais. O início se dá a partir do questionamento: “Qual é a hora de casar, senão aquela em que o coração diz “quero?”” (Colasanti 1999: 23). Com essa pergunta, o narrador ignora um tempo específico e introduz a narrativa de forma que o leitor, ao refletir sobre a questão, compartilhe do drama vivido pela personagem, que se recusa a casar com alguém que não ama. O espaço da narrativa é *transreal* e, nele, a personagem viaja facilmente de um reino a outro lutando, até chegar naquele onde encontra seu amor.

Em *Um espinho de marfim*, com que se conclui a análise, o conflito entre o desejo de um pai e o de sua filha está novamente representado. Nesta narrativa, a princesa deveria entregar ao rei, um unicórnio, que era objeto de seu amor, mas, para manter-se fiel ao seu sentimento, ela põe fim à própria vida. Portanto, neste conto, Marina Colasanti trata, de forma sensível, da opressão sofrida pela personagem, que se vê sem saída diante da imposição do pai. Ao matar-se, ela se livra das amarras existentes pela condição de filha e de princesa, e deixa de entregar o unicórnio ao Rei, que o sacrificaria, como um simples alvo de caça.

A narrativa começa apresentando o unicórnio, que “é o emblema da realeza e simboliza as virtudes régias” (Chevalier; Gheerbrant 1999: 919). A presença do unicórnio indica a pureza da jovem, seu espírito elevado e o ambiente harmonioso que circunda os arredores de seu quarto. Mas, um dia, “indo o Rei de manhã cedo visitar a filha em seus aposentos, viu o unicórnio na moita de lírios” (Colasanti 1979: 23). Assim como o animal, a flor indica pureza, inocência e virgindade, aludindo novamente à personagem, que é uma jovem pura e dócil e a quem o Rei põe à prova.

Como a Princesa, o Rei se encanta pelo unicórnio e ordena que o cacem, porém as tentativas são infrutíferas. Atendendo ao desejo do pai, a filha promete que: “[...] dentro de três luas lhe daria o unicórnio de presente” (Colasanti 1979: 23). Nesse trecho, vale ressaltar o instrumento de medição de tempo utilizado pela jovem: a lua, que é “um símbolo dos ritmos biológicos, o tempo vivo, do qual ela é a medida, por suas fases sucessivas e regulares” (Chevalier; Gheerbrant 1999: 561). Consequentemente, o satélite natural indica o tempo longínquo da diegese e a inserção da história em um passado imemorial. Além disso, o número três indica, dentre tantos significados, a plenitude, que se refere à vida da Princesa até aquele momento e que se concretiza quando ela sacrifica a própria vida em nome de um amor puro e essencial.

Para realizar o desejo do Rei, a jovem tece uma rede com os próprios cabelos: “Durante três noites trançou com fios de seus cabelos uma rede de ouro” (Colasanti 1979: 23). O cabelo da Princesa é mais um indício da nobreza que a caracteriza, e os fios dourados são adjuvantes da personagem, porque constituem a rede com que prende o unicórnio.

Depois de caçado o animal, a Princesa se pergunta: “Que animal era aquele de olhos tão mansos retido 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” (Colasanti 1979: 24). O chifre do unicórnio se destaca significando “[...] a flecha espiritual, o raio solar, a espada de Deus, a revelação divina, a penetração do divino na criatura” (Chevalier; Gheerbrant 1999: 919); o marfim, por sua vez, reafirma a pureza do unicórnio e, por ser um material resistente, indica a incorruptibilidade. Assim integram-se, o unicórnio e a Princesa, ambos puros e incorruptíveis, ao ponto de a jovem sacrificar a própria vida para não trair a confiança do animal que ela conquistara.

Todavia, o período de três luas chega ao fim: “Amanhã é o dia. Quero sua palavra comprida, disse o Rei. – Virei buscar o unicórnio ao cair do sol” (Colasanti 1979: 24-25). A Princesa, então, passa a noite cantando, chorando e tocando um alaúde, que não alivia sua dor. Dessa forma, a ordem do pai atua como um oponente em relação à Princesa, que deseja salvar o unicórnio, e o conto se encaminha para um desfecho dramático.

No momento em que a Princesa crava o chifre do animal no peito, ele passa a ser descrito como um espinho, que “evoca a ideia de obstáculo, de dificuldades, de defesa exterior” (Chevalier; Gheerbrant 1999: 397). Entretanto, não o unicórnio, mas o fato de o pai da jovem desejá-lo se tornou a adversidade que precisava ser superada. Sem ver outra solução, a Princesa comete suicídio e se vê livre da vontade impositiva do pai. Magicamente, o unicórnio se transforma em uma rosa de sangue e a Princesa, em um lírio, o que reafirma a pureza da donzela e confere ao espinho a função de adjuvante da princesa em seu desejo de ser fiel ao amor que dedica ao unicórnio.

Assim como em *A moça tecelã*, o último conto analisado não apresenta as cinco invariantes de Propp. Inicialmente, a narrativa traça um *desígnio*: a Princesa vivia em paz no castelo e possuía uma boa relação com o pai. A *viagem*, porém, não está presente, pois a personagem vive no castelo e nele permanece ao longo do conto. No desfecho, conjuga-se a *mediação* do espinho de marfim com a presença do maravilhoso, que se mostra por meio da transformação do unicórnio e da princesa. A *conquista do objeto* está presente, pois a Princesa exerce sua liberdade de escolha. Sem ver um caminho, um final feliz, comete o suicídio e a morte a liberta de entregar o ser amado ao Rei.

Quanto à temporalidade e ao espaço, *O espinho de marfim* também se assemelha aos contos de fadas tradicionais, assim como as duas primeiras narrativas. Para introduzir o conto, o narrador apresenta o unicórnio e traz marcas de temporalidade: “Amanhecia o sol e lá estava o unicórnio pastando no jardim da Princesa” (Colasanti 1979: 23). Não há a delimitação de um espaço específico e, também aqui, o espaço da narrativa é *transreal*, pois se trata de uma narrativa maravilhosa. Além disso, há a presença de *espaços naturais*, pois o unicórnio vive no jardim e na floresta, que, entretanto, são concebidos como lugares fantasiosos.

Considerações finais

Os três contos de Marina Colasanti assemelham-se por apresentarem personagens femininas autônomas, pois todas elas tomam as próprias decisões para os dilemas que experimentam, demonstrando sua insatisfação ou rebeldia diante das imposições das personagens masculinas. A tecelã, ao ter sua liberdade restringida, destece o marido; a Princesa de *Entre a espada e a rosa*, ao ver-se impelida a um matrimônio sem amor, deixa o castelo sem nem mesmo olhar para trás ou levar em

consideração a aliança que seria estabelecida a partir da consolidação da união. Por último, em *Um espinho de marfim*, a Princesa demonstra sua fidelidade ao Rei quando se oferece para pegar o unicórnio e entregá-lo a ele; contudo, ela se rende ao amor que passa a sentir pelo animal e, para não traí-lo, busca na morte a saída para seu dilema.

A autonomia é, pois, uma diferença significativa na comparação das personagens dos contos de Marina Colasanti com as dos contos de fadas tradicionais. Essas assumem um comportamento submisso diante das circunstâncias, pois, apesar de empregarem esforços, são as circunstâncias, os aspectos mágicos e as personagens masculinas que as conduzem à felicidade.

A temporalidade e a espacialidade também são semelhantes nas três narrativas. O tempo é *mítico*, pois é imutável, não evolui e não se desgasta e é aquele que também caracteriza os contos de fadas dos precursores, ou seja, são atemporais. Igualmente, as narrativas contemporâneas, aqui analisadas, conferem um tratamento linear ao tempo. O espaço é, como visto, *transreal*, pois é criado a partir da imaginação do leitor e não existe fora da narrativa tal como se apresenta no conto, visto que é um espaço maravilhoso. Logo, quanto à temporalidade e à espacialidade, as narrativas de Marina Colasanti se assemelham aos contos de fadas tradicionais.

Se o tempo e o espaço nos contos de Marina Colasanti são representados de modo semelhante ao das narrativas dos precursores, a funcionalidade das personagens difere. Nos contos de fadas tradicionais, as funções de oponente e de adjuvante estão claramente definidas em elementos materiais, em personagens diferentes. Contudo, em *A moça tecelã*, em *Entre a espada e a rosa* e em *Um espinho de marfim* essas funções podem ser representadas por emoções, qualidades ou defeitos das próprias protagonistas, bem como por objetos, que ora podem ser adjuvantes, ora oponentes. Por exemplo, em *A moça tecelã*, a personagem principal tem como adjuvante o tear e a vontade de tecer, mas, em determinado momento, o tear e a fantasia da jovem se tornam oponentes a ela.

Além disso, a estrutura das narrativas de Marina Colasanti distingue-se das tradicionais. Em dois dos três contos analisados, não há a presença das cinco invariantes que compõe a estrutura dos contos de fadas clássicos. Apenas em *Entre a espada e a rosa* estão presentes o *desígnio*, a *viagem*, o *obstáculo*, o *auxiliar mágico* e a *conquista do objetivo*, mas, nessa narrativa, a rebeldia da protagonista instala uma distância entre as características próprias das personagens dos contos de fadas tradicionais. Contata-se, portanto, a inovação da autora ao investir em um gênero cuja permanência e soberania são incontestáveis.

Os contos de Marina Colasanti também diferem dos tradicionais ao omitir a figura materna, que é personagem presente e importante nas narrativas clássicas. Também é necessário ressaltar que as personagens femininas dos contos analisados têm como oponentes o pai e o marido; já nos contos dos Irmãos Grimm, por exemplo, as princesas têm oponentes femininas – personificadas na figura de madrastas, de irmãs, de bruxas – e seus impasses são solucionados por personagens masculinas.

Assim como nos contos advindos da oralidade e registrados pelos precursores, os de Marina também são ricos em imagens metafóricas. Com enredos lineares, porém marcados por elementos densamente simbólicos, os contos favorecem a transposição para situações e temas reais. As personagens sentem e sofrem com a

solidão, com o medo e com a morte. Deste modo, Marina Colasanti renova os contos de fadas e aproxima o leitor das narrativas maravilhosas, a partir de dilemas humanos, representados por meio do particular trabalho que a autora desenvolve com a linguagem.

Conclui-se, então, que renovação dos contos de fadas, concebida por Marina Colasanti, valoriza as narrativas tradicionais e confere originalidade à literatura atual, além de legitimar sua configuração estética e sua finalidade formadora. As narrativas maravilhosas desencadeiam a imaginação do leitor e oferecem-lhe um espaço de reflexão, quando ele se identifica com as personagens e apreende significados que estão implícitos nos textos. Deste modo, a permanência dos contos de fadas se justifica, uma vez que, por meio de sua linguagem simbólica, eles permitem diversas leituras, fazendo com que os leitores encontrem e se apropriem de respostas acerca de sua própria vida.

REPRESENTATION OF THE FEMALE PERSONAGE IN THE FAIRY TALES FROM MARINA COLASANTI

Abstract: This article analyzes the representation of the female personage in Marina Colasanti's fairy tales, *A moça tecelã*, *Entre a espada e a rosa* and *Um espinho de marfim*, de Marina Colasanti. The analysis of Colasanti's production shows differences and similarities in the composition of her narratives as well as in the representation of the female personages, when compared with the fairy tales of the precursors of the genre. We concluded that the author renews the fairy tales and approaches the receptor to these narratives due to the human dilemmas represented on the texts and her ability to compose the language.

Keywords: Fairy tales. Female personage. Reading. Marina Colasanti.

REFERÊNCIAS

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. - 13. ed. - Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil: teoria, análise, didática*. - 1. ed. - São Paulo: Moderna, 2000.

_____. *O conto de fadas: símbolos – mitos – arquétipos*. São Paulo: Paulinas, 2008.

_____. *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil: das origens indo-europeias ao Brasil*. Barueri, SP: Manole, 2010.

COLASANTI, Marina. *Doze reis e a moça no labirinto do vento*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1982.

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

_____. *Uma ideia toda azul*. São Paulo: Círculo do livro, 1979.

GREIMAS, Julien Algirdas. *Semântica Estrutural*. São Paulo: Cultrix, 1973.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.

SARAIVA, Juracy I. A. Narrativa literária: aspectos composicionais da narrativa. In: _____. (Org). *Literatura e alfabetização: do plano do choro ao plano da ação*. Porto Alegre: Artmed, 2001. 51-61.

SOSA, Jesualdo. *A literatura infantil*. São Paulo: Cultrix/ EDUSP, 1978.

Rio TV Câmara - Arquivo. *Entrevista - Marina Colasanti*. 51'43''. Direção geral: Moacyr Góes. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6g0Lr1ma63M>>. Acesso em: mar. 2015.

ARTIGO RECEBIDO EM 23/02/2017 E APROVADO EM 16/05/2017