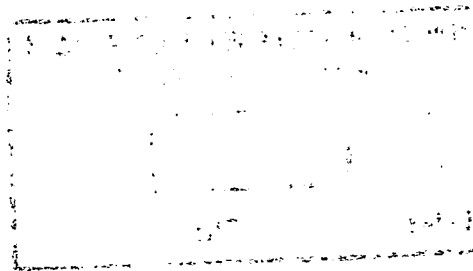


T-LET  
PER

NOEMI HENRIQUETA BRANDÃO DE PERDIGÃO



# **AS FADAS FIAM O *FATUM***

## **A Narrativa Maravilhosa de Marina Colasanti**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre. Curso de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Literatura Brasileira, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Marta Morais da Costa

CURITIBA

1993

**NOEMI HENRIQUETA BRANDÃO DE PERDIGÃO**

**AS FADAS FIAM O FATUM  
A Narrativa Maravilhosa de Marina Colasanti**

**Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, no Curso de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração: Literatura Brasileira, do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, pela Comissão formada pelos professores:**

**Orientadora: Profa. Dra. Marta Morais da Costa  
Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, UFPR**

---

---

**Curitiba, de de 1993**

**A  
Paulo  
Julia  
Pedro,**

**ordem e desordem da minha vida.**

## AGRADECIMENTOS

À Profª. Dra. Marta Morais da Costa, pela paciência nos ires e vires do trabalho, pelas leituras, sugestões e pelo estímulo, quando o ânimo queria me abandonar;

Ao Prof. João Freire, que me iniciou nas malhas da letra, nos idos de 1973, no Colégio de Aplicação da UFRJ;

À Profª. Francisca Nóbrega, que me levou pelos caminhos da literatura infantil, dividindo comigo e tantos outros sua paixão;

Ao Paulo, pela companhia constante nos finalmentes do trabalho, digitando, arrumando, sugerindo, criticando, imprimindo e principalmente ficando ao lado;

Aos amigos de fortuna e infortúnio do Curso de Mestrado, principalmente ao Venturelli e à Sandra, companheiros de teoria e de folia.

À Lalá e Deir, pela manutenção da infra-estrutura familiar, deixando minhas horas livres para o trabalho;

À Glória Kirinus, pelos toques poéticos, pelos papos teóricos, pela companhia sempre;

À Luci Sericchio, por, como eu, tentar juntar paixão, arte e educação;

Às crianças e adolescentes, razão maior para eu continuar tentando unir criação e educação;

À CAPES, pelo financiamento desta pesquisa sob a forma de Bolsa de Mestrado.

## SUMÁRIO

RESUMO .....	vi
RÉSUMÉ .....	vii
1 INTRODUÇÃO .....	1
2 TEORIAS DO MITO .....	8
3 O CAMINHO DA TRADIÇÃO .....	27
4 AS FADAS FIAM O <i>FATUM</i> .....	67
5 CONCLUSÃO .....	112
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	116

## RESUMO

Este trabalho analisa os contos maravilhosos de Marina Colasanti para observar em que medida eles retomam características dos contos tradicionais e em que medida inovam. No primeiro capítulo, estudamos algumas posturas teóricas sobre o mito: uma antropológica (Lévi-Strauss), uma psicanalítica (C. G. Jung) e uma ligada à linguagem (E. Cassirer). Também discutimos a questão do poético (O. Paz, M. Dufrenne e outros). No segundo capítulo, analisamos alguns contos maravilhosos tradicionais - de Perrault, dos irmãos Grimm e de Andersen - a partir de aspectos literários: tempo, espaço, personagens, linguagem, temática. No terceiro, trabalhamos com os contos de Marina Colasanti, analisando-os e comparando-os à tradição. Concluímos pela permanência de alguns aspectos - ambiência maravilhosa, tempo e espaço pouco definidos, alguns personagens - e pela inovação em outros - linguagem poética, marca autoral, discurso feminino.

## RÉSUMÉ

Ce travail analyse les contes merveilleux de Marina Colasanti pour évaluer dans quelle mesure ils maintiennent les caractéristiques des contes de la tradition et dans quelle mesure ils innovent. Au premier chapitre, nous avons étudié des courants théoriques qui s'occupent du mythe: un anthropologique (Lévi-Strauss), un psychanalytique (C. G. Jung) et un lié à la théorie du langage (E. Cassirer). Nous avons discuté également la question du poétique (O. Paz, M. Dufrenne et d'autres). Au deuxième chapitre, nous avons analysé quelques contes merveilleux de la tradition - de C. Perrault, Jacob et Wilhelm Grimm et de H. C. Andersen - à partir des caractéristiques littéraires: temps, espace, personnages, langage, thème. Au troisième, nous avons étudié les contes merveilleux de Marina Colasanti, en les analysant et en les comparant à ceux de la tradition. Nous avons conclu par la permanence de certaines caractéristiques - ambiance merveilleuse, temps et espace peu définis, quelques personnages - et par l'innovation en autres - langage poétique, marque d'auteur, discours féminin.

# 1 INTRODUÇÃO

O trabalho a que nos propomos nesta dissertação nasceu de dois interesses que vêm acompanhando nossa trajetória profissional e humana: aquele com a literatura *latu sensu* e com a literatura infanto-juvenil, em especial, e aquele com a procura de si mesmo empreendida pelo ser humano desde sempre. Os contos maravilhosos entram nesse duplo âmbito por constituírem textos literários e também por trazerem em si a preocupação com a questão da identidade do ser humano.

Os contos maravilhosos tradicionais de Charles Perrault, Jacob e Wilhelm Grimm e H.C. Andersen, entre outros, constituem patrimônio literário universal. Compilados inicialmente em função de interesses morais e éticos na formação da criança, ou de interesses folclóricos, foram se "literarizando" cada vez mais, transformando-se em obras de um determinado autor e tratando de temas não necessariamente edificantes.

Os contos maravilhosos tradicionais se originaram na literatura oral. Porém, tanto a fonte oral (conto popular, danças de roda, jogos infantis, acalantos), quanto a fonte escrita (a reimpressão dos antigos livrinhos vindos da Espanha ou de Portugal, cujos motivos são medievais, e a produção contemporânea com base nos antigos processos de versificação popularizada) são importantes para sua existência atual.

O ponto de partida da história da literatura infantil está nas fontes orientais. Estas compreendem um antiquíssimo fabulário indiano-persa-sírio-árabe, cujos valores básicos giram em torno da violência (luta pelo poder, prepotência dos fortes sobre os fracos, ambição desmedida) ou procuram passar mensagens "edificantes" centradas no respeito ao próximo. Desse segundo conjunto derivar-se-ão as narrativas exemplares medievais que, por sua vez, inspirarão os compiladores dos contos maravilhosos tradicionais. As *Mil e Uma Noites* são a coletânea oriental mais célebre no Ocidente. De origem heterogênea e exótica, possuem matéria árabe ou síria ao lado de marcas de contos fantásticos indianos e de gentilismo, magia e demonologia persa. Sua divulgação no Ocidente data de 1704, quando da tradução para o francês feita por Galland, que expurgou episódios não muito "exemplares" durante seu trabalho. Vale lembrar que neste mesmo



século e no mesmo país, os primeiros contos maravilhosos compilados por Perrault também passaram pelo mesmo processo de "depuração" de seu conteúdo mais violento ou libidinoso.

Durante a Idade Média, as histórias pagãs de antes passam por um processo de cristianização, o que acaba por lhes atribuir um caráter moralizante, didático, sentencioso. *No fundo é sempre uma literatura que divulga ideais, que busca ensinar, divertindo.*<sup>1</sup>

No final da Idade Média, após a expansão dos romances bretões e das narrativas orientais, aparecem novas coletâneas mostrando a absorção e transformação daquela matéria inaugural. São as "fontes européias" do Renascimento (séc. XVI). Esses textos [...] *resultam de um trabalho de compilação onde a criatividade e o talento do autor assumem importância decisiva. Não são obras populares, anônimas, mas textos de origem popular recriados por uma elaboração erudita.*<sup>2</sup>

Nos textos desses predecessores, as marcas comuns são o estilo do narrador - um narrador autoritário e de confiança -, a pouca preocupação com a autoria - tal como o conceito é entendido contemporaneamente - e a linguagem utilizada.

Nesse sentido, desde as narrativas orientais, passando pelas medievais, até chegar às narrativas maravilhosas do Renascimento, os contos maravilhosos vêm mantendo vivas uma cultura e uma lógica diferentes daquelas que determinam os rumos do mundo ocidental desde o Século das Luzes até hoje.

O trabalho literário infantil de Marina Colasanti se insere no grupo de contos maravilhosos por possuir personagens afins aos da tradição, colocar um tempo e espaço diversos dos que povoam as narrativas realistas e assumir alterações na natureza e nos personagens sem procurar explicá-las, nem racionalmente, nem alegoricamente. Assim, dentro do panorama da literatura infanto-juvenil brasileira, foram aqueles que chamaram nossa atenção, apontando com a possibilidade de uma leitura em que o poético e o existencial estivessem ligados.

---

<sup>1</sup> COELHO, Nelly Novaes. A literatura infantil. São Paulo : Quíron/Global, 1982. p. 191.

<sup>2</sup> COELHO, Nelly Novaes. O conto de fadas. São Paulo : Ática, 1987. p. 61.

Ademais, existem poucos textos sobre a obra maravilhosa de Marina Colasanti. Conseguimos arrolar os seguintes: "Um Livro para Crianças que Fascina os Adultos", de Michelle Bourjea; "Fada-Menina-Mulher", de Glória Pondé, "A Primeira Só - Suporte teórico e análise", de Francisca Nóbrega e "A Mulher Ramada - Alegoria do Andrógino Primordial", de Robson Neves Rodrigues, todos referenciados integralmente na lista de Referências Bibliográficas ao final desta dissertação. Nos dois primeiros textos, são apresentados e analisados alguns aspectos literários dos contos de Marina Colasanti, como a linguagem, os personagens e a estruturação das narrativas da autora, no sentido de arrolar algumas características da sua obra maravilhosa. Já os dois últimos constituem leituras específicas de um conto cada, apresentando símbolos do texto que têm uma explicação psicanalítica significativa, relacionando a obra maravilhosa da autora a visão de mundo proposta pela teoria psicanalítica junguiana.

Outro aspecto que determinou a escolha do tema foi a necessidade de estudos na área da literatura infanto-juvenil sem atrelá-la à escola. Geralmente, os textos para crianças acabam sendo considerados como auxiliares dos livros didáticos, razão que tem feito com que muitos autores escrevam sob encomenda, o que é ruim para a literatura e para o leitor infantil, que acaba recebendo em mãos, como literatura, obras que nada possuem de verdadeiramente literário. Não pretendemos propor a idéia de uma leitura que seja somente lúdica por parte da criança; conhecemos, pela teoria e pela experiência, o papel que tem a escola na criação do gosto literário infantil. O que nos amedronta é que, ao invés de criar, a indicação de textos desinteressantes acaba assassinando o nascente interesse da criança pelos livros. E interessantes, a nosso ver, não são somente aqueles textos que priorizam o lúdico, ou que propõem enigmas, possuem suspense. Como todo leitor, o leitor infantil se sente atraído por um bom texto, entendido como tal aquele que consegue aliar uma boa história a uma boa narração, uma narrativa em que ambos cativem quem deles se acerca.

Além disso, a avaliação atual do conto maravilhoso também foi determinante na sua escolha enquanto objeto de estudo. Hoje, o conto maravilhoso é visto como uma narrativa ultrapassada, que pouco tem a acrescentar àquele que o lê por constituir puro exercício do

imaginário, sem qualquer ligação com a vida do homem do século XX. Esquecem, aqueles que assim consideram os contos maravilhosos, do caráter atemporal e anespacial dessas narrativas, que trazem em si mensagens ligadas ao inconsciente coletivo da humanidade, também não marcado espacial ou temporalmente. Nos contos maravilhosos tradicionais aparecem situações psíquicas que constituem momentos-chave no amadurecimento do ser humano, razão pela qual a sua leitura ainda agrada e responde aos anseios do leitor moderno. Problema talvez exista na divulgação desses contos: como os textos originais são longos e pouco ilustrados, geralmente são substituídos por adaptações ao serem lidos para as crianças. E como "quem conta um conto, acrescenta um ponto", os textos originais acabam sendo alterados, nem sempre em um sentido positivo.

Gostaríamos de reafirmar a necessidade do trabalho com as versões originais dos contos maravilhosos, não só porque constituem bons textos, como também porque eles acabam sendo substituídos por outros que pouco acrescentam ao imaginário infantil, por vezes escolhidos por serem mais ilustrados, mais "engraçadinhos" ou menos violentos. O conto maravilhoso tem uma função no desenvolvimento psíquico-emocional da criança que não pode ser descartada,<sup>3</sup> e cabe a nós, pais e educadores, mantê-los vivos.

Há, na literatura infanto-juvenil brasileira, outros autores, além de Marina Colasanti, que trabalharam com contos maravilhosos. Contudo, poucos mantiveram com a tradição um diálogo que não fosse paródico, e menos ainda um diálogo que é ao mesmo tempo de reverência e de irreverência. Estamos chamando de irreverência ao olhar que não teme, mesmo conhecendo e respeitando a tradição, introduzir modificações nos contos maravilhosos, tanto a nível do narrado quanto da narração: a recorrência de protagonistas femininas, a sinteticidade narrativa, a opção pela linguagem poética. Na verdade, é uma irreverência reverente, uma vez que não traz em si o olhar irônico e paródico que caracterizará muitos textos atuais que se debruçam sobre a tradição dos contos maravilhosos a fim de usá-la como alegoria para falar de situações atuais.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Sobre a função dos contos maravilhosos tradicionais no imaginário infantil, ver: BETTELHEIM, Bruno. A psicanálise dos contos de fadas. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1979.

<sup>4</sup> Como exemplos de textos que parodiam a tradição, temos: História meio ao contrário, de Ana Maria Machado; O Reizinho mandão, de Ruth Rocha; A Fada que tinha idéias, de Fernanda Lopes de Almeida, entre outros.

Percebemos, nos contos de Marina Colasanti, a presença da tradição do gênero, ao lado de características que apontam para a modernidade literária. Nesse sentido, constitui verdadeiramente um trabalho cujo contexto é a literatura universal, é com ela que dialoga, é a ela que se refere. Isso não significa dizer que seu caráter literário esteja garantido, o que só se confirmará com a análise dos contos, mas de toda forma já prenuncia um interesse maior no âmbito da literatura, indicando ao menos o conhecimento da autora com relação aos textos clássicos.

Os contos maravilhosos têm sua origem na narrativa mítica, alguns deles possuindo até personagens míticos misturados aos que formam sua narração. Nesse sentido, o marco teórico terá que considerar algumas teorias que tenham se ocupado do estudo dos mitos, em contextos diferentes do literário, para observar se as idéias colocadas pelos estudiosos podem contribuir para a análise das obras literárias. O primeiro capítulo tratará da apresentação, rápida, de uma corrente da antropologia, uma da psicanálise e uma da teoria da linguagem que tenham pensado no problema dos mitos na constituição do ser humano e das comunidades. Esta apresentação objetiva estabelecer algumas balizas teóricas necessárias à dissertação e, ao mesmo tempo, apontar para outras formas de leitura, que não a literária, de um só problema: o do mito. A opção por essas três correntes ocorreu em função de cada uma delas, mantendo sua especificidade, colaborar para a compreensão literária dos contos maravilhosos, principalmente dos tradicionais. Estes, apesar de se constituírem como literatura, possuem um forte caráter mítico, no sentido de serem narrativas exemplares e de possibilitarem a atualização dos rituais de iniciação, necessários ao bom desenvolvimento psicológico de toda criança, independente de época ou lugar.

No segundo capítulo, serão analisados alguns contos maravilhosos tradicionais dos autores mais célebres - Perrault, Jacob e Wilhelm Grimm e Andersen - de forma a se apreender características essenciais ao gênero. Essa análise é importante, por si só, em função de que são poucos os estudos existentes, em português, sobre os contos tradicionais, mas sobretudo pelo contraponto ou complementação que constituirá ao trabalho com os contos de Marina Colasanti.

O terceiro capítulo é o cerne do trabalho e constitui a análise dos contos das duas primeiras coletâneas de narrativas maravilhosas de Marina Colasanti: *Uma Idéia Toda Azul*, de

1979, e *Doze Reis e a Moça no Labirinto do Vento*, de 1982. A terceira coletânea, *Entre a Espada e a Rosa*, de 1992, fará parte de um estudo posterior, uma vez que foi lançada quando o trabalho com as outras duas já estava bem encaminhado, e sua inserção implicaria um novo projeto de estudo. Entre *Doze Reis e a Moça no Labirinto do Vento* e *Entre a Espada e a Rosa*, Marina Colasanti lançou outros livros infantis que não constituem contos maravilhosos: em 1986, apareceram *O Lobo e o Carneiro no Sonho da Menina* (São Paulo : Cultrix), *Uma Estrada Junto ao Rio* (São Paulo : Cultrix) e *O Verde Brilha no Poço* (São Paulo : Melhoramentos); em 1987, *A Menina Arco-Íris* (Rio de Janeiro, Rocco); em 1988, *O Menino que Achou uma Estrela* (São Paulo : Melhoramentos) e *Um Amigo para Sempre* (São Paulo : Quinteto); em 1989, *Será que Tem Asas?* (São Paulo: Quinteto) e *Ofélia, a Ovelha* (São Paulo : Melhoramentos); em 1990, *A Mão na Massa* (Rio de Janeiro : Salamandra) e em 1992, *Cada Bicho, seu Capricho* (São Paulo : Melhoramentos) e *Entre a Espada e a Rosa* (Rio de Janeiro : Salamandra). Na área da literatura para adultos, a autora também possui vários títulos, a maioria marcada pela linguagem poética e pelo predomínio de um discurso e ponto de vista femininos: em 1968, lança *Eu Sozinha* (Rio de Janeiro: Record); em 1974, *Nada na Manga* (Rio de Janeiro : Nova Fronteira); em 1975, *Zoológico* (Rio de Janeiro : Imago); em 1978, *A Morada do Ser* (Rio de Janeiro : Francisco Alves); em 1980, *A Nova Mulher* (Rio de Janeiro : Nórdica); em 1981, *Mulher Daqui pra Frente* (Rio de Janeiro : Nórdica); em 1984, *E por Falar em Amor* (Rio de Janeiro : Salamandra); em 1986, *Contos de Amor Rasgados* (Rio de Janeiro : Rocco); em 1988, *Aqui entre Nós* (Rio de Janeiro : Rocco) e em 1990, *Intimidade Pública* (Rio de Janeiro : Rocco).

Enquanto para o universo dos contos tradicionais, analisaremos apenas dois contos de cada autor, uma vez que eles funcionam como ilustração do que se fazia em termos da tradição, no dos contos de Marina Colasanti todas as narrativas serão trabalhadas para que possamos observar se existem constantes no discurso narrativo da autora, tentar arrolar suas características e compará-las às dos contos maravilhosos tradicionais.

Ao chegar ao fim do estudo, esperamos ter conseguido dar mais um passo na compreensão do ser humano, uma vez que acreditamos que toda verdadeira obra de arte contribui, à sua maneira,

para que este caminho fique cada vez mais claro. Ao trabalharmos com textos destinados às crianças, a pergunta sobre o que as espera vem à mente. Nosso real desejo é que elas consigam trilhar, com seus próprios pés, o caminho que lhes for apresentado, qualquer que seja ele. Nossa tentativa, como ser humano, mãe e educadora, é propiciar-lhes os meios que estiverem a nosso alcance para que elas se percebam como cidadãos independentes e acreditem serem capazes de definir o que é melhor para si. Nessa perspectiva inserem-se os textos estudados nesta dissertação: tanto os contos maravilhosos tradicionais quanto os de Marina Colasanti apontam para um caminho que é ao mesmo tempo nosso e de todos que nos precederam e que nos sucederão, o caminho do existencial e do poético, que pode - por que não? - ajudar a criar seres mais sensíveis e preocupados consigo e com tudo que os cerca, homem, bicho, planta. Sabemos que a literatura é como o amor, algo que não deve ter um objetivo pré-determinado. Mas sabemos também o quanto sua gratuidade pode ser significativa na definição de nossos caminhos. Eis a razão maior do trabalho com a literatura: assim como faziam as fadas, ela pode, com seu toque mágico, fazer sapos virarem príncipes e príncipes virarem sapos.

## 2 TEORIAS DO MITO

*Cada vez que não se fecha a descrição, cada vez que se escreve de um modo suficientemente ambíguo para deixar fugir o sentido, cada vez que se faz como se o mundo significasse, sem entretanto dizer o quê, então a escritura liberta uma pergunta, ela sacode o que existe (...) ela dá sopro ao mundo.<sup>1</sup>*

Essa escritura que dá sopro ao mundo é o tecido dos contos maravilhosos - sejam eles conformes à tradição, sejam inovadores em alguns aspectos. A narrativa mítica, fonte primeira dos contos maravilhosos, procura exatamente dar nova perspectiva do mundo que nos cerca, reinterpretando fenômenos naturais e situações cotidianas de forma a nos fazer observar aquilo que se esconde nas entrelinhas.

Menos do que dos mitos, ocupar-nos-emos, neste estudo, das narrativas míticas. Por que essa diferença colocada desde o início? Para deixar claros os limites traçados, apontar para a seleção feita entre as teorias que se ocupam do mito e por acreditarmos que o mito é essencialmente linguagem. Isto é, sua existência está ligada à sua estruturação numa narrativa - originalmente enquanto literatura oral, posteriormente compilada por escrito.

As narrativas míticas constituíam a expressão do mundo e de fenômenos naturais para vários povos. Até a idéia de si passava pela sua identificação a um mito ou a um totem. O homem "primitivo" sempre viveu muito dependente dessas narrativas para poder desvendar o que o mundo, a cada minuto, lhe apresentava de situações novas. Não conseguindo explicar os fenômenos naturais e mesmo emocionais, as comunidades criavam explicações mágicas, reificando-os ou os atribuindo a forças divinas. Assim, as narrativas constituíram uma forma de comunicação e de explicação de situações que ultrapassavam a lógica daquelas comunidades.

Nesse sentido, a lógica cartesiana dá lugar a uma outra ordem lógica na explicação dos fenômenos. Uma ordem lógica em que as noções de tempo e espaço são relativizadas; em que a linguagem se aproxima do poético, tentando colar-se ao que narra, explorando os poderes mágicos

---

<sup>1</sup> BARTHES, Roland. Crítica e verdade. São Paulo : Perspectiva, 1970. p. 172.

da palavra; em que os personagens passam de ser a coisa e de coisa a ser de acordo com as necessidades narrativas. Enfim, uma ordem lógica que comporta até mesmo a desordem do não-tempo, do não-espço, do maravilhoso, do mágico. E toda uma tradição religiosa e cultural acabou sendo construída a partir daí. Vale ressaltar, igualmente, que, além dos fenômenos naturais, as narrativas míticas falam também de conteúdos emocionais. *Alguns pesquisadores pretendem que cada sociedade exprime, nos mitos, sentimentos fundamentais, tais como o amor, o ódio ou a vingança, que são comuns a toda a humanidade.*<sup>2</sup> As narrativas míticas funcionam como ponte entre o mundo da realidade cotidiana e o mundo imaginário, morada dos sonhos, dos anseios e da arte.

Porém, vale levantar uma questão: por que as sociedades não prefeririam explicações mais claras e positivas dos fenômenos naturais e afetivos? Talvez porque *tudo pode acontecer num mito*<sup>3</sup>, como já disse Lévi-Strauss. Ou seja, o universo mítico não é regido pela ordem temporal linear externa, nem pelas relações de continuidade e de causa-efeito, e esta liberdade coloca-o em um plano imaginário que permite trânsito constante entre o consciente e o inconsciente, facilitando a expressão de conteúdos difíceis de serem exteriorizados de outra forma.

Expressão será uma palavra-chave no estudo da narrativa mítica. O mito só se realiza na e através da linguagem, entendida em seu "latu sensu", já que pode ser expresso na pintura, escultura, música, dança, enfim, em todas as linguagens artísticas. Contudo, sua forma mais corrente de representação é a literária, ou, ao menos, a lingüística. O mito permanece porque é narrado, de forma ritual nas comunidades nas quais o pensamento mágico dirige a vida, como conto naquelas em que seu lado literário e agregador é o principal.

Esse lado agregador é determinante no papel do contador de histórias, ser indispensável no mundo da literatura oral. A tradição oral da literatura está ligada ao conceito de sabedoria. Num momento da história da civilização em que não existia a escrita, tudo que interessava ao homem,

<sup>2</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude. A Estrutura dos mitos. In: \_\_\_\_\_. Antropologia estrutural. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. p. 238.

<sup>3</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude. p. 239.



que lhe era importante em termos de facilitar a compreensão de si e do mundo, era transmitido oralmente. Tanto os fatos históricos, como as narrativas míticas se perpetuavam dessa maneira.

O chamado "narrador primordial" era um componente poderoso e indispensável na vida da comunidade, já que o lastro cultural e a identidade pessoal de cada indivíduo estavam ligados às histórias que ele transmitia. Este narrador primordial detinha o saber, sua memória era fonte inesgotável dos mitos, lendas e fatos de sua comunidade. Ele tinha a capacidade de congregiar pessoas à sua volta para, narrando histórias ancestrais, fazer com que elas percebessem sua função no mundo e compreendessem fenômenos até então praticamente desconhecidos.

O advento da escrita fez com que essa memória ancestral ficasse relegada a segundo plano. Os textos escritos acabaram neutralizando a narrativa oral, pois lhes foi atribuída maior fidedignidade do que às narrativas orais, sob a alegação de que estas variavam de acordo com quem as narrava.

Contudo, essa objeção não corresponde totalmente à verdade. As narrativas orais possuem códigos próprios: *O cantador depende totalmente de sua tradição. Os enredos que aprende, os vários episódios com os quais os elabora e mesmo as frases com as quais constrói seus versos são tradicionais e "formulares" no mais amplo sentido.*<sup>4</sup> Sua liberdade não é ilimitada, visto que ele é o guardião das tradições, mesmo das tradições literárias: *A harmonia do poeta oral com sua cultura literária é total.*<sup>5</sup> A tradição da literatura oral implica uma gramática, mais do que elementos fixos, isto é, implica saber usar as "fórmulas" características da oralidade. É importante que isto fique claro para que percebamos que existem normas a seguir até na elaboração de textos orais, que não são totalmente aleatórios, mas sim codificados.

Uma diferença importante entre a narrativa escrita e a oral encontra-se nos "topoi", imagens tradicionais que se repetem em vários textos. *Os "topoi" das narrativas orais são identificáveis à base de sua consistente associação de um determinado motivo com um determinado tema. Na narrativa escrita, por sua vez, a relação entre motivo e tema, mesmo num*

<sup>4</sup> SCHOLES, Robert & KELLOGG, Robert. O Legado oral na narrativa escrita. In: \_\_\_\_\_. *A natureza da narrativa*. São Paulo: Mc Graw-Hill do Brasil, 1977. p. 14.

<sup>5</sup> SCHOLES, Robert & KELLOGG, Robert. p. 15-6.

"topos" convencional, é sujeita à manipulação do poeta.<sup>6</sup> A narrativa mítica, mais especificamente os contos maravilhosos, inscreve-se nesta perspectiva de associação entre motivo e tema. Essa característica é comum aos contos maravilhosos como um todo, cuja estrutura é relativamente fixa, como demonstrou Vladimir Propp em seu estudo *Morfologia do Conto Maravilhoso*.<sup>7</sup>

Existem diferentes teorias cujo objeto de estudo é o mito. Apresentaremos, de forma breve, uma abordagem antropológica, uma psicanalítica e uma ligada à teoria da linguagem a fim de procurar os pontos de cada uma delas que possam ser úteis na análise dos contos maravilhosos.

A abordagem antropológica do mito vai ressaltar suas relações com a formação das tradições culturais e religiosas de uma comunidade. Caminhando mais além no estudo dos mitos, relegado até então pelos antropólogos a um plano de importância secundário, Lévi-Strauss vai procurar compreender e explicar a permanência de vários mitos em termos de tempo e espaço.

O que caracteriza uma estrutura narrativa como mítica? Por que, embora desconhecendo a civilização e a cultura que o geraram, ainda assim é possível a fruição do mito, a percepção de uma estrutura narrativa enquanto mito?

Para a corrente estruturalista, o conceito de estrutura é bem diferenciado daquele da corrente formalista. Enquanto esta separa o conteúdo da forma, atribuindo valor privilegiado a esta última, a análise estruturalista compreende a estrutura como sendo o próprio conteúdo, *apreendido numa organização lógica concebida como propriedade do real*.<sup>8</sup> Isto é, o conteúdo tira sua realidade da estrutura, e o que se chama forma é a "estruturização" das estruturas locais que formam o conteúdo.<sup>9</sup>

Neste conceito estruturalista, o contexto assume papel fundamental, o que é explicável face ao objetivo mesmo do estudo dos mitos para a antropologia, qual seja: descobrir as

<sup>6</sup> SCHOLLES, Robert & KELLOGG, Robert. p. 18.

<sup>7</sup> PROPP, Vladimir I. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

<sup>8</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude. A Estrutura e a forma. In: \_\_\_\_\_. *Antropologia estrutural dois*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1976. p. 121.

<sup>9</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude. A Estrutura e a forma. p. 138.

características sócio-culturais de uma comunidade e as formas de representação que esta faz de si mesma.

Como primeiro passo na definição da estrutura das narrativas míticas, Lévi-Strauss identificou as unidades constitutivas mínimas do mito - os mitemas -, equivalentes aos fonemas, morfemas e semantemas da lingüística, que se acompanham em um grau crescente de complexidade. Porém, enquanto estes são unidades mínimas desprovidas de significação, servindo apenas - por sua presença ou ausência - para diferenciar termos, os mitemas são elementos já carregados de significação no plano da linguagem. Eles são *ainda palavras, mas com duplo sentido: "palavras de palavras", que funcionam simultaneamente sobre dois planos, o da linguagem, onde cada um tem seu próprio significado, e o da metalinguagem, onde intervêm como elementos de uma super-significação, que somente pode nascer de sua união.*<sup>10</sup> Na verdade, para a visão mítica não há nada arbitrário, a liberdade não é nada mais que procurar saber que composições coerentes são possíveis, entre as peças de um mosaico cujo número, sentido e contornos foram prefixados.<sup>11</sup>

A estrutura de uma narrativa mítica, então, é algo marcado não só pelas regras da sintaxe narrativa - algo que Propp já apontara em seu estudo -, mas também pelo seu léxico. As narrativas míticas, como também os contos maravilhosos fazem um uso hiper-estrutural da linguagem, segundo Lévi-Strauss.<sup>12</sup> Neste contexto - das narrativas míticas e dos contos maravilhosos -, as regras gramaticais e as palavras *servem para construir imagens e ações que são, ao mesmo tempo, significantes "normais" em relação aos significados do discurso, e elementos de significação com referência a um sistema significativo suplementar que se situa em outro plano.*<sup>13</sup> Isto é, um rei ou uma pastora não são somente rei e pastora, mas trazem em si outras referências que servem para construir sistemas significativos. Daí também a outra conclusão a que

<sup>10</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude. A Estrutura e a forma. p. 149.

<sup>11</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude. A Estrutura e a forma. p. 150.

<sup>12</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude. A Estrutura e a forma. p. 135.

<sup>13</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude. A Estrutura e a forma. p. 148.

chega Lévi-Strauss: que a narrativa mítica não é caracterizada tão-somente pelos mitemas, mas sim pelo todo que estes constroem, isto é, pelas relações que criam.

As hipóteses de Lévi-Strauss são importantes na medida em que dessacralizam alguns preconceitos básicos do estudo dos mitos: a busca da versão original, concebida como o Santo Graal da história de um mito, e a idéia do mito enquanto *devaneios da consciência coletiva, divinização de personagens históricos*.<sup>14</sup> A narrativa mítica transforma-se em objeto científico e sua importância na constituição da identidade dos povos é ressaltada.

No entanto, há alguns problemas no trabalho com a corrente antropológica do mito no campo da literatura:

a) a necessidade, ou quase, de diferentes versões do mesmo mito;

b) a pouca importância atribuída à forma de narração do mito nesta corrente, que considera que o mito é a *modalidade do discurso onde o valor da fórmula "traduttore, traditore" tende praticamente a zero*;<sup>15</sup>

c) o fato de as narrativas míticas priorizadas pela antropologia serem geralmente de autoria desconhecida, ou melhor, constituírem compilações de versões divulgadas oralmente, onde o principal é achar a versão mais popular, não a mais original ou a mais trabalhada literariamente;

d) o ponto-chave que leva o antropólogo a estudar a narrativa mítica: a possibilidade de depreender dali traços da tradição religiosa e cultural da comunidade que estuda.

A maioria desses aspectos coloca problemas quando se pensa no trabalho com um texto literário. Eles são menores no caso dos contos maravilhosos tradicionais, dos quais a autoria é desconhecida, uma vez que provêm da tradição literária oral, possuem numerosas versões e não são marcados por um trabalho especificamente literário. Contudo, mesmo não possuindo marca de autor, esses textos maravilhosos foram compilados por determinadas pessoas, cujas características textuais, certamente, encontram-se presentes nos contos.

<sup>14</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude. A Estrutura dos mitos. p. 238.

<sup>15</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude. A Estrutura dos mitos. p. 242.

Em um universo como o dos contos maravilhosos de Marina Colasanti a problemática aumenta: seus textos estão inseridos numa tradição, a dos contos maravilhosos, mas são únicos na medida em que constituem frutos da criação artística de um autor. Isto é, neles, o trabalho com a linguagem é de fundamental importância. Assim, a fórmula "traduttore, traditore", que separa a narrativa mítica da narrativa poética no que uma teria e a outra não de tradutibilidade, não se aplica ao estudo desses contos. Eles, embora possuindo uma origem distante na narrativa mítica, constituem textos poéticos, o que faz com que o narrado seja menos importante do que a narração. A linguagem, então, é pedra de toque nesses textos, que só existem nela e através dela. Nos textos míticos, a linguagem não passa de ponto de partida para a divulgação de uma informação, à semelhança do que ocorre com os textos jornalísticos e técnico-científicos. Segundo Lévi-Strauss, *no mito o sentido chega a "decolar" do fundamento lingüístico sobre o qual começou rolando.*<sup>16</sup> Ou seja, o fundamento lingüístico acaba servindo apenas de suporte para um mergulho mais profundo em temas ligados à religião, à cultura.

Nos contos de Marina Colasanti, a linguagem é realmente fundamental. A força transformadora, ou geradora, da história contada nasce da própria narração, do trabalho de renomeação da realidade instaurado por toda verdadeira linguagem literária. A autora trabalha com temas imemoriais, lança mão de símbolos já marcados significativamente desde sempre, *localiza suas narrativas em um tempo cujas características são as do tempo mítico - abolição da relação de causalidade e continuidade, mistura entre o tempo reversível e o irreversível - e em um espaço também não delimitado rigidamente.* Porém, ao lado dessas características, dá também toda importância ao poético em suas narrativas. As metáforas, adjetivações, relações sintáticas comprovam uma preocupação que supera a expressão lingüística cotidiana, basicamente informativa, ou a manutenção de um ritual religioso, de uma tradição cultural, aspectos que geralmente levam à compilação de narrativas míticas por parte dos antropólogos.

A abordagem psicanalítica do mito abre outras portas para seu estudo. Carl Gustav Jung dedicou grande parte de seus estudos à simbologia dos contos maravilhosos tradicionais,

---

<sup>16</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude. A Estrutura dos mitos. p. 241.

procurando entender a "psyché" humana através da representação simbólica que o homem se faz da realidade que o cerca.

Os símbolos são vistos na sua individualidade e suas possíveis interpretações são arroladas. Por exemplo, aparecendo um anel no conto, todas as suas possíveis significações são pesquisadas e traçados vários caminhos de interpretação. Isto porque o trabalho psicanalítico toma sempre por base as diferenças psicológicas individuais e, com base nelas, o símbolo pode ter sua significação alterada.

Face ao método antropológico de trabalho com o mito, o método psicanalítico é mais abrangente e eficaz para o trabalho com a literatura, para quem as palavras também funcionam, em última instância, como símbolos de uma realidade que se deseja representar.

A palavra assume, na psicanálise, a mesma força que tem na literatura: ela inaugura realidades, constrói novas situações, destrói aquelas que eram ilusão. Daí a crença, que persiste até nossos dias, mas que era essencial no esquema mental dos povos primitivos, de que ao se falar o nome de um animal ou de uma doença, os estamos atraindo. Sigmund Freud, em *Totem e Tabu*<sup>17</sup>, ressalta o temor que algumas tribos australianas tinham em pronunciar o nome daqueles que já morreram, já que isso equivaleria a chamá-los de volta. Na literatura, a palavra busca essa força: ela não quer tão-somente representar o que está designando, mas transformar-se na própria coisa designada.

Na narrativa mítica, a força simbólica da palavra ascende a um segundo grau: em função da sua existência dentro de um contexto no qual as palavras significam mais do que evidenciam em uma primeira leitura, remetendo a contextos em que as significações já estão definidas, a palavra mítica é símbolo do símbolo. Sua referência é o mundo mítico pré-existente, e sua remissão é também para o universo mítico como um todo.

Outro dado interessante na visada psicanalítica do mito e do símbolo é sua ambigüidade, ressaltada na psicanálise como também o é no universo literário. Quanto mais caminhos

---

<sup>17</sup> FREUD, Sigmund. *Totem e tabu*. São Paulo : Imago, 1979.

apontarem, mais interessantes serão os mitos e as palavras. Sua gama de significados é diretamente proporcional à sua força geradora e transformadora.

Essa pesquisa das diversas possibilidades de leitura de um mito, auxilia, ampliando, a interpretação temática de uma obra literária. Contudo, como o trabalho com o texto literário não se reduz à análise de um veio temático, a abordagem psicanalítica pode servir de suporte, de apoio, à análise literária propriamente dita, não podendo ser usada, contudo, como diretriz.

Apesar das coincidências existentes no que se refere à força geradora da palavra, percebemos uma diferença fundamental no tratamento que a psicanálise dá à palavra face ao dado pela literatura: para a primeira, a palavra realmente deve ser símbolo de algo, apontar para uma representação exterior que clarificará seu sentido; a literatura quer que a palavra se auto-explique, que ela seja seu próprio referente.

No caso dos contos maravilhosos tradicionais, a presença ou ausência de certos símbolos ou estruturas míticas - a repetição triádica, as quatro (ou três) provas pelas quais deve passar o herói até atingir seu objetivo - marcam um caminho a percorrer. Não que se trate da análise de uma "psyché" individualizada, mas do que Jung chama de inconsciente coletivo. Espécie de baú de tesouros que todos possuímos, o inconsciente coletivo é despertado em presença de certos símbolos cuja carga semântica é reveladora. Sua força transformadora e de suporte de identidade encontra-se efetivamente nisso: conseguir atingir esferas de nosso mundo psíquico incomunicáveis, ou inatingíveis, através de um discurso racional.

Nesse sentido, podemos afirmar ser a abordagem psicanalítica valiosa para a compreensão dos conteúdos semânticos dos contos maravilhosos, sejam eles tradicionais ou contemporâneos.

Desde sempre a literatura se ocupou com a representação de realidades ideais, de forma a permitir ao homem a vivência de seus sonhos em um outro nível. Neste contexto os contos maravilhosos têm papel fundamental: desde a infância eles ajudam na definição da identidade da criança, acompanhando narrativamente seu amadurecimento e sua entrada em um mundo no qual o imaginário é considerado artigo dispensável. Através desses contos a criança vai se percebendo, criando e compreendendo os mecanismos que determinarão sua relação com o mundo que a cerca.

O caminho da individuação é apontado por estas primeiras narrativas contadas às crianças, caminho que às vezes se complica por não atribuirmos a importância necessária a narrativas que trazem nas entrelinhas significados mais essenciais do que os das linhas, como o faz toda boa literatura. Esse caminho acaba por ser mais problemático pela contínua desconsideração à qual relegamos textos cuja base é um valor pouco importante em um mundo regido pela razão: o imaginário.

Então, principalmente no contexto dos contos maravilhosos, a abordagem junguiana será utilizada no sentido de melhor compreender estruturas e conteúdos repetidos "ad infinitum" pelos povos, não importando suas tradições culturais ou religiosas.

Até agora percorremos as visões de mito que não priorizavam sua existência enquanto linguagem, embora não a desconhecemos. Em todas elas, havia a ligação entre mito e linguagem, visto que a existência do primeiro está intimamente ligada à sua perpetuação em uma narrativa, oral ou escrita.

Nas teorias que veremos a seguir, a mudança se dará na abordagem e no tipo de tratamento que o mito recebe ao se priorizar seu lado narrativo: se um tratamento em que o poético é priorizado, se um outro em que seu lado ritualístico, de narrativa cuja função básica é passar uma mensagem ou preservar características culturais, é o principal.

Para uma abordagem lingüístico-poética, o que importa primordialmente é a relação que existe, no mito, entre nome e coisa. A palavra mítica se caracteriza pela diferença face à palavra mágica, que é aquela que obedece a um pensamento discursivo: *Para este, a palavra é essencialmente um veículo a serviço da tarefa principal a que esta forma de pensamento se propõe, ou seja, o estabelecimento de uma relação entre o conteúdo intuitivo, singular e momentaneamente presente, e outros que lhe "correspondem" de um modo direto, ou de alguma outra maneira, ou que se conectam com ele segundo uma lei determinada de coordenação.*<sup>18</sup> Já o pensamento mítico não desdobra o conteúdo particular; não avança nem retrocede a partir

---

<sup>18</sup> CASSIRER, Ernst. Linguagem e mito. São Paulo : Perspectiva, 1985. p.74.



*dele, para considerá-lo sob o ângulo de suas "causas" ou de seus "efeitos", mas descansa na simples existência deste conteúdo.*<sup>19</sup>

Em outras palavras, a relação entre nome e coisa na esfera do pensamento mítico é essencialmente diferente da que existe no pensamento lógico-discursivo. No primeiro não importa tanto a referência externa, isto é, a sintonia existente entre o nome e aquilo que ele significa. Importa, sim, a identificação total entre nome e coisa. O nome deve criar no leitor/ouvinte a expectativa de estar corporificando uma realidade, não apenas apontando para ela. Já na esfera do pensamento lógico-discursivo, a palavra deve servir como instrumento de comunicação, de compreensão de um conteúdo que deve ser elucidado via análise e transmitido àqueles que lêem ou ouvem. O pensar teórico e discursivo *tende à expansão, à concatenação e à conexão sistemática.*<sup>20</sup>

A relação de causalidade também é diferente segundo o tipo de discurso escolhido: em um discurso que se deseja verdadeiro e que objetiva ganhar o leitor pela argumentação, esta relação deve estar clara e ser direta, como que mostrando ao leitor ser um texto quase sem autoria, "científico", na acepção que o termo vem tomando na área do discurso. O texto mítico, embora na maioria das vezes anônimo, não esconde seu caráter de conquistador explícito. Nele, a relação de causalidade é abolida, dando lugar a uma outra realidade, geralmente criada no e a partir do texto. Na apreensão mítica, *o conteúdo da percepção não imerge de algum modo na palavra, mas sim dela emerge.*<sup>21</sup> Busca-se, na palavra mítica, o que também se busca na palavra poética: ser a realidade designada, não apenas parecer sê-la.

Como o homem vive com seus objetos fundamental e até "exclusivamente" tal como a linguagem lhos apresenta,<sup>22</sup> é básica essa preocupação com o conteúdo expressivo do mito. O poder da palavra mítica se antepõe ao poder do próprio mito, já que este só existe porque é narrado. Isso ocorre também com o discurso religioso, no qual *amiúde, o nome de deus, não o*

<sup>19</sup> CASSIRER, Ernst. p. 75.

<sup>20</sup> CASSIRER, Ernst. p. 73.

<sup>21</sup> CASSIRER, Ernst. p. 75.

<sup>22</sup> HUMBOLDT, W. V. apud CASSIRER, Ernst. p. 23.

*próprio deus, parece ser a verdadeira fonte de sua eficácia.*<sup>23</sup> Isto é, tanto no universo mítico quanto no religioso, o nome, enquanto designação, e a palavra narrativa não são nunca símbolos, mas corporificam realmente o que está sendo apresentado.

A palavra mítica se deseja inaugural, substancial, no sentido de ser capaz de tocar em sentimentos e sensações do ser humano, que as frui enquanto palavra mágica e não enquanto palavra racional. Mais do que compreender, o leitor/ouvinte de um texto mítico deve assimilar totalmente o mito, já que este não abre portas para a discussão de seu conteúdo.

A crença em um mito aproxima-se da crença em um deus. Isto é, o pensamento mítico possui pontos em comum com o pensamento religioso. Aliás, nas primeiras mitologias - a védica, a greco-romana, entre outras -, as narrativas tinham como objetivo aproximar homens e deuses, tentando esclarecer os primeiros sobre a vida e os hábitos dos segundos, criando laços mais duradouros do que a adoração de seres inatingíveis. As narrativas criavam situações em que os homens experimentavam a possibilidade de viverem como deuses, uma vez que o vivido pelos deuses também poderia sê-lo pelos homens. Mesmo nos textos religiosos propriamente ditos, reconhece-se que somente reforçando a importância da palavra do deus (ou em nome do deus), é que se pode efetivamente fazer com que as pessoas assumam a crença neste deus.

Contudo, embora possuindo características comuns com o discurso poético e com o discurso religioso, o discurso mítico possui aspectos singulares que o diferenciam dos demais. Segundo André Jolles, a narração de um mito não é feita de asserções comuns: [...] *il ne s'agit pas d'un simple récit ou d'une simple description. Les périodes sont agencées d'une manière noblement affirmative et, si j'ose dire, apaisante, où se retrouve comme l'écho d'un dialogue. Quelque chose les a précédées et ce quelque chose est une question ou une série de questions.*<sup>24</sup> Visto ser o objetivo pretendido diverso do de um texto narrativo "tout court", torna-se compreensível a diferença em sua estrutura narrativa, que se corporifica através de aspectos que a compõem, como a escolha dos tempos verbais (em grego, optava-se pelo aoristo e pelo imperfeito;

<sup>23</sup> CASSIRER, Ernst. p. 67.

<sup>24</sup> JOLLES, André. *Formes simples*. Paris : Seuil, 1972. p. 81.

na maioria das línguas modernas, opta-se pelo imperfeito e pelo condicional, tempos verbais em que a marca da continuidade, do não-fechamento, é a determinante), a fórmula introdutória ("era uma vez..."), a abolição da relação de causa-efeito.<sup>25</sup>

Nesse sentido, a narrativa mítica "latu sensu", isto é, aquela que engloba tanto os textos mítico-ritualísticos quanto os mítico-poéticos, pauta-se por um código próprio. Algumas características já foram levantadas, porém, como no caso dos textos de Marina Colasanti, prioriza-se o aspecto mítico-poético, faz-se necessário um mergulho mais profundo no que seja o poético. A partir de sua caracterização, procuraremos relacioná-lo ao mítico, de modo a perceber como o tratamento de um mito pode se dar diferenciadamente.

Segundo Octavio Paz, *o poeta é aquele que ressuscita mitos*.<sup>26</sup> A ligação entre os dois mundos, o poético e o mítico, então, não é algo que se deseje criar artificialmente, mas uma sintonia que existe desde sempre. Afinal, ao afirmarem que o mito é essencialmente linguagem, alguns estudiosos já apontavam para este caráter criador de realidades através de palavras, que é comum à poesia e ao mito.

Existem diferentes posturas teóricas que têm se preocupado com a distinção entre prosaico e poético. Algumas colocam como oposição o tema tratado - a prosa ocupar-se-ia de temas mais coletivos e marcados temporalmente, enquanto a poesia falaria mais do indivíduo e de quaisquer momentos temporais -, outras, a forma propriamente dita - o poema deve aparecer em versos, obrigatoriamente, enquanto a prosa é caracterizada como um texto sem cortes -, outras, aspectos da linguagem, como o ritmo, as imagens - separando prosa e poesia pelo tratamento que cada uma dá à palavra, transformando-a em palavra poética ou em palavra narrativa.

Retomando Octavio Paz, podemos afirmar que a palavra poética é tão histórica quanto a prosaica. Contudo, à diferença desta, aquela luta consigo mesma para transcender a história. O poeta está sempre falando deste mundo, mesmo quando fala de outros, mas sua referência nunca é tão-somente a realidade exterior (o referencial primeiro indicado pela palavra). A palavra poética

<sup>25</sup> WEINRICH, Harald. Structures narratives du mythe. *Poétique*, Paris, n. 1, p. 27, 1970.

<sup>26</sup> PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 23.

não busca explicar nossa condição humana, mas constituir uma experiência em que a nossa condição, ela mesma, revele-se ou se manifeste.<sup>27</sup> Não há uma realidade exterior que seja superior e mais autorizada do que a que é criada pela linguagem. Na linguagem poética, a palavra - que funciona como símbolo na linguagem discursiva - busca aproximar-se o máximo da coisa, passar de símbolo a ícone.<sup>28</sup>

Para melhor sistematização, oporemos, neste estudo, a palavra poética à palavra discursiva, dicotomia definida por Octavio Paz e que responde bem ao trabalho que será feito com os contos maravilhosos - tanto os tradicionais, quanto os de Marina Colasanti. Segundo ele, *as linguagens oscilam entre a prosa e o poema, o ritmo e o discurso.*<sup>29</sup> Paz opõe os dois tipos de linguagem em termos de ritmo; adiante, somará ao ritmo a questão da imagem como aspecto diferencial.

Outros poetas-críticos, como Ezra Pound<sup>30</sup> e T. S. Elliot<sup>31</sup>, também colocarão o ritmo e a imagem como aspectos caracterizadores do poético. Embora com diferenças sobre o conceito de ritmo e de imagem poética, há pontos em comum entre as posições de Pound e Elliot: o ritmo poético é algo que independe de metrificacão e de rima; ele está presente onde as palavras tenham sido agrupadas respeitando não só sua significacão, mas principalmente sua musicalidade e seu posicionamento no contexto da frase ou do verso. O texto que se quer poético - seja ele em verso, seja em prosa - sempre possui, e o procura, um ritmo peculiar. No texto discursivo não aparece essa preocupacão. O que dirige sua criacão é a busca de uma forma clara, que melhor apresente a

<sup>27</sup> PAZ, Octavio. p. 58.

<sup>28</sup> Segundo Charles S. Peirce, há três espécies de signos: os ícones, os índices e os símbolos, que se diferenciam, entre outras coisas, pela relação que mantêm com seu referente. Os ícones mantêm, com a coisa representada, uma relação de "primeiridade", isto é, uma relação mais direta e o mais "concreta" possível. Os símbolos constituem a categoria na qual a relação com o referente é a mais arbitrária, ou seja, a relação símbolo-realidade representada é a que menos dados concretos oferece para que a ligacão seja feita. Todas as palavras, em geral, são símbolos, pois procuram uma relação de indicacão ideal com aquilo que representam. A palavra poética, por não desejar apenas indicar algo, mas procurar corporificar o que diz, dá meia-volta na estrada da abstracão e volta ao ícone. (PEIRCE, C. S. *Semiótica*. São Paulo : Perspectiva, 1977. p. 63-74.).

<sup>29</sup> PAZ, Octavio. p. 16.

<sup>30</sup> POUND, Ezra. *A arte da poesia*. São Paulo : Cultrix/EDUSP, 1976.

<sup>31</sup> ELLIOT, T. S. *A essência da poesia*. Rio de Janeiro : Artenova, 1972.

realidade que se deseja designar. O objetivo primeiro desse tipo de texto é comunicar e para atingi-lo a palavra deve conseguir explicar idealmente a coisa designada.

O texto poético busca um outro tipo de comunicação. Não é tão-somente a apreensão de idéias e mensagens que ele quer do leitor, é preciso também que haja uma percepção mais acurada do que está sendo dito, percepção que nem sempre se circunscreve aos limites da lógica, do compreensível e explicável, e que se alça ao universo das entrelinhas, dos sons e da harmonia. A palavra poética é musical, e o trabalho do criador deve seguir essa direção, a de conseguir, com seu toque, fazer vibrar sentidos e sons ocultos naquela palavra.

A comunicação poética não é uma mera troca de significados. Como todo artista, o poeta<sup>32</sup> também procura tirar o máximo de sua matéria-prima: a palavra é a fonte de onde ele partirá para criar suas realidades, de onde partirá para elaborar aquilo que seu imaginário quer representar.

Na verdade, na busca pela palavra exata, o poeta acaba querendo descobrir o âmago da palavra, ouvir até mesmo seu silêncio. Este caminho passa por despistar as palavras de seus significados primeiros, tentando olhá-las como objetos novos. Este olhar, que desconfia da aparência da palavra tentando descobrir sua essência, implica uma postura de estranhamento<sup>33</sup> face ao universo das palavras. Estranhamento que o poeta deseja criar também no seu leitor, que encontrará naquele signo verbal ecos que não lhe são habituais.

Não se está querendo negar que a linguagem tenha como função ser um instrumento de compreensão e explicação do mundo. Ela o é, por excelência. O homem convive com o mundo conforme ele lhe é apresentado pela linguagem. O que se deseja ressaltar na postura do poeta é sua percepção que a palavra poética é isto e aquilo, não isto ou aquilo, objetivo da palavra discursiva. Em outras palavras, a palavra poética pode, às vezes, dificultar a compreensão, não facilitá-la:

<sup>32</sup> Neste estudo chamaremos poeta a todo artista da palavra que produza textos nos quais o teor poético seja o dominante, não importando se eles apareçam sob a forma de versos ou de prosa

<sup>33</sup> CHKLOVSKI, V. A Arte como procedimento. In: \_\_\_\_\_ et alii. Teoria da literatura - Formalistas russos. Porto Alegre : Globo, 1971.

*Uma meta existe para ser um alvo / Mas quando o poeta diz meta / Pode estar querendo dizer o inatingível.*<sup>34</sup>

O conto maravilhoso percorre também este mesmo caminho. No universo dos contos tradicionais, o trabalho poético é menos evidente, pois, além do texto propriamente dito, importa a história narrada. Isso se constata pela existência de diferentes versões de um mesmo conto - todas consideradas em um mesmo grau de importância, desde que conservem a fábula original.

No universo dos contos de Marina Colasanti, o trabalho com o poético da linguagem é o determinante. Há uma história a ser narrada, mas há também o cuidado com a narração dessa história. Percebemos nesses contos a preocupação em se criar um "estado poético" no leitor, não a intenção de tornar uma idéia consciente ou passar uma moral exemplar.

Esse estado poético não é uma abstração que se cria na cabeça daqueles que já estão propensos a vivê-lo. Seria, segundo Mikel Dufrenne,<sup>35</sup> estimulado por todo texto cuja preocupação básica não seja transmitir idéias ou precisar conceitos. Também não é produto de enlaces emocionais entre o texto e o leitor. O estado poético é suscitado por um tratamento diferenciado que o poeta dá às palavras, priorizando, ao escolhê-las, seu aspecto global. Isto é, sua materialidade enquanto significante (camada sonora, imagética) e sua relação com as outras palavras no todo que o poeta pretende criar.

Esse todo que é criado pelo texto poético tem como base criadora a língua oral, fonte dos primeiros poemas e mitos e espaço onde a linguagem realmente vive, transformando-se e tomando corpo: *A escrita é uma pseudo-língua para a verdadeira língua que é a língua oral. É com esta língua que trabalha o poeta. É a sua matéria, e a escrita é para ele apenas um material, um suporte ou um auxiliar.*<sup>36</sup>

A aproximação entre texto poético e língua oral é importante no âmbito deste trabalho por apontar para o teor iniciático da linguagem. No início era o verbo, verbo que criou o mundo e que

<sup>34</sup> GIL, Gilberto. *Metáfora*. In: \_\_\_\_\_. *Um banda um*. São Paulo : Erni-Odeon, 1982. 1 disco (41 min) : 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. BR 26063.

<sup>35</sup> DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Porto Alegre : Globo, 1969. p. 102.

<sup>36</sup> DUFRENNE, Mikel. p. 15.

o explicou aos primeiros homens. Verbo que realmente era a coisa, que possuía um poder mágico. Que, ao ser pronunciado pelo Shaman, curava e acelerava partos difíceis.<sup>37</sup> Palavra mito-poética, inaugural.

A palavra mito-poética é aquela em que não há a exigência de racionalidade, em que a busca pela significação passa pela apreensão perceptível. À compreensão consciente juntam-se outros conteúdos quando da leitura do texto: alguns mais ou menos inconscientes, como aqueles suscitados por símbolos já prenhes de significação (literária e/ou existencial), outros até físico-emocionais (a palavra poética toca o corpo ao tocar em sentimentos essenciais).

Outro aspecto que caracteriza a palavra poética é a busca da essencialidade, da palavra em seu estado natural. Poucas explicações, floreios e descrições no universo da palavra exata. Palavra exata que é mais explicativa nos contos maravilhosos tradicionais e mais sintética e insinuante de significados e realidades nos contos de Marina Colasanti.

Esta diferença entre os universos dos contos maravilhosos tradicionais e aqueles mais modernos decorre da natureza peculiar de ambos. São conjuntos de textos de natureza diferente. Os contos tradicionais - sobretudo os de Perrault e dos irmãos Grimm - foram compilados e divulgados com o objetivo de estabelecer a moral da época, que deveria ser ensinada às crianças, e de perpetuar a tradição folclórica das comunidades, evidenciada nas histórias que eram transmitidas oralmente de geração em geração. Os contos de Andersen já se aproximam dos de Marina Colasanti no aspecto da criação individual, da existência de uma marca de autor no sentido do trabalho com a linguagem poética e com os aspectos constituintes desta linguagem: ritmo, imagens, léxico e sintaxe poéticos.

Além da diferente natureza textual, um outro fator vem se somar à caracterização dos contos maravilhosos em dois grupos, fator que indiretamente também determinou o descrito anteriormente: a ambiência de uma época, ou seja, as influências sócio-culturais-históricas que deixam marcas mesmo naqueles que se dizem infensos a elas. essa ambiência é o que Michel

---

<sup>37</sup> MAFFESOLI, Michel. *Le monde imaginal - quelques considérations épistémologiques*. Paris : Université René Descartes (Paris V); Centre d'Études sur l'Actuel et le Quotidien - CEAQ. s.d., s.p., mimeo.

Maffesoli chama de "imaginal". Este *exprime une sensibilité, une posture intellectuelle que l'on trouve ou retrouve dans la création, tant artistique que quotidienne.*<sup>38</sup>

A influência desse "imaginal" é digna de consideração no universo poético em função de sua situação em termos de fonte de imagens e de significações. Há imagens marcadas significativamente na história da literatura, e os contos maravilhosos costumam trabalhar frequentemente com esse gênero de imagens.<sup>39</sup> No universo dos contos maravilhosos, o poético também é criado por essas imagens recorrentes, mas não cristalizadas. Aparecem personagens fixos - reis, rainhas bruxas, fadas -, animais falantes, objetos mágicos, e o poético flui dessas situações e desses personagens exatamente pelo trabalho do criador.

Este poeta - mais popular e próximo do rapsodo nos contos tradicionais, mais artesão e consciente da força da linguagem poética nos contos de Andersen e de Marina Colasanti - prioriza aspectos da linguagem que vão diferenciar a palavra que usa, transformando-a em palavra poética e não em palavra discursiva. Embora escritos em prosa, os contos maravilhosos não procuram ser palavra discursiva, isto é, não procuram divulgar conceitos, erigir verdades a partir da demonstração e da argumentação. Seu objetivo é constituírem a verdade enquanto verdade textual, realidade que se basta a si própria, já que foi criada pela palavra, dispensando comprovações exteriores. O texto mito-poético, como o texto poético, deseja mexer com aquele que o lê não a nível do intelecto, mas em seu ser sensível, em um espaço de compreensão em que o compreender chega a se fundir com o sentir.<sup>40</sup> Não há irracionalidade, mas subjetivação na relação com o texto poético, já que este não existe de "per si", necessitando do leitor para ser plenamente.

O texto poético tem suas características e elementos constituintes que o diferenciam da prosa, como aliás já foi dito anteriormente. Importa, para finalizar, ressaltar alguns elementos que o qualificam enquanto poético e que também são a base dos contos maravilhosos.

<sup>38</sup> MAFFESOLI, Michel.

<sup>39</sup> O termo imagem está sendo empregado em seu "latu sensu", englobando figuras de linguagem como a metáfora, a metonímia, a paronomásia e outras que são separadas pela retórica, mas que podem ser consideradas em conjunto (cf.: CHKLOVSKI, V. p. 39-40).

<sup>40</sup> DUFRENNE, Mikel. p. 81.



O trabalho com as imagens, sejam elas recorrentes na história da literatura, sejam criação individual do autor, é um deles. O tom oral impresso ao texto, reativando a ligação original da palavra poética com a palavra oral, simples e cotidiana, é outro. Vale observar que este resgate do objeto cotidiano para ressaltar seus possíveis componentes estéticos é marca da arte moderna, cujos criadores vêm procurando limpar ao máximo a sua percepção e observação das coisas a fim de melhor apreender o belo.<sup>41</sup> Esta realidade faz com que o aspecto sonoro seja bem cuidado, o que implica atenção ao ritmo, às imagens sonoras, à melodia do texto. O terceiro aspecto é a instauração da realidade representada, que só deve ser validada com relação a si mesma, valendo como paradigma a fala de Heidegger: *as coisas são assim porque assim as dizemos.*<sup>42</sup>

O signo poético ultrapassa suas próprias limitações e aspira a corporificar o que diz. Aí a magia essencial desta palavra. Aí também seu objetivo mais amplo do que simplesmente veicular idéias: transformar o homem ao abrir-lhe as portas do sensível, um componente de sua personalidade que a modernidade tem teimado em esquecer, e que, contudo, é essencial à vida humana. Isso explicaria também a permanência de textos poéticos durante séculos: eles conseguiram tocar na essência e se presentificam a cada leitura, atualizando-se e sintonizando quem os lê ao universo do poético e do humano.

---

<sup>41</sup> Segundo Dufrenne, a autêntica compreensão não se conquista contra as expressões cotidianas, mas sim a partir delas e com a condição de dar-lhes crédito. (cf.: DUFRENNE, Mikel. p. 47.).

<sup>42</sup> HEIDEGGER, Martin. apud DUFRENNE, Mikel. p. 46.

### 3 O CAMINHO DA TRADIÇÃO

Neste capítulo serão estudados alguns contos maravilhosos tradicionais a fim de observarmos se há elementos comuns - que caracterizariam a categoria conto maravilhoso - e como eles se estruturam.

A primeira questão que se levanta é como denominarmos este conjunto de contos cuja relação de paralelismo com o mundo exterior é particular? Que possui uma causalidade própria (diferente da relação de causa-efeito do mundo real), que assimila quaisquer intromissões de forças sobrenaturais sem questioná-las ou justificá-las, que faz conviver fadas, ninfas, seres transreais (a Morte, a Caridade,...) com seres humanos comuns, que dá ao tempo e ao espaço importância diferente daquela que é dada no cotidiano?

Na atualidade, há basicamente duas categorias por vezes usadas de forma indiscriminada, que definem estas narrativas: conto de fadas e conto maravilhoso. Conto de fadas é uma categoria mais restritiva, já que traz em si a referência a um personagem que, se não absolutamente necessário, é um dos elementos que o caracterizam.

Segundo Nelly Novaes Coelho, os contos de fadas podem ou não ter fadas, mas possuem sempre o maravilhoso e seus argumentos desenvolvem-se dentro da magia feérica<sup>1</sup> (reis, rainhas, príncipes, princesas, fadas, bruxas, gigantes, anões, objetos mágicos, metamorfoses, tempo e espaço fora da realidade conhecida, etc.) e têm como eixo gerador uma "problemática existencial". Isto é, o núcleo problemático é a realização essencial do herói ou da heroína, o que geralmente diz respeito à união homem-mulher. Há igualmente, a presença de provas que devem ser vencidas para que o herói atinja sua autorrealização.<sup>2</sup> Essas provas constituem, no conto, os resquícios dos rituais iniciáticos tematizados nos mitos, comprovando a relação existente entre a narrativa mítica e o conto de fadas.

---

<sup>1</sup> Há uma objeção que gostaríamos de apontar: no momento da compilação dos contos que compõem a tradição maravilhosa ocidental (Perrault, Grimm e Andersen), nos séculos XVIII e XIX, personagens como reis e rainhas faziam parte da vida cotidiana, não eram feéricos, embora fossem maravilhosos no sentido de viverem uma vida onde os "mirabilia" eram mais numerosos do que os "realia".

<sup>2</sup> COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas*. São Paulo : Ática, 1987. p. 13.

Vale ressaltar que, excetuando alguns contos nórdicos e eslavos, a busca é sempre efetuada pelo ser masculino, que luta, vencendo terríveis provas, para alcançar sua princesa (o que constitui seu ideal). Isso pode ser explicado pela idealização da mulher, postulado da civilização cristã, atitude que marcou profundamente os contos de Andersen, Grimm e sobretudo os de Perrault.<sup>3</sup>

Antes de apresentarmos a definição de Nelly Novaes Coelho de conto maravilhoso, falaremos de algumas classificações de maravilhoso enquanto modo de representação ficcional. O apelo do maravilhoso está presente na literatura desde seus primórdios. O encantamento e a atração face ao que lhe era desconhecido fez o homem ter necessidade de falar no mistério para tentar entendê-lo. Narrar esse mistério e explicá-lo, mesmo que fora dos padrões usuais da lógica, já era uma forma de desvendá-lo. Assim, apareceram o mito e o conto maravilhoso: *Pour échapper à l'angoisse l'homme fait appel à son imagination et crée des maquettes d'une autre sorte - ces modèles spontanés de l'univers que sont les contes magiques où le merveilleux vient combler les lacunes laissées par le savoir.*<sup>4</sup>

O maravilhoso, ao lado do mágico e do fantástico, é um modo de representação ficcional. A noção de "mágico" está relacionada com o coletivo, visto que somente os atos que se repetem e estão sancionados pela tradição e pelo consenso social podem ser considerados mágicos. Os atos individuais pertencem ao âmbito da superstição. Na verdade, [...] *a magia é um objeto de crença por definição. A experiência que a contraria não a coloca em questão como sistema.*<sup>5</sup> As noções básicas da magia são valores coletivos fundamentais e, por isso, tornam-se sagradas. A relação da magia com o coletivo e com o sagrado aproxima-a do mítico, cuja eficácia também está relacionada à sua assumpção por parte da comunidade e à crença naquilo que é narrado como em um dogma religioso.

<sup>3</sup> A preocupação primeira de Perrault era com a educação feminina: [...] *Les femmes se trouvant au centre de ses réflexions, Perrault a spontanément choisi des contes qui montraient des femmes en situation. Les vertus idéales de la femme, telles que Perrault les conçoit: beauté, douceur, bonté, obéissance à l'époux, dévouement à la tenue de la maison, absence de coquetterie et fidélité sont indissociables* [...] In: MOUREY, Lilyane. *Introduction aux contes de Grimm et Perrault*. Paris : Lettres Modernes, 1978. p.36.

<sup>4</sup> SCHNITZER, Luda. *Ce que disent les contes*. Paris : Ed. du Sorbier, 1985. p.9-10.

<sup>5</sup> MONTERO, Paula. *Magia e pensamento mágico*. São Paulo : Atica, 1986. p.55.

Contudo, ao passarmos para a esfera literária a situação se altera: embora aceito quase indiscriminadamente como atributo literário, o mágico teve seus limites discutidos por Selma Calasans Rodrigues, que levanta como primeira questão o fato de a magia ser uma interferência na realidade, enquanto a literatura pertence a um contexto imaginário, mesmo quando se quer ultra-realista.<sup>6</sup>

Já o fantástico faz parte de um outro contexto. Proveniente do grego "phantastikós", através do latim "phantasticu", ambos oriundos de "phantasia", o adjetivo fantástico [...] *refere-se ao que é criado pela imaginação, o que não existe na realidade, o imaginário, o fabuloso.*<sup>7</sup> Assim, seu campo de ação é o imaginário, achando-se, pois, mais adequado para qualificar um universo cuja relação com o real é sempre mediada, como acontece com o universo da literatura.

O fantástico, de certa forma, opõe-se ao mágico, já que aquele deve ser entendido [...] *não como um substituto da crença, mas como sua crítica, como sua paródia.*<sup>8</sup>

O fantástico e o maravilhoso se tocam, mas a diferença mais importante está na busca ou não de justificativas para as situações sobrenaturais da narrativa. Quando a narrativa prepara o estranhamento e leva o leitor a não considerar normais os acontecimentos narrados, confrontando a ordem da razão com a da desrazão, não temos mais o maravilhoso e sim o fantástico.

Nesse sentido, qualificarmos uma narrativa de maravilhosa significa atribuir-lhe certas características. Selma Calasans Rodrigues chama de maravilhosa a interferência de deuses ou de seres sobrenaturais na poesia ou na prosa (fadas, anjos, etc.).<sup>9</sup> É a ficção mais radical, pois não há questionamentos sobre verossimilhança no universo do maravilhoso; tudo é possível, homens, animais e objetos convivem num esquema de igualdade em que trocas de atributos são plausíveis e muito comuns.

Tzvetan Todorov qualifica de maravilhosa a narrativa em que o sobrenatural é aceito sem questionamento.<sup>10</sup> Há ainda, segundo Selma C. Rodrigues, um outro tipo de maravilhoso, não tão

<sup>6</sup> Para maiores esclarecimentos ver RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo : Ática, 1988.

<sup>7</sup> RODRIGUES, Selma C. p.9.

<sup>8</sup> RODRIGUES, Selma C. p.32.

<sup>9</sup> RODRIGUES, Selma C., p. 54-6.

<sup>10</sup> TODOROV, Tzvetan. apud : RODRIGUES, Selma C. p.29.

radical, em que seres humanos comuns convivem, num cotidiano aparentemente verossímil, com seres sobrenaturais, sem que haja questionamento algum no universo narrativo.<sup>11</sup> André Breton, por sua vez, institui o maravilhoso como arma de combate contra a passividade e a submissão do espírito. Os meios de chegar a ele seriam todas as formas de transgressão, de violação dos interditos: a loucura, o sonho, o amor, tudo que é tributário do desejo.<sup>12</sup> Acrescentaríamos a poesia à lista dos tributários do desejo.

Na lista daqueles que pensaram no conceito de maravilhoso, aparece o nome de Pierre Mabilille. Fazendo parte do grupo surrealista francês, vai elaborar uma reflexão em que, ao lado da discussão teórica sobre o maravilhoso, arrola os mais importantes textos maravilhosos da tradição. A primeira distinção de Pierre Mabilille refere-se a "maravilhoso" enquanto classificação morfológica: o adjetivo "maravilhoso", devido ao seu uso indiscriminado ao lado de outros superlativos, perdeu toda sua significação. Já o substantivo manteve seu vigor, evocando o conjunto de fenômenos extraordinários que constituem a base das narrativas fantásticas.<sup>13</sup> Etimologicamente, a raiz de "maravilha" encontra-se no latim "mirabilia", que, por sua vez, deriva-se de "miror". Em torno de "miror" prosperou uma enorme família: "admirar", "mirar-se", "mirar", "admirável", "maravilha" e seus derivados "milagre", "miragem", "espelho" ("miroir" em francês). Nesse sentido, o percurso definidor de maravilhoso acaba nos levando à noção de espelho, [...] *le plus banal et le plus extraordinaire des instruments magiques.*<sup>14</sup>

A ligação "maravilhoso"- "espelho" abre um caminho muito importante na medida em que remete a ocorrência de situações maravilhosas a um universo em que o objeto é tão verdadeiro quanto seu reflexo. Isto é, em que a noção de verdade deixa de existir como cânone máximo condutor de nossos desígnios, cedendo lugar a diferentes possibilidades de vivência. *Ainsi, devant le miroir, nous sommes amenés à nous interroger sur la nature exacte de la réalité, sur les liens qui unissent les représentations mentales aux objets qui les provoquent.*<sup>15</sup> Nesse sentido, o

11 RODRIGUES, Selma C. p. 56.

12 BRETON, André. apud: RODRIGUES, Selma C. p. 57.

13 MABILLE, Pierre. *Le miroir du merveilleux*. Paris: Éditions de Minuit, 1962. p.20

14 MABILLE, Pierre. p.22.

15 MABILLE, Pierre. p.24.

objetivo da "viagem maravilhosa" ultrapassa em muito a diversão ou a entrada em mundos extraordinários, constituindo, isso sim, a exploração mais profunda da realidade universal. A definição de Nelly Novaes Coelho também merece ser citada. Para esta autora, contos maravilhosos são narrativas sem fadas que se desenvolvem num cotidiano mágico e que têm como eixo gerador a problemática social (ou ligada à vida prática, concreta). A diferença entre contos de fadas e contos maravilhosos estaria, na perspectiva da autora, no eixo gerador dessas narrativas: os primeiros desenvolvem-se a partir de uma problemática existencial; os segundos, de uma problemática social.<sup>16</sup>

Esta é uma oposição que nos coloca face a alguns problemas, entre os quais o principal é o fato de existirem narrativas que possuem a maioria das outras características que definem um texto como maravilhoso, mas não se originam de uma problemática social. Grande parte dos contos de H. C. Andersen pode ser colocada neste grupo. Citaremos como ilustração "A Pequena Sereia", a cuja análise procederemos no decorrer deste capítulo. A busca da protagonista é pela satisfação de um desejo pessoal, pela sua identificação enquanto ser adulto, o que a impele a uma diferenciação radical face aos outros membros de sua família. A narrativa possui várias características que a colocam no âmbito do maravilhoso (personagens maravilhosos convivendo com personagens "reais"; tempo e espaço marcados de forma mais fluida; situação narrativa obedecendo a uma verossimilhança própria às narrativas maravilhosas), diferenciando-na de textos cuja base são os "realia". Por "realia" entendemos os índices que colocam a narrativa em um contexto mais "realista". Isto é, índices que servem de base a textos em que a relação com o real é explorada através de referências a hábitos alimentares, musicais, de vestuário e outros da época, reforçando, pela identificação, o laço que une ficção e realidade.

O breve levantamento das categorias "conto de fadas" e "conto maravilhoso" foi elaborado de forma a possibilitar a opção por um dos dois sintagmas e levantar os estudos já existentes no âmbito da teoria literária e ciências afins.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> COELHO, Nelly N. p.14.

<sup>17</sup> BETTELHEIM, Bruno. A psicanálise dos contos de fadas. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1979.; CASCUDO, Luiz da Câmara. Literatura oral no Brasil. Belo Horizonte : Itatiaia; São Paulo : EDUSP, 1984.; COELHO, Nelly N. A

A opção final, para o trabalho nesta dissertação, recaiu no sintagma "conto maravilhoso", que deve ser entendido numa acepção mais ampla do que a colocada por Nelly Novaes Coelho. Neste estudo, conto maravilhoso é aquele em que os "mirabilia" suplantam os "realia" já na sua concepção, aquele cuja função primeira é preencher as lacunas do real. Este tipo de narrativa constitui a ficção mais radical, campo em que os conceitos de mimese e verossimilhança adquirem significados outros. A verossimilhança procurada é a que dará coerência interna à narrativa, do mesmo modo ocorre com a mimese, que não procura comprovação no mundo extra-textual. Tudo é possível e vivido em sua integridade. Esta liberdade ilimitada dá a este texto uma diferença essencial face a todas as outras categorias literárias que, umas mais, outras menos, se desejam representação de alguma coisa. O universo do conto maravilhoso é o imaginário, que possui marcas do ambiente em que se alimenta,<sup>18</sup> mas que o extrapola, reconstruindo-o.

Considerando sob esses aspectos, o conto maravilhoso aponta para alguns precursores importantes. Antes porém de procurar os predecessores na história da literatura enquanto texto escrito, vale ressaltar que a origem desses contos é oral. Sua existência até os dias de hoje dá provas disso. Qual a razão de serem encontradas versões do mesmo conto em lugares extremamente distantes geográfica e culturalmente? Cinderela, por exemplo, é um dos contos mais difundidos. Há a versão alemã, compilada pelos irmãos Grimm, a napolitana, compilada por Basile, a húngara, compilada por Stier, a sérvia, por Wukstepanovitch, a catalã, por Milé y Fontanals e a francesa, por Perrault.<sup>19</sup> Versões que se diferenciam umas das outras em função de

---

literatura infantil. São Paulo : Quíron/Global, 1982.; COELHO, N.N. O conto de fadas. São Paulo : Ática, 1987.; DURAND, Gilbert. A imaginação simbólica. São Paulo : Cultrix/EDUSP, 1988.; JOLLES, André. Formes simples. Paris : Seuil, 1972.; LÉVI-STRAUSS, Claude. Antropologia estrutural. Rio de Janeiro : Tempo Brasileiro, 1975.; LOISEAU, Sylvie. Les pouvoirs du conte. Paris : Presses Universitaires de France, 1992.; MABILLE, Pierre. Le miroir du merveilleux. Paris : Editions de Minuit, 1962.; MONTERO, Paula. Magia e pensamento mágico. São Paulo : Ática, 1986.; MOUREY, Lilyane. Introduction aux contes de Grimm et Perrault. Paris : Lettres Modernes, 1978.; PÉJU, Pierre. L'archipel des contes. Paris : Aubier, 1989.; PROPP, V.I. Morfologia do conto maravilhoso. Rio de Janeiro : Forense Universitária, 1984.; RODRIGUES, Selma C. O fantástico. São Paulo : Ática, 1988.; SCHNITZER, Luda. Ce que disent les contes. Paris : Ed. du Sorbier, 1985.

<sup>18</sup> Segundo Michel Maffesoli, a "âmbiência" da época marca toda a produção cultural e artística daquele período, mesmo que de forma inconsciente: *Rien n'échappe à l'ambiance d'une époque, pas même ce ou ceux qui croient en être totalement indépendants*. (MAFFESOLI, Michel. Le monde imaginal- quelques considérations épistémologiques. Paris: Université René Descartes. Centre d'études sur l'Actuel et le Quotidien (CEAQ).s./d. mimeo. p.1)

<sup>19</sup> PERRAULT, Charles. Contos de Perrault. Belo Horizonte : Itatiaia, 1985. p.247.

detalhes, mas que mantêm uma estrutura comum que possibilita sua identificação mútua. Por que a maioria dos narradores desses contos maravilhosos tradicionais possui características comuns, como a autoridade face ao que é narrado, autoridade que é produto de uma onisciência que o aproxima mais do narrador contador de histórias do que do narrador onisciente das narrativas literárias?

O narrador onisciente das narrativas literárias conhece pensamentos e atos de seus personagens, manipula-os de acordo com o efeito que deseja e procura convencer o leitor de que seu ponto de vista é o mais adequado. Contudo, sua onisciência é diversa da do narrador contador de histórias: *A narrativa oral emprega, invariavelmente, um narrador autoritário e de confiança.*<sup>20</sup> Esta autoridade e confiança estão ligadas ao tipo de texto que é narrado e à forma de narração desses textos: *A narrativa oral tradicional consiste, retoricamente, em um contador, sua estória e uma platéia subentendida. A narrativa escrita, não-tradicional, consiste, retoricamente, em um contador, sua estória e uma platéia subentendida. A narrativa escrita, não-tradicional, consiste, retoricamente, na imitação ou representação de um contador, sua estória e uma platéia subentendida.*<sup>21</sup>

Além dessa autoridade e confiança, outra característica deste narrador oral é sua objetividade. Esta objetividade está relacionada à sua não-intromissão subjetiva naquilo que narra,<sup>22</sup> e não à adoção de um ponto de vista semelhante ao de um observador humano neutro. Esta postura não dá oportunidade a que se crie uma irônica distância entre o narrador e o autor ou entre seus interesses e os implícitos na história.<sup>23</sup> Essa ironia criada pelo narrador é uma característica da narrativa que deseja a participação do leitor e que deseja igualmente revelar-se, revelar o seu

<sup>20</sup> SCHOLES, Robert. & KELLOGG, Robert. O legado oral na narrativa escrita. In: \_\_\_\_\_ A natureza da narrativa. São Paulo : Mc Graw-Hill do Brasil, 1977. p.34.

<sup>21</sup> SCHOLES, Robert. & KELLOGG, Robert. p. 35.

<sup>22</sup> Estamos falando da intromissão explícita, sob a forma de valorações e direcionamentos do leitor, já que acreditamos ser impossível um afastamento total entre narrador e narrado. As marcas de quem fala/narra se fazem sempre presentes no texto, mesmo naqueles que se querem totalmente impessoais, como no caso dos textos técnico-científicos.

<sup>23</sup> SHOLES, Robert. & KELLOGG, Robert. p.35.



próprio fazer, dessacralizando-se e à história narrada. Mostrando seu caráter ficcional, a narrativa impede identificações mais profundas do leitor com o que é narrado.

No conto maravilhoso, não se deseja dessacralizar nada. Antes, o objetivo é sacralizar o narrado. O texto passa a ser sagrado para o leitor/ouvinte, sagrado no sentido de inquestionável, de possuir um conteúdo que deve ser aceito - e o é - apesar de nem sempre acorde à lógica do cotidiano. Esta situação tem a ver intimamente com a fonte mítica da maioria dos contos maravilhosos. A crença no mito aproxima-se da crença religiosa: ela é dogmática, embora fundada nas razões da mente coletiva, em seus arquétipos e crenças.

Ademais, como não há distância irônica entre o autor e o narrador de um conto maravilhoso tradicional, não fazemos distinção entre os dois, e o leitor/ouvinte acaba assumindo os conhecimentos e valores do narrador como se fossem os seus, o que potencializa os efeitos da narrativa sobre seu leitor/ouvinte.

As fontes primeiras desse conto maravilhoso tradicional seriam, então, as narrativas orais. Isso não significa que os contos que chegaram até nós - a maioria através da palavra impressa - sejam transcrições de textos orais. Significa, isto sim, que é possível percebermos nesses contos motivos e temas que já apareciam em certas narrativas orais em que se prioriza a permanência de valores, não seu questionamento. Embora haja controvérsias quanto à origem da literatura ao passar da fala à escritura, grande parte dos estudiosos concorda com sua origem na narrativa oral. Segundo Paul Sébillot, *La littérature orale comprend ce qui, pour le peuple qui ne lit pas, remplace les productions littéraires.*<sup>24</sup>

As narrativas que compõem o que denominamos hoje "Literatura Primordial", cujas fontes são as narrativas orientais, são marcadas por um caráter mágico ou fantasioso. Esta literatura primordial vai se difundir durante a Idade Média por toda a Europa, originando a Literatura Popular (via registro oral ou escrito não-culto, isto é, sob a forma de folhetos, literatura de

---

<sup>24</sup> SEBILLOT, Paul. apud CASCUDO, Luiz da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. Belo Horizonte : Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1984. p.23.

*colportage*) e a Literatura Infantil "clássica" ou "tradicional" - fábulas de Esopo, La Fontaine; contos de Perrault, Grimm ou Andersen - (através de seu registro escrito por via culta).<sup>25</sup>

Nos textos dos predecessores dos contos maravilhosos tradicionais, as marcas comuns são o estilo do narrador - um narrador autoritário e de confiança -, a pouca preocupação com a autoria - tal como o conceito é entendido contemporaneamente - e a linguagem utilizada. Na passagem da narrativa tradicional oral à narrativa escrita um dos pontos levantados pelos estudiosos é a introdução, não de narradores, mas de autores.<sup>26</sup> Esta autoria está sendo considerada aqui como o trabalho pessoal de criação, trabalho cujo objetivo é tornar o texto um produto único, original, diferenciando-o dos outros, mesmo daqueles que tratem do mesmo tema. Contudo, o que se pode observar nos textos escritos que compõem a tradição literária dos contos maravilhosos é uma preocupação menor com a questão da autoria. Nestes, em função de sua filiação à tradição da narrativa oral, o narrador é [...] *o instrumento através do qual a tradição assume uma forma tangível como representação*.<sup>27</sup> No caso da poesia narrativa, ele é o "cantor de histórias"; no da prosa composta oralmente ele é o "contador de histórias". Em nenhum dos dois ele é autor. Fica evidente, então, a não-importância do autor nessas narrativas. Essa literatura [...] *compreende um público como não sonha a vaidade dos nossos escritores. O desnorante é que ninguém guarda o nome do autor. Só o enredo, interesse, assunto, ação, enfim, a gesta*.<sup>28</sup>

Assim, desde as narrativas orientais, passando pelas medievais, até chegar às narrativas maravilhosas do Renascimento europeu podemos traçar um percurso em que os contos maravilhosos vêm mantendo vivas uma cultura e uma lógica diferentes daquelas que determinam os rumos do mundo ocidental desde o Século das Luzes até hoje.

Contudo, vale lembrar, com Lévi-Strauss, que [...] *o pensamento mágico se distingue da ciência não pela sua ignorância das causas reais que afetam os fenômenos, mas, ao contrário, "por uma exigência de determinismo mais imperiosa e mais intransigente do que a postulada*

<sup>25</sup> COELHO, Nelly N. *A literatura...* p. 174.

<sup>26</sup> SCHOLLES, Robert. & KELLOGG, Robert. p.35.

<sup>27</sup> SCHOLLES, Robert. & KELLOGG, Robert. p.35.

<sup>28</sup> CASCUDO, Luiz da Câmara. p.28.

pela ciência".<sup>29</sup> Nesse sentido, é uma outra forma de se compreender o mundo e os homens o que procura o pensamento mágico, forma que não é totalmente oposta à racionalidade, mas complementar a ela. Essa complementação é feita ouvindo-se o lado mais sensível e concreto do homem, seu lado dos sentidos e emoções. Ao colocar em cena situações em que "mirabilia" e "realia" convivem placidamente, os contos maravilhosos abrem ao leitor a possibilidade de conciliação desses seus lados, que não são opostos, senão complementares.

Vale lembrar, igualmente, o que fala Pierre Mabilille sobre a relação entre o mundo da ciência e o do maravilhoso. Tanto o olhar científico quanto aquele do artista que não descarta a existência do maravilhoso no seu contato com o mundo cotidiano procuram conhecer a estrutura do mundo exterior, compreender o jogo de forças que o move, acompanhar os movimentos da energia. Textualmente, Mabilille coloca que [...] *La science sera une clef du monde dès qu'elle sera susceptible d'exprimer les mécanismes de l'univers dans une langue accessible à l'émotion collective. Cette langue constituera la poésie nouvelle lyrique et collective, poésie dégagée enfin des frissonnements, des jeux illusoirs, des images desuètes.*<sup>30</sup>

Podemos perceber, a partir dessas duas opiniões, que, embora o cartesianismo e o racionalismo venham marcando a evolução do mundo ocidental como as duas principais correntes do pensamento, a perspectiva maravilhosa não lhes é totalmente estranha. Pelo contrário, ela pode até se prestar a erigir dogmas de boa conduta, dogmas que têm a ver mais com a forma racional de se ver o mundo do que com aquela em que cada momento pode ser a abertura para o novo, que estaria mais relacionada com o mundo maravilhoso.

Além dessa ligação com o passado literário, vale lembrar também os pontos de contato entre os contos maravilhosos tradicionais e os contos folclóricos. Isso porque a fonte dos contos de Perrault, daqueles dos irmãos Grimm e dos de Andersen é popular. Seus temas, motivos, por vezes a narrativa inteira, provêm do imaginário popular, coletados a partir de fontes orais e/ou escritas.

<sup>29</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude. apud MONTERO, Paula. *Magia e pensamento mágico*. São Paulo: Ática, 1986. p.51.

<sup>30</sup> MABILLE, Pierre. p.33.

Segundo Vladimir Propp, [...] o folclore é uma ciência ideológica. Seus métodos e objetivos se determinam pela visão de mundo da época respectiva e refletem essa visão.<sup>31</sup> Com o conto maravilhoso a situação é, ao mesmo tempo, igual e diferente. Igual, porque a versão de um conto é marcada historicamente, na medida em que toda produção cultural o é e também na medida em que muitos desses contos maravilhosos passaram a ter um destinatário definido - a criança. Esse fato fez com que a narrativa se tornasse super diretiva, buscando inculcar valores que ajudassem a formar o "bom cidadão". Como exemplo dessa postura, temos as versões francesas de vários contos maravilhosos elaboradas por Charles Perrault. Nestas, ao final de cada conto, havia conceitos morais em verso, o que não é de se estranhar caso se pense no contexto e no público a que se destinavam esses contos. Perrault era um genuíno burguês parisiense que escrevia seus contos para um público aristocrata e burguês.

A situação é diferente porque o conto maravilhoso trabalha com símbolos e arquétipos universais e atemporais. O caminho em busca da identidade pessoal, a luta contra os medos interiores e exteriores não são situações restritas a esta ou aquela cultura, neste ou naquele período histórico, mas vivências imemoriais, no sentido de serem comuns a todo homem, principalmente em um mundo em que a procura pelo seu próprio eu vem marcando definitivamente a história do homem e da literatura.

Os contos maravilhosos tradicionais que serão estudados neste capítulo são aqueles que compõem a tradição do gênero: os de Perrault, os de Jacob e Wilhelm Grimm e os de Andersen. O trabalho com os contos girará em torno da análise de dois contos de cada autor, objetivando observar como cada um trata a questão do tempo, do espaço e principalmente da linguagem. O critério para a seleção dos contos foi sua popularidade, isto é, o que os fez serem divulgados em quase todo o mundo. A opção por dois contos decorreu do fato de acreditarmos que assim poderíamos ter uma perspectiva da obra de cada um deles sem que nos aprofundássemos, uma vez que os contos tradicionais não constituem o tema principal desta dissertação.

---

<sup>31</sup> PROPP, Vladimir. Morfologia do conto maravilhoso. Rio de Janeiro: Forense universitária, 1984. p. 9.

O primeiro conto a ser analisado é a versão francesa de "Chapeuzinho Vermelho", compilada por Charles Perrault. Esta versão é extremamente sintética face à alemã, recolhida pelos irmãos Grimm. Contudo, essa sinteticidade não impede que permaneçam equivalentes em termos de fábula, motivos e situações. Há, na versão francesa, o intróito com a apresentação da protagonista, no qual é explicado o porquê de seu apelido, Chapeuzinho Vermelho. Há, igualmente, o pedido da mãe à menina para que esta leve bolo e manteiga à avó, o encontro com o lobo, o ataque deste à avó e a Chapeuzinho Vermelho.

No que se refere ao aspecto temporal, as marcas predominantes indiciam a indeterminação temporal como marca da narrativa. Esta se inicia com o "era uma vez..." que aponta para o mundo do maravilhoso, e tem como outras marcas temporais sintagmas<sup>32</sup> como *um dia*, *algum tempo*, *muito tempo*, basicamente indeterminantes. A maior determinação temporal da narrativa aparece quando o narrador afirma que [...] *fazia mais de três dias que o lobo não comia*,<sup>33</sup> a qual ainda é imprecisa, já que ficamos sabendo que fazia mais de três dias, mas não sabemos quantos dias exatamente. Nesse sentido, o predomínio aqui é desse tempo indeterminado, tempo da narrativa maravilhosa, que se perde nas brumas de um passado referido mas inexistente, e de um presente que é o reflexo desse passado, portanto também não-constatável.

Os tempos verbais predominantes são o pretérito imperfeito e o pretérito perfeito do indicativo no discurso do narrador - tempo da enunciação - e o presente, o futuro do presente e o imperativo nos diálogos dos personagens - tempo do enunciado. Vale ressaltar que poucas vezes os personagens assumem a palavra, e quando o fazem é por meio de réplicas curtas, usadas somente para cortar um pouco o discurso do narrador. O texto dessa versão é curto, rápido, não comportando muitas quebras sob a forma de diálogos entre os personagens ou apartes analíticos do próprio narrador.

<sup>32</sup> Estamos usando a definição ampla de sintagma, proposta por Ducrot e Todorov, qual seja: *No sentido amplo do termo sintagma, o enunciado E contém o sintagma uv se, e somente se, u e v são duas unidades, não forçosamente mínimas, que aparecem, ambas, em E.* (DUCROT, O. & TODOROV, T. p. 111).

<sup>33</sup> PERRAULT, Charles. Contos de Perrault. Belo Horizonte : Itatiaia, 1985. p. 52.

Especialmente também há uma marca indeterminante, absoluta no discurso do narrador - *Numa aldeia, aldeia vizinha, caminho mais curto, caminho mais longo* - e relativa nos diálogos dos personagens - quando Chapeuzinho fala ao lobo onde é a casa da avó, ela lhe dá alguns detalhes: *Mora depois daquele moinho que se avista lá longe, na primeira casa da aldeia.*<sup>34</sup> Não se pode falar em uma marca determinante, visto que, com exceção do moinho, as outras referências espaciais são imprecisas, mas há maiores índices locativos, indicando a necessidade de dar informações ao lobo. Nesse sentido, também no aspecto espacial predomina a indeterminação, ocorrendo uma determinação relativa quando a coerência interna da narrativa a exige, isto é, quando é preciso criar a ambiência para o desenrolar do conto, já definido "a priori" para o narrador.

A função de linguagem predominante é a função referencial, tanto no discurso do narrador quanto nos diálogos dos personagens. Pela primeira vez percebe-se seu predomínio nos diálogos dos personagens, isso porque, nesta narrativa, esses diálogos são muito objetivos e informativos, refletindo pouco as emoções dos personagens. Estas aparecem, basicamente, no diálogo final entre a menina e o lobo, quando seu espanto face àquela estranha criatura é marcado pelos (!). Em menor grau aparecem as funções fática e conativa nos diálogos dos personagens e a função emotiva, no discurso do narrador, possuindo, porém, pouca importância no todo da narrativa.

Este conto constitui uma narrativa exemplar. O narrador pouco avalia ou tece comentários; mais exatamente, o faz uma única vez, ao falar do primeiro encontro entre Chapeuzinho e o lobo: *Perguntou a ela aonde ia, e a pobre menina, que ignorava ser perigoso parar para conversar com um lobo [...].*<sup>35</sup> Contudo, ele não explicita para a menina o real perigo representado pelo lobo, apenas a alerta para não conversar com ele, sem maiores explicações. Há a necessidade narrativa que o encontro se dê, que Chapeuzinho não só converse como se deixe levar pelas palavras do lobo, de forma a que depois possa ocorrer "logicamente" a punição final. Porém, vale ressaltar que o desenlace, nesta versão, não possui moral explícita, nem punição exemplar do lobo.

---

<sup>34</sup> PERRAULT, Charles. p. 52.

<sup>35</sup> PERRAULT, Charles. p. 51

Ao contrário, este devora avó e netinha e nada sofre. Não é descoberto por caçador algum, não precisa se esconder de ninguém, fica livre para continuar seu caminho.

E essa mensagem exemplar acaba sendo melhor percebida com a inexistência da moral final explícita, pós-salvamento da menina e da avó. A crueldade da situação fica mais evidente e toca mais diretamente o subconsciente do leitor/ouvinte, que percebe que também pode ter a mesma punição se cair na mesma tentação. Este é um texto cujo objetivo é alertar as meninas para o perigo dos lobos que as rondam. O lobo não é um animal, senão uma metáfora de todos os seres masculinos que desejam seduzir as meninas. A situação maravilhosa funciona como uma metassituação daquilo que pode ocorrer na realidade. Isto é, o maravilhoso é usado como técnica, não sendo exploradas todas as suas possibilidades em termos de criação de ambiências diversas das reais, de atribuição de características aos personagens que os qualificariam como habitantes do mundo do maravilhoso. Nesse sentido, o conto pode ser definido como admonitório,<sup>36</sup> ou seja, como uma narrativa cuja preocupação básica é passar uma mensagem "exemplar", com moral indiscutível.

Esta versão do "Chapeuzinho Vermelho", sob o ponto de vista da relação texto-leitor, é pobre. Nela há pouco espaço para a atuação do leitor/ouvinte, já reduzido na maioria dos outros contos maravilhosos. Tudo está dito de uma forma exageradamente afirmativa, de maneira a não dar ensejo a questionamentos sobre sua mensagem final. Aliás, essa postura, ideológica, já fica clara ao se pensar na quase inexistência de diálogos dos personagens e no seu tipo, quando existem: meros apêndices do discurso do narrador. Ademais, há também o predomínio da função referencial, tanto no discurso do narrador quanto nos diálogos dos personagens, o que comprova a preocupação do autor implícito<sup>37</sup> com o passar uma mensagem o mais objetiva possível: *Preso a uma interpretação racionalista da finalidade da estória, Perrault explicita tudo ao máximo.*<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> BETELHEIM, Bruno. *Psicanálise dos contos de fada*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1979. p. 205.

<sup>37</sup> No caso dessa versão do "Chapeuzinho Vermelho" é possível falar em autor implícito, tão clara é a sua presença na narrativa, não deixando espaço nem para as intromissões mais pessoais do narrador. Sobre a terminologia, ver: LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo : Ática, 1985. p. 17-9.

<sup>38</sup> BETELHEIM, Bruno. p. 205.

A versão de Perrault de "A Bela Adormecida no Bosque" é bem diferente da do "Chapeuzinho Vermelho". A narrativa é longa, detalhada, com constantes apartes explicativos do narrador, que dirige o leitor/ouvinte para a leitura que deseja que ele faça. As marcas temporais alternam-se entre as que apontam para um tempo indeterminado - *Era uma vez, naquele tempo, passados quinze ou dezesseis anos, no dia em que a princesa acordasse* - e aquelas que relativizam essa indeterminação - *num sono profundo, que durará cem anos; em quinze minutos; fazia quatro horas que eles conversavam; dois anos inteiros*. Esses dois tempos alternam-se no discurso do narrador, já que neste conto, à semelhança do anterior, os diálogos dos personagens são em pequeno número e servem mais como ilustração para a narração. No campo da indeterminação relativa, vale ressaltar algumas falas que apontam para um tratamento temporal pouco comum nos contos maravilhosos: *Ela estava ricamente vestida, mas ele teve o cuidado de não lhe dizer que as suas roupas eram do tempo da sua avó [...] os violões e os oboés tocaram peças lindas, mas antigas, já que fazia cem anos que não eram tocados por ninguém.*<sup>39</sup> São passagens que marcam explicitamente um tempo presente - o do príncipe -, oposto ao tempo passado - o da princesa. Isso não é regra no mundo do maravilhoso. Esses detalhes de antiguidade do vestuário e da música são mais coerentes numa narrativa realista, na qual o narrador deseja marcar a existência de tempos reais, sendo desnecessários em um mundo em que o mais importante é a atemporalidade: *o detalhe do vestido, por exemplo, destrói o tempo mítico, alegórico e psicológico sugerido pelos cem anos de sono, transformando-o em tempo cronológico determinado. [...] Perrault, que pretendia divertir com esse tipo de detalhe, destruiu dessa forma o sentimento de atemporalidade que é um elemento importante na eficácia dos contos de fadas.*<sup>40</sup>

Mesmo nos momentos em que há marcas temporais mais precisas, estas não podem ser ligadas a um tempo totalmente determinado, já que se encontram em uma tênue linha demarcatória. É o que ocorre com a referência ao *sono de cem anos*: menos do que indicar o número exato de

<sup>39</sup> PERRAULT, Charles. p. 105.

<sup>40</sup> BETTELHEIM, Bruno. p. 271 (Nota Explicativa).



anos que a princesa dormiu, indica um longo período; assim também para o fazia quatro horas que eles conversavam. A temporalidade é diferente daquela que rege o nosso cotidiano. Foi exatamente o teor dessa temporalidade que foi atingido com a intromissão do detalhe do vestido e da música. Quebrou-se, com isso, um pouco da "mirabilia" encantatória instaurada pelo *Era uma vez* inicial.

Os tempos verbais mudam de acordo com a necessidade narrativa: no tempo da enunciação, quando o narrador está apenas contando a história, aparecem basicamente o pretérito imperfeito e o perfeito do indicativo. Quando seu discurso aponta para outros horizontes, outros tempos verbais passam a predominar: no momento em que personagens acorrem para tentar acordar a princesa que havia espetado a mão no fuso, aparece o presente do indicativo, que aqui está sendo usado como um presente histórico, já que seu sentido é de passado, e que imprime um ritmo mais acelerado à narrativa, presentificando-a: *Vem gente de todos os lados. Jogam água no rosto da princesa, afrouxam a sua roupa, dão-lhe tapas nas mãos, friccionam sua fronte com água da Rainha da Hungria.*<sup>41</sup> Quando o narrador quer fazer uma afirmação peremptória, também lança mão do presente do indicativo: *Um príncipe jovem e enamorado é sempre valente.*<sup>42</sup>

Na passagem em que o príncipe entra no castelo, novamente o narrador lança mão do presente do indicativo para descrever o que se passa: *Ele atravessa um grande pátio pavimentado de mármore, sobe a escada e entra na sala dos guardas, [...] Passa por várias salas [...] Entra num quarto todo dourado e vê sobre uma cama, [...].*<sup>43</sup> Aqui também é o presente histórico que, ao mesmo tempo em que imprime um ritmo mais acelerado ao texto, aproxima narrativa e leitor. Essa aproximação se deve à técnica narrativa utilizada: o narrador se coloca no papel de uma câmera fotográfica, dando flashes da situação e mesmo do movimento que marca aquela "cena". Isso faz com que leitor e personagens fiquem "colados", vivendo juntos as

41 PERRAULT, Charles. p. 97.

42 PERRAULT, Charles. p. 102.

43 PERRAULT, Charles. p. 102.

situações narrativas; é como se estivessem caminhando lado a lado e descobrindo juntos o percurso narrado.

Há, portanto, no discurso do narrador, dois tempos narrativos diferentes: um estático, que permaneceu no passado - o do imperfeito e do perfeito do indicativo, usados para descrever o contexto - e outro, progressivo, que está em movimento, inserindo-se nesse passado - o do presente do indicativo usado como presente histórico para atualizar o narrado.

No tempo do enunciado - diálogos dos personagens -, predominam o presente e o futuro do presente do indicativo, aparecendo o perfeito e o imperfeito do indicativo quando o tempo do enunciado é o passado: [...] quando um velho camponês tomou a palavra e disse: *"Meu príncipe, há mais de cinquenta anos ouvi meu pai dizer que havia nesse castelo uma princesa tão linda como nunca se viu igual [...]"*.<sup>44</sup> Novamente, o jogo com os tempos verbais obedece às necessidades narrativas, aparecendo ora tempos do presente, ora do passado quando assim o exige a coerência interna do conto.

As marcas temporais são, em geral, indefinidoras, tornando-se definidoras quando se trata de descrever o espaço castelo ( interior e exteriormente ), de forma a representar o espaço imaginário para o leitor. De acordo com a maior ou menor necessidade de minúcias, os espaços são melhor ou mais fluidamente descritos.

Salta aos olhos, contudo, que o espaço imaginário coexiste com um espaço supostamente real, o do *à cidade, choupana de um carvoeiro, na corte, na capital do país*, dando uma urbanidade e civilidade reais a um espaço que estava inserido no "reino dos príncipes e das fadas". Esta "atualização" temporal é característica das narrativas de Perrault, equivalendo às referências ao vestido e à música anteriores. Ele deixa claro que participa de uma época e traz marcas dela para suas narrativas.

No referente às funções da linguagem, no discurso do narrador predomina a função referencial quando ele está narrando a história, função que geralmente vem acompanhada pelo uso do verbo no imperfeito e/ou no perfeito do indicativo. Contudo, quando o narrador faz uma

---

<sup>44</sup> PERRAULT, Charles. p. 101.

afirmação ou emite um juízo de valor, a função e os verbos mudam: estes ficam no presente do indicativo e a função predominante passa a ser a conativa. Por exemplo, ao dizer é verdade que ..., o narrador quer convencer o leitor de que o que diz é realmente verdade.

Nos diálogos dos personagens geralmente aparece o presente do indicativo, alternando as funções entre a emotiva, a conativa e a referencial (em menor escala).

O discurso do narrador, que aparece no presente do indicativo equivalendo ao presente histórico, possui um misto de função referencial (já que o narrador está contando a história) e de função conativa (já que, usando o presente histórico, ele aproxima leitor e narrativa, fazendo com que o primeiro se sinta mais partícipe da história).

Na seqüência veremos "Chapeuzinho Vermelho", versão dos irmãos Grimm. Suas marcas temporais são, na maioria, indeterminadas e indeterminantes, do tipo *Era uma vez, certa vez, um dia, há um tempão ando te procurando*. Esse tipo de representação temporal é comum nos contos maravilhosos, já que a ambiência maravilhosa é criada, também, pela indeterminação temporal. O *Era uma vez* inicial instala imediatamente no espírito do leitor/ouvinte uma propensão para mergulhar no mundo do maravilhoso, despindo-se, na entrada, de suas demandas com relação a realidades fixas, mesmo que ficcionais.

Além do introdutório *Era uma vez*, há outros sintagmas, frases e vocábulos indeterminantes - como os arrolados anteriormente - e tempos verbais que também são indeterminantes, como, por exemplo, o imperfeito do indicativo.

Contudo, essa indeterminação não percorre toda a narrativa uniformemente. Ela convive com momentos em que o tempo é quase determinado, como naquele em que Chapeuzinho Vermelho diz ao lobo: [...] *a gente fez bolo ontem*. Porém, o vocábulo "ontem" aqui não tem a força de determinação temporal que teria em uma narrativa na qual a ambientação cronológica fosse verdadeiramente importante.

No caso do "Chapeuzinho Vermelho", o tempo não é vital. Há uma marcação temporal que transita entre determinar o tempo cronológico e abrir para o maravilhoso atemporal. Mesmo em exemplos como *a gente anda uns quinze ou vinte minutos, ainda está tão cedo, tenho certeza que*

vai dar muito tempo, nos quais há uma marca temporal, esta não funciona como determinante, servindo apenas para dar a aparência de uma determinação, o que se evidencia pela conjunção alternativa "ou" no primeiro caso e pelos advérbios "tão" e "muito", no segundo, que dão a idéia de intensidade sem precisá-la.

Todavia, ao dividirmos a narrativa em tempo do enunciado e tempo da enunciação, nos depararemos com a predominância de vocábulos e locuções indeterminantes no tempo da enunciação e com a de vocábulos e locuções relativamente determinantes no tempo do enunciado. Uma das hipóteses possíveis é a da adequação deste tempo da enunciação à tradição da narrativa maravilhosa, representada no texto pelo discurso do narrador. Este narrador se sabe um personagem da tradição da literatura - ele era o narrador da tribo, o rapsodo, o jogral, o trovador - e conhece seus deveres enquanto parte dessa tradição. Ele precisa garantir, ao mesmo tempo, a entrada no maravilhoso e a transmissão das verdades primordiais, inquestionáveis e sagradas, que constituem o substrato mítico presente na maioria dos contos maravilhosos. Nesse sentido, é necessário que a história narrada seja afirmativa, que ela inspire confiança no leitor/ouvinte, confiança que aumenta à medida em que este mesmo leitor/ouvinte percebe uma atmosfera mais "real" no que está sendo narrado. Em função disso, há a exemplificação mais "determinada" temporalmente nos diálogos dos personagens (ver exemplos citados anteriormente), quando, além do aparecimento de adjuntos adverbiais mais precisos, o tempo verbal também é alterado: o imperfeito do indicativo, que predominava no discurso do narrador, dá lugar ao presente do indicativo.

Contudo, a postura do narrador é compromissada: embora filtre toda a narrativa através de sua ótica, ele a entremeia com apartes "esclarecedores" que visam direcionar o entendimento do leitor/ouvinte. Há a necessidade de que a situação ocorra de uma certa forma e não de outra, pois há uma postura moral que deve ser veiculada. Por exemplo, quando o narrador diz: *Assim que Chapeuzinho vermelho pôs o pé no bosque encontrou o lobo. Mas Chapeuzinho Vermelho não*

sabia que ele era um bicho tão malvado e não tinha nenhum medo dele.<sup>45</sup> É como se o narrador dissesse: *Chapeuzinho Vermelho não sabia, mas eu, narrador, e você, leitor, sabemos, não é?* A autoridade está aí, e ela gera confiança no interlocutor desse narrador, que passa a se deixar guiar pelas tramas do texto. O narrador conhece o destino de seus personagens, tem domínio sobre suas ações e intenções, em uma posição onisciente, como se estivesse "por detrás", segundo a definição de Jean Pouillon.<sup>46</sup>

O conhecimento desse destino é imprescindível em narrativas do tipo dos contos tradicionais que prezam e procuram veicular morais claras, mensagens "edificantes". Em "Chapeuzinho Vermelho", por exemplo, são necessárias algumas situações - como o encontro de Chapeuzinho e do lobo e a posterior dispersão da menina pelo bosque -, como também a inexistência de certas falas - a mãe não diz a Chapeuzinho para permanecer no caminho certo devido à existência de um lobo perigoso, mas sim: *Não saia do caminho, que é para não tropeçar e não cair. Se não, você quebra a garrafa e não sobra nada para a vovó,*<sup>47</sup> de forma a criar a ambiência necessária a que o conto se passe de uma forma e não de outra. Há um destino previsto e traçado "a priori" ao qual a narrativa deve se conformar, uma vez que ela deve constituir o exemplo de algo. A esse tipo de narrativa em que a estruturação temporal obedece a um plano pré-determinado, Pouillon chamou de narrativas do destino.<sup>48</sup> Não é por mero acaso que "Chapeuzinho Vermelho" termina com uma reflexão exemplar da menina: *Nunca mais vou sair do caminho e entrar no bosque quando minha mãe disser para eu não fazer isso.*<sup>49</sup>

No referente às marcas espaciais, também há uma relativa determinação nos momentos em que esta é funcional para a colocação da narrativa no caminho que ela deve trilhar. O narrador descreve meio fluidamente o local onde morava a avó de Chapeuzinho: *A avó dela vivia no meio do bosque, a uma meia hora de caminhada da aldeia.*<sup>50</sup> Já a menina vai descrevê-la ao lobo com

<sup>45</sup> GRIMM, Jacob. Chapeuzinho vermelho e outros contos de Grimm. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1986. p. 10.

<sup>46</sup> POUILLON, Jean. O tempo no romance. São Paulo: Cultrix / EDUSP, 1974. p. 62-4.

<sup>47</sup> GRIMM, Jacob. p. 14.

<sup>48</sup> POUILLON, Jean. p.151-5.

<sup>49</sup> GRIMM, Jacob. p. 14.

<sup>50</sup> GRIMM, Jacob. p. 10.

toda uma riqueza de detalhes: *No bosque. A gente anda uns quinze ou vinte minutos desde aqui até um lugar que tem três carvalhos grandes. A casa fica bem ali. Tem moitas de avelã em volta.*<sup>51</sup> É absolutamente necessário que o lobo saiba exatamente onde é a casa da avó. A ação tem de continuar; esse detalhamento é, então, uma necessidade narrativa. Constitui também uma necessidade psicológica, já que é preciso o encontro final com o lobo e a salvação posterior para que o rito iniciático da menina-moça se complete.<sup>52</sup>

Pode-se arrolar outras hipóteses para justificar esse tipo de trabalho textual. Aqui, todavia, interessa ressaltar a coerência interna do texto, que vem construindo, através de marcas temporais e espaciais, um jogo que confirme e que baseie o desenrolar de sua história.

Em termos de funções de linguagem, há diferenças entre o discurso do narrador e os diálogos dos personagens, mas a natureza da oposição não é mais de relativa determinação X indeterminação, até porque não há funções determinantes ou indeterminantes. No discurso do narrador predomina a função referencial, pontuada por passagens em que a função emotiva dá o tom - quando o narrador faz seus apartes valorativos. O narrador conduz a história durante todo o tempo, embora alterne seu discurso com o dos personagens.

Nos diálogos dos personagens é que transcorre a ação. Será neles, portanto, que a linguagem deve se tornar ação: expressar sentimentos do emissor (função emotiva), tentar convencer o destinatário sobre o que está sendo dito (função conativa), testar o canal de comunicação, de forma a se certificar que há compreensão entre as partes (função fática). Ação e emoção, portanto, acontecem nesse nível, o dos personagens, já que o narrador é, ao mesmo tempo, um representante da comunidade cujos valores são expressos nos contos e uma espécie de "deus ex machina" que domina a narrativa, determinando seu desenrolar. Nesse caso, não necessita lançar mão de uma linguagem que tenha no destinatário, no código, no canal ou em si mesma a sua preocupação básica. Poderia expressar-se em uma linguagem cuja referência fosse ela mesma, criar realidades representadas por si mesmas, que não necessitassem do aval exterior para

<sup>51</sup> GRIMM, Jacob. p. 11.

<sup>52</sup> BETTELHEIM, Bruno. Apsicanálise dos contos de fadas. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1979. p. 219.

existirem, procurar casar nome e coisa, como faz o poeta. Contudo, a preocupação com o tecido textual propriamente dito é algo que só aparecerá nos contos maravilhosos mais tarde - com H. C. Andersen.

No caso de Jacob e Wilhelm Grimm e de Charles Perrault, a preocupação maior do narrador é com a "verdade" que ele quer veicular, com a fidelidade à versão recolhida. Em ambos, a ligação com o folclore é mais voluntária e consciente - eles foram pesquisar fontes populares, recolheram narrativas e as editaram, colocando suas marcas pessoais nessas tarefas, mas mantendo-se, ao mesmo tempo, de fora, já que não eram - nem procuraram ser - verdadeiramente seus autores. A perpetuação de suas narrativas deve-se menos a seu trabalho pessoal e mais ao seu conteúdo semântico, relacionado com os mitos primordiais.

Após o término da primeira versão há a referência à existência de uma outra em que acontecem novamente as mesmas coisas, mas a reação de Chapeuzinho é diferente: *Quando Chapeuzinho Vermelho foi levar outro pedaço de bolo para a avó, outro lobo falou com ela e tentou fazer com que ela saísse do caminho. Mas ela estava alerta e continuou.*<sup>53</sup> Uma "continuação" comprovando que a lição fora bem assimilada pela menina, como deve ser por todas as meninas que lerem ou ouvirem a história de Chapeuzinho. O fato de ela não ter dado ouvidos ao lobo, ter contado à avó e de as duas terem planejado um meio de vencer o lobo garantiu a "paz" à Chapeuzinho: *E Chapeuzinho Vermelho pôde voltar para casa feliz e contente, sem ninguém para fazer mal a ela.*<sup>54</sup> Contudo, não é em função de uma atitude pessoal que a menina "vence" o lobo, mas pondo em prática os conselhos da avó. Não há busca individual, crescimento decorrente desta busca, nos contos tradicionais; há a vivência de situações angustiantes pelas quais todos passamos e que fazem parte do crescimento de todos, mas o campo de ação é o coletivo. É do inconsciente coletivo que tratam os contos maravilhosos tradicionais; o inconsciente individual e a solução individual só aparecerão nas narrativas maravilhosas modernas.

---

<sup>53</sup> GRIMM, Jacob. p. 14.

<sup>54</sup> GRIMM, Jacob. p. 15.

Na "Branca de Neve", versão dos irmãos Grimm, a maioria das marcas temporais têm caráter relativamente determinante, embora a determinação não seja precisa, referindo-se a anos, meses ou horas bem marcados. Por exemplo, o narrador inicia com um sintagma indeterminante em termos temporais - *Há muito tempo* -, para em seguida precisar um pouco o momento do qual fala - *bem no meio do inverno, quando os flocos de neve caem do céu leves como plumas [...]*.<sup>55</sup>

O jogo continua: ao sintagma indeterminante *Algum tempo depois* segue-se o determinante *Um ano mais tarde* e a referência à idade de Branca de Neve - *e quando tinha sete anos [...]*.<sup>56</sup> É interessante notar que, de uma forma mais clara do que no "Chapeuzinho Vermelho", aqui o narrador tem um papel fundamental, já que, menos do que somente pontuar o narrado com explicações complementares, é ele quem conduz a ação. Os diálogos dos personagens têm valor ou ilustrativo - caso do diálogo da Rainha com o espelho mágico, que funciona como refrão, dando ritmo à narrativa ao indicar o prosseguimento de uma determinada atitude dos personagens (enquanto o espelho não responde afirmativamente à sua pergunta sobre quem é a mais linda do país, a Rainha sabe que Branca de Neve continua viva e empreende diferentes ações para matá-la) -, ou indicativo da ação - caso dos diálogos entre Branca de Neve e o caçador e daqueles entre Branca de Neve e a Rainha disfarçada. Nessas passagens, percebem-se as intenções dos personagens, mas o que ocorreu nos é apresentado pelo narrador: - *Como é que você veio parar na nossa casa? - os anões quiseram saber. // Então ela contou a eles tudo o que tinha acontecido, como a madastra queria matá-la, como o caçador poupou a vida dela [...]*.<sup>57</sup>

Nesse sentido, também nessa narrativa o narrador se coloca "por detrás", observando seus personagens e direcionando suas ações e nosso conhecimento delas. Isso decorre, basicamente, do respeito à coerência interna da narrativa, uma vez que é o narrador o condutor da ação e que os diálogos dos personagens funcionam mais como um exemplo, uma ilustração, do que vem sendo narrado. Novamente nos deparamos com um conto em que a estruturação temporal obedece a um destino pré-determinado. Todos os diálogos e situações apontam para a vivência de experiências

<sup>55</sup> GRIMM, Jacob. *Branca de neve e outros contos de Grimm*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1986. p. 9.

<sup>56</sup> GRIMM, Jacob. *Branca de neve...* p. 10.

<sup>57</sup> GRIMM, Jacob. *Branca de neve...* p.15.



exemplares. Desse modo, é preciso que Branca de Neve passe pelas três provas, que fique surda aos avisos dos anões e recorrentemente aceite os presentes da rainha disfarçada. Assim como esta só se certifica de suas ações após consultar o espelho mágico. São situações que pontuam toda a narrativa, transportando-a para o campo do simbólico, do mágico, mundo onde a recorrência possui um significado para além de si mesma: ela aponta para o ritual iniciático, para o sentido oculto das coisas.

Outra situação que interessa ressaltar é a reação dos anões ao chegarem em casa e perceberem que houve alterações em sua rotina. Ao invés de afirmarem de uma só vez a percepção da alteração, vão descrevendo-a gradativamente, via perguntas: *Quem sentou na minha cadeira?, Quem comeu no meu prato?, Quem deu uma dentada no meu pão?*<sup>58</sup> Da mesma forma agira Chapeuzinho Vermelho ao entrar na casa da avó e dirigir-se ao lobo-avó com as exclamações: *Vovó, que orelhas tão grandes você tem! [...] Vovó, que olhos tão grandes você tem!*<sup>59</sup> Em ambos os casos os personagens já perceberam a mudança antes de falarem, mas só se certificam com a fala. Ela funciona como as palavras mágicas dos rituais, abrindo as portas para que as situações aconteçam. Ao mesmo tempo, criam o suspense indispensável que prenderá a atenção do leitor/ouvinte para o que está sendo narrado.

O narrador de "Branca de Neve", muito mais do que aquele do "Chapeuzinho Vermelho", revela sua dominância na história, assume sua autoridade no contexto da narrativa e vai criando confiança no leitor/ouvinte, através, principalmente, do jogo que ele instaura entre seu discurso e o dos personagens. Aparentemente, estes conduzem a ação, já que assumem a palavra durante toda a narrativa. Porém, ao observarmos seus diálogos, fica patente, na grande maioria, que eles estão ali para servirem de gancho ao discurso do narrador, que os completa semântica e até sintaticamente: - *Desta vez vou pensar em alguma coisa que vai mesmo destruir você de uma vez por todas... // Com a ajuda de uns encantamentos mágicos que conhecia, fez um pente envenenado.*<sup>60</sup> É o narrador também quem expressa a felicidade ou infelicidade nas situações vividas pelos

<sup>58</sup> GRIMM, Jacob. *Branca de neve...* p. 14.

<sup>59</sup> GRIMM, Jacob. *Chapeuzinho Vermelho...* p. 12.

<sup>60</sup> GRIMM, Jacob. *Branca de neve...* p. 18.

personagens e quem aponta para os símbolos recorrentes na narrativa: a presença do sete (são sete anões cuja casa dista sete montanhas do castelo da rainha) e do três (são três as provas pelas quais deve passar a heroína). Os dados simbólicos e sagrados ocorrem nos diálogos dos personagens, mas são organizados e lembrados ao leitor/ouvinte pela boca do narrador: ele é o narrador primordial, que está iniciando seu interlocutor, daí a necessidade de retomar situações significativas no plano simbólico. É o narrador, enfim, quem modula e pontua a narrativa, abrindo situações de maior emotividade, limitando o emocional naquelas em que a descrição é mais importante, orquestrando os outros componentes da apresentação sinfônica de modo a garantir a harmonia do conjunto.

O quadro dos tempos verbais mostra uma situação semelhante à do conto anterior. No discurso do narrador aparecem o imperfeito e o perfeito do indicativo, enquanto nos diálogos dos personagens predominam o presente, o futuro do presente e o imperativo. A separação entre tempo do enunciado e tempo da enunciação é clara. O tempo da enunciação é abstrato, situa-se entre um passado acabado (perfeito do indicativo) e um passado em processo (imperfeito do indicativo). Em ambas as situações vale a referência a fatos já vividos e de conhecimento do narrador, cuja função é nos contar como se passou. E, mesmo sendo condutor da ação, o narrador não abdica de sua posição de "deus ex machina" na narração. É ele quem detém a chave da narrativa, abrindo a porta ao leitor/ouvinte na medida em que o deseja. Os diálogos dos personagens conformam o tempo do enunciado, vêm expressos em tempos verbais afirmativos ou imperativos, pois, embora apenas indiciando, eles são o suporte das ações. Estas só tomam corpo a partir de sua expressão afirmativa, mesmo que necessitem da explicação do narrador para se tornarem compreensíveis. É que o presente, o futuro do presente e o imperativo potencializam o teor de verdade do que está sendo narrado, o que é muito importante em narrativas que não manifestam o seu fazer poético, explorando a eficácia de realidade do texto.

Porém, embora ocorrendo a divisão entre tempo da enunciação, marcado pelo perfeito e pelo imperfeito do indicativo, e tempo do enunciado, marcado pelo presente, futuro do presente e imperativo, sua função neste conto é diversa da que se observou em "Chapeuzinho Vermelho". Em

"Branca de Neve", o uso do perfeito e do imperfeito não serve tão somente para indeterminar o tempo, mas principalmente para marcar as situações narrativas. Embora a ação transcorra e nos seja apresentada pelo discurso do narrador, este as está contando, não as viveu, nem as está vivendo. Assim, menos do que indeterminantes, o perfeito e o imperfeito aparecem aqui como tempos narrativos, dando à história uma das características do conto maravilhoso tradicional: a de possuir um narrador autoritário e de confiança, que em "Branca de Neve" mostra mais explicitamente seu poder na narrativa do que o fez em "Chapeuzinho Vermelho". O presente, o futuro do presente e o imperativo funcionam da mesma forma que no conto anterior: aparecem nos diálogos dos personagens, presentificando a ação, ou o indício de ação que existe neles. Dessa forma, criam a base verossímil para a complementação explicativa que o narrador empreenderá em cima de cada situação.

Nesse sentido, apesar das diferenças apontadas, pode-se notar semelhanças no tratamento dos tempos verbais em ambos os contos analisados no referente ao fato de alguns serem utilizados para a narração e outros para a ação, conformando uma estrutura temporal que pode ser pensada como característica desse tipo de narrativa.

Como já foi dito anteriormente, esses contos maravilhosos tradicionais não se abrem - nem desejam - à intervenção do leitor/ouvinte. Pelo contrário, buscam uma aceitação total de seu conteúdo e forma de narração. Isto está relacionado à sua origem nas narrativas míticas. Mesmo naqueles contos em que o motivo tenha sido tão diluído a ponto de não poder mais ser identificado à narrativa mítica original, há ecos dessa origem na forma narrativa, na postura do narrador e em algumas situações iniciáticas retomadas pelos contos maravilhosos.

Vale ressaltar também o uso de imagens fortes, até violentas, presentes tanto no discurso do narrador quanto no dos personagens. e isso ocorre em situações em que predomina a função referencial, isto é, essas imagens violentas são usadas para amedrontar o leitor/ouvinte. Elas existem neste contexto maravilhoso ao lado das imagens idílicas. Novamente pode-se remeter essa característica à origem mítica desses contos, que atravessaram séculos na cultura dos povos,

embecendo-se de todas as crenças e idéias acerca do mundo e do homem presentes nas mentes do povo que as guardou e transmitiu.

Em termos de funções de linguagem, no discurso do narrador predomina a função referencial, o que se explica pela organização interna da narrativa. Ao narrador cabe contar a história, de uma ótica objetiva, tecendo poucos comentários ou valorações, já que toda a narrativa acaba caminhando para a idéia que deseja difundir. Somente em alguns momentos o narrador explicita seu papel de condutor da narrativa e se dirige diretamente ao leitor/ouvinte, lançando mão da função conativa: *Tinha um aspecto tão bonito por fora, branca com faces vermelhas, que qualquer pessoa que a visse ia querer comer.*<sup>61</sup> Nesta passagem, a narração da preparação do objeto envenenado é bem mais minuciosa do que das vezes anteriores: na primeira vez, o narrador sequer fala o que a rainha vai levar para Branca de Neve; na segunda, faz uma descrição rápida, que serve para aumentar o suspense e manter o leitor/ouvinte preso à narrativa, aguardando ansiosamente o desenrolar da história. É interessante notar que será a maçã envenenada o objeto mais importante da narrativa, aquele que consegue seu fim por mais tempo, e é da maçã que nós, leitores/ouvintes, lembraremos, ficando os dois outros objetos envenenados perdidos na bruma de uma lembrança vaga do texto.

A lembrança permanece por terem sido, tanto o objeto "maçã envenenada", quanto a situação do envenenamento os mais marcados em termos de narrativa. E como narrativa é linguagem, somente o que for reforçado na linguagem ficará para o leitor como narrativa. Daí também a lembrança que todos guardamos das perguntas que a rainha faz ao espelho e da resposta que recebe, da reação dos anões, enfim, de todas as situações que foram apresentadas repetidamente no texto e que se fixaram nas mentes que leram/ouviram a história desde sempre.

Nos diálogos dos personagens alternam-se principalmente as funções emotiva e conativa com as funções fática e referencial. O domínio das duas primeiras pode ser explicado por estes diálogos espelharem os personagens atuando, exprimindo suas idéias, dirigindo-se a seus interlocutores, enfim, marcando actancialmente a narrativa. A função fática aparece misturada à

---

<sup>61</sup> GRIMM, Jacob. Branca de neve... p. 20.

emotiva nos primeiros diálogos dos anões ao chegarem em casa e perceberem mudanças: - *Quem sentou na minha cadeira? (...) - Quem comeu no meu prato?*<sup>62</sup> Menos do que apontarem para a decifração do enigma, esses diálogos expressam o espanto dos anões com os fatos diferentes que eles estavam notando, levando todos a repetirem basicamente a mesma pergunta, como se testando um canal que lhes pudesse assegurar ser ou não possível o que viam. A atribuição da função fática a essas perguntas se deve à sua semelhança com o "Alô, está me ouvindo?" que usamos para testar o telefone até nos certificarmos que nosso interlocutor está realmente do outro lado da linha. Nessa passagem, o outro lado da linha é a mudança observada; os anões, ao formularem suas perguntas, desejam entender como e por que ela ocorreu. A função referencial aparece, basicamente, nas respostas do espelho às questões da rainha, quando este lhe explica as razões de ela não ser mais a mais linda de todo o país.

As marcas espaciais são locativas na sua maioria, definindo os espaços em que transcorre a narrativa, por exemplo: *o fundo da floresta, ao castelo, um quarto secreto e isolado*. Há as que marcam distâncias - *atravessou sete montanhas até a casa dos sete anões*<sup>63</sup> - e há também uma marca espacial de natureza diferente: quando à pergunta de Branca de Neve - *Onde é que eu estou?*, o príncipe responde *Está comigo*.<sup>64</sup> Neste caso, a pergunta pelo lugar é diluída na resposta, indicando que o importante naquele momento não é a determinação de lugar, mas o conteúdo emocional da situação.

Em "Branca de Neve", predomina um narrador cuja presença na narrativa é mais explícita. Há poucas intervenções dos personagens, sendo que a maioria acontece quando é para marcar um "refrão": conversa rainha-espelho, avisos dos anões à Branca de Neve, perguntas que os anões fazem ao chegar em casa e perceberem mudanças. Seu papel diretivo fica claro também ao observarmos o predomínio da função referencial em suas falas: o narrador conhece e determina o desenrolar da história, não necessitando instaurar um jogo com o leitor/ouvinte, mas tão-somente

62 GRIMM, Jacob. *Branca de neve...* p. 14.

63 GRIMM, Jacob. *Branca de neve...* p.16-7.

64 GRIMM, Jacob. *Branca de neve...* p. 23.

informá-lo do que ocorre. O narrador é do mesmo tipo daquele do "Chapeuzinho Vermelho", porém assume mais claramente seu domínio na narrativa.

Em "Branca de Neve", portanto, observam-se características semelhantes às identificadas no "Chapeuzinho Vermelho": jogo de tempos verbais no discurso do narrador (predomínio do perfeito e do imperfeito do indicativo) e no dos personagens (predomínio do presente, do futuro do presente e do imperativo); ocorrência da função referencial caracterizando o discurso dos personagens. Esses aspectos convivem com outros que diferenciam as duas narrativas: a não-oposição tempo indeterminado no discurso do narrador X tempo relativamente determinado nos diálogos dos personagens; o uso de marcas espaciais para estabelecer limites locativos e não para servir de referência ao jogo indeterminação temporal *versus* determinação temporal.

Hans Christian Andersen, dinamarquês que viveu entre 1805 e 1875, marca uma mudança no mundo do conto maravilhoso. Sua fonte também são as narrativas folclóricas, e o caráter do povo dinamarquês pode, igualmente, ser percebido em seus contos. Contudo, o olhar que dirige aos contos faz com que eles se diferenciem daqueles de Perrault e dos irmãos Grimm.

Enquanto os contos de Perrault e dos Grimm possuem poucas marcas de autor, no sentido de criação literária original, os de Andersen possuem características que apontam no sentido inverso. Há, nestes, uma preocupação com a linguagem, com as imagens criadas, com os jogos de palavras, enfim, com a expressão poética "latu sensu". Isso sem eliminar sua ligação com o folclore nacional que, contudo, deixa de ser o determinante na compilação dos contos, contrariamente ao que acontecia com os de Perrault e dos Grimm. Outra diferença está na ambiência dos contos. Os de Andersen são marcados pela convivência da realidade concreta com o maravilhoso. O que vai nortear as narrativas é justamente o maravilhoso que existe no cotidiano.

Predomina também nos contos de Andersen o trabalho com o aspecto psicológico do ser humano. Poucas vezes há personagens típicos em seus contos; estes estão cheios de momentos de emoção e violência, de virtudes e defeitos humanos, de jogos entre os mais fortes e os mais fracos, não finalizando necessariamente pela vitória do mais fraco. O exemplo de que se deve ser correto, não se aproveitando da fraqueza ou da tolice do outro, não vinga nos contos de Andersen. Se às

vezes o inescrupuloso triunfa é porque isso também acontece na vida. Porém, a relação com o real é diversa da que ocorria nos contos de Perrault: enquanto naqueles havia a preocupação em se datar a narrativa, realçando aspectos materiais que pudessem ser constatados pelo leitor, nos contos de Andersen o real aparece no que ele tem de permanente, isto é, nas atitudes que definem o caráter dos personagens.

Outro personagem recorrente nos contos de Andersen é o destino, por vezes concretizado como duendes ou outros seres ou objetos mágicos, por vezes apresentado como tal. Contudo, o destino como personagem é diferente do destino que marcava as narrativas de Perrault e dos Grimm. Nas de Andersen, ele é um personagem que pode estar direcionando as situações que ocorrem com os outros personagens, mas permanece a abertura à possibilidade de ser um mero acaso (as situações nefastas que acontecem com o Soldadinho de Chumbo são atribuídas ou *ao poder mágico do duende ou a uma simples rajada de vento* ).

Andersen também se ateu ao aspecto literário no momento em que inovou em termos da linguagem literária de seu tempo: ele quebrou os limites do bom gosto literário, que propugnava uma linguagem literária mais cuidada e diferenciada da linguagem cotidiana, e assumiu definitivamente construções e expressões da linguagem coloquial em seus contos.<sup>65</sup>

"A Pequena Sereia", primeiro conto a ser estudado, inicia-se sem o "era uma vez", com uma descrição espacial minuciosa, que cria para o leitor um fundo do mar misturando aspectos reais e maravilhosos: *Lá crescem árvores e plantas [...] Peixes, grandes e pequenos, brincam entre os ramos, como os pássaros cá em cima. No lugar mais fundo fica situado o palácio do Rei do Mar. As paredes são de corais, e as longas janelas ogivais são do mais claro âmbar.*<sup>66</sup> Mais do que apenas descrever um local, a narrativa procura criá-lo aos olhos e ouvidos do leitor/ouvinte. O princípio norteador é aquele caro ao universo poético: a palavra artística deve almejar a desfazer os limites entre ela e a coisa representada, deve querer chegar à coisa. Trata-se de uma das características da poeticidade possível de ser observada nos contos de Andersen, que

<sup>65</sup> ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, INC. Chicago : William Benton, 1972. vol. 1 p. 892.

<sup>66</sup> ANDERSEN, H. C. Contos de Andersen. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1981. p. 83.

procura conscientemente a criação de um mundo a partir das palavras. A descrição é rica em comparações com o mundo da superfície, comparações que exploram o imagético e o sensorial (auditivo, tátil e sobretudo o visual).

A narrativa vai se revelando gradativamente: seu aspecto maravilhoso, já apontado na descrição do fundo do mar, é reforçado com a referência às sereias como mulheres, com os mesmos sentimentos que as humanas, mas com a diferença de possuir cauda de peixe, viver trezentos anos e não ter alma. Desejamos ressaltar, aqui, a humanização de seres imaginários, aspecto que abrirá as portas do maravilhoso a esta narrativa, ao invés da presença de seres feéricos, pouco comuns no universo literário de Andersen. Ademais, a descrição espacial continua misturando real e imaginário (árvores azuis, frutos brilhantes como ouro, flores como fogo vivo), lançando mão de símiles, sinestésias e metáforas e aumentando o dado irreal da narrativa.

Um outro aspecto que se mostra com o desenvolver do texto confirma o título: na apresentação dos personagens, a sereia mais nova vai sendo gradativamente diferenciada, fazendo com que o foco da atenção se dirija a ela. Ela é a mais bela, mas também a mais estranha: *Era uma criança estranha, quieta e meditativa. Enquanto suas irmãs enfeitavam o jardim com as coisas mais exóticas, provenientes de navios naufragados, ela só queria, além das flores róseas, que pareciam o sol lá no alto, uma coluna de mármore representando um belo rapaz [...].*<sup>67</sup> Isso já indicia a possibilidade de um comportamento incomum por parte dela, embora nada seja afirmado nesse sentido. Existem, todo o tempo, pistas do que vai acontecer: *Para ela não havia prazer maior que ouvir falar no mundo dos homens, lá em cima.*<sup>68</sup> É interessante notar, ainda, que características de sua personalidade são indiciadas quando o narrador fala de suas preferências na elaboração do jardim.

No referente à descrição espacial do mundo da superfície, esta obedece igualmente ao ponto de vista de quem narra: a sereia-irmã mais velha vai falar de uma cidade que ficou admirando de longe; a segunda sereia-irmã focalizará a natureza (sol poente, cisnes voando); a

---

<sup>67</sup> ANDERSEN, H.C. p. 84.

<sup>68</sup> ANDERSE, H. C. p. 85.



terceira encontrará crianças tomando banho no rio, enfim, cada espaço é descrito de forma minuciosa e pessoal, e, sempre que possível, poeticamente, pois isso importa para o desenrolar da narrativa.

Como já foi dito, o mundo dos homens é a fonte de curiosidade da "Pequena Sereia", que enche a avó de perguntas todo o tempo. Quando esta descreve o mundo dos homens à neta, chama os pássaros de peixes, o que enseja o primeiro aparte explicativo do narrador: *(o que a avó chamava de peixes eram os passarinhos, pois de outro modo não se faria entender pelas netas, que nunca tinham visto um pássaro)*.<sup>69</sup>

Vale ressaltar que, sempre que acha necessário, o narrador interrompe a narrativa com seus apartes explicativos, sempre colocados entre parênteses, o que explicita ainda mais seu caráter de comentário complementar. Esses apartes, embora entre parênteses, dão uma atmosfera mais "realista" à narrativa. É um cuidado desnecessário, uma vez que a ambiência do conto é maravilhosa, não precisando de justificativas lógicas para seu desenrolar.

É interessante pensar nos paralelos criados na narrativa: sereias-mulheres, tritões-homens, peixes-pássaros. Essa relação peixes-pássaros vai acontecer outras vezes, e já acontecera no início, quando, ao descrever a vegetação marinha, o narrador colocou os peixes brincando nos galhos, como fazem os pássaros na terra. Há, nesse paralelismo, a marca da necessidade de verossimilhança. Todavia, essa verossimilhança não é a mesma procurada pelos textos ditos realistas. Há um eco do real nas narrativas de Andersen, mas é o maravilhoso que lhes dará sua marca diferencial. E menos do que constituírem marcas com as quais o leitor/ouvinte pudesse se identificar, ou identificar seu tempo, como acontecia nos contos de Perrault, nos quais havia referências claras aos hábitos de uma época (vestuário, música), as referências nos contos de Andersen são mais no sentido de explicarem situações narrativas do que de representarem um elo com o real. Salientamos o momento em que a Pequena Sereia, após se alegrar com o fato de o príncipe cair no mar, percebe a "verdade" da situação: *Logo depois, porém, lembrou-se que os*

---

<sup>69</sup> ANDERSEN, H. C. p. 85.

*homens não podem viver dentro da água, e que, a não ser morto, ele nunca iria ter ao palácio do pai dela.*<sup>70</sup>

O conto instaura seu tempo de forma bem clara. Embora a ênfase descritiva recaia no aspecto espacial, há, com relação ao tempo, o cuidado de marcar uma evolução. As marcas temporais são bem mais fluidas do que as espaciais, aparecendo sobretudo sob forma simbólica - por exemplo, a referência aos quinze anos das sereias, marco do primeiro ritual iniciático de suas vidas, que é a primeira subida à superfície -, ou poética - *Viu os frutos do pomar amadurecerem e serem colhidos, viu a neve derreter-se nas montanhas.*<sup>71</sup>

A Pequena Sereia espera cinco anos para subir à superfície, durante os quais vive do que as irmãs contam do mundo dos homens. O ritual iniciático é balizado temporalmente; o tempo da espera é a preparação para o ritual. Contudo, as referências são, na maioria, generalizantes e indeterminantes: *Subia, muitas vezes, à noitinha e pela manhã,*<sup>72</sup> *Antes que o sol se levante,*<sup>73</sup> *A cada dia o príncipe gostava mais dela.*<sup>74</sup> Somente ao final da narrativa, quando o passar do tempo é essencial para o desenlace, há uma marcação mais minuciosa: *Antes que o sol apareça, debes cravá-la no coração do príncipe. [...] Mas vai depressa! Não vês aquela risca vermelha no céu? Dentro de poucos minutos despontará o sol e tu morrerás! [...] O sol ergueu-se sobre o mar. Seus raios quentes caíram sobre a espuma.*<sup>75</sup>

São marcas que misturam a informação pura (cronológica) com a poetização do tempo. A marcação temporal existe, mas não tem como objetivo principal determinar exatamente quantos dias, meses ou anos transcorreram nessa espera da Pequena Sereia, e sim marcar que houve uma longa espera, o que foi feito através da alusão ao amadurecimento dos frutos e à passagem das estações. O lado temporal (chronos) se manteve; o lógico foi descartado em prol da atribuição de uma ambiência mais poética à narrativa. A poeticidade do tempo é o alvo das buscas temporais

<sup>70</sup> ANDERSEN, H. C. p. 90.

<sup>71</sup> ANDERSEN, H. C. p. 92.

<sup>72</sup> ANDERSEN, H. C. p. 92.

<sup>73</sup> ANDERSEN, H. C. p. 97.

<sup>74</sup> ANDERSEN, H. C. p. 102.

<sup>75</sup> ANDERSEN, H. C. p. 106.

desta narrativa: o andar do tempo é marcado por imagens poéticas, não por horas, dias, meses, anos.

Os tempos verbais dividem-se em dois grandes grupos: há os tempos do passado (pretérito perfeito, imperfeito e futuro do pretérito), ligados ao discurso do narrador, e os tempos do presente (presente do indicativo, futuro do presente e presente do subjuntivo) ligados ao diálogo dos personagens e aos pensamentos da Sereiazinha após ter perdido a voz (eles equivalem a suas falas).

Quando ocorre o fato de um personagem narrar uma situação no passado, isso é feito para resguardar a coerência interna da narrativa. O príncipe diz à Sereiazinha: *Eu me achava a bordo de um navio que naufragou. As ondas me carregaram para terra, para perto de um templo sagrado, onde serviam várias jovens. A mais nova delas viu-me estirado na praia e salvou-me a vida.*<sup>76</sup>, e o faz no passado por estar contando uma situação já vivida.

A Pequena Sereia, ávida de informações sobre o mundo dos homens, acabava por sentir e ouvir o que as irmãs lhe contavam acerca deste mundo, para ela ainda inatingível: *Ah! Com que enlevo a escutava a irmã mais nova! [...] Parecia-lhe então ouvir, chegando até ela, o badalar dos sinos.*<sup>77</sup> Agia ela como poeta? Em um certo sentido, sim, pois ela transmutava a palavra em coisa, em sensação real.

Falando em poeticidade, vale observar o trabalho a nível de linguagem desenvolvido nesta narrativa: como já foi dito, as descrições de lugar são, antes que informativas, poéticas, no sentido de corporificarem ao leitor/ouvinte o ambiente em que se dará a ação. Essa corporificação é bem diferente da apresentação descritiva, porque nela está implícito o fato de dar vida e cor ao ambiente, que deve parecer ao leitor/ouvinte tão real quanto parece aos personagens. Nesta corporificação incluem-se as descrições horrendas de lugares horrendos. Não há a preocupação em suavizar o texto para não impressionar a criança. A violência da linguagem, com adjetivos abundantes e fortes, procura refletir o horror da situação: *Ali não medravam flôres, nem algas,*

<sup>76</sup> ANDERSEN, H. C. p. 102.

<sup>77</sup> ANDERSEN, H. C. p. 86.

*havia apenas o fundo cinzento e nu de areia, que se estendia em direção aos sorvedouros, onde a água, fervendo e espumando, girava como enormes rodas de moinho, arrastando ao abismo tudo quanto conseguia agarrar.*<sup>78</sup>

A longa citação serve para ilustrar bem o ambiente aterrorizante que marcará negativamente a Sereiazinha a partir do seu pacto com a feiticeira. Levada até ela pelo seu desejo de pertencer ao mundo dos homens e conseguir uma alma imortal - duas características totalmente alheias ao mundo das sereias -, a Pequena Sereia terá de passar por inúmeros sofrimentos para conseguir seu objetivo. A tudo ela se submete, pois seu desejo maior é o de mudar sua identidade. Ela, que sempre fora considerada estranha, diferente, estava tentando a diferenciação mais radical, rompendo definitivamente com os seus e com o seu mundo, assumindo outros totalmente diversos. Contudo, embora a Pequena Sereia sofra muito com os passos necessários a essa ruptura, este não será o caminho para sua verdadeira individuação, pois ela coloca seu destino nas mãos do príncipe. Se ele não se apaixonar por ela, nem desposá-la, todo seu sacrifício terá sido em vão. Essa falsa ruptura, que implica a não-realização do rito iniciático, só poderia produzir a negação da situação desejada, já que a verdadeira individuação exige verdadeiras decisões do sujeito individualizante. Nesse sentido, o caminho da Pequena Sereia acaba na sua morte, na sua não-individuação. Não teria sentido o assassinato do príncipe porque ele estava absolutamente ignorante da situação. Quando ela diz: *Pensava somente que aquela seria sua última noite, pois a manhã lhe traria a morte, e recordava então tudo quanto perdera nesse mundo.*<sup>79</sup>, mostra seu arrependimento face à decisão de deixar nas mãos de outrem a sua individuação, face ao fato de ter esquecido que ela é conseguida tão-somente se formos nós a buscá-la.

As referências posteriores, de que ela passa a fazer parte das "filhas do espaço", com a possibilidade de adquirir uma alma imortal após 300 anos de boas ações, são, ao mesmo tempo, diluidoras e destoantes no contexto da narrativa. Diluidoras, porque a força do texto no sentido de falar da dificuldade do processo de individuação acaba relativizada, pois, embora não tenha

<sup>78</sup> ANDERSEN, H. C. p. 96.

<sup>79</sup> ANDERSEN, H. C. p. 104.

conseguido se casar com o príncipe, ela poderá obter a alma imortal. Destoantes, porque a linguagem narrativa, apesar das passagens explicativas um pouco longas, nas quais predomina a função referencial, é basicamente poética, soando estranho o tom moralizante e exemplar das recompensas finais às boas ações das "filhas do espaço" e o toque para que as crianças sejam boazinhas. Ambas as características podem se ligar ao fato de Andersen estar escrevendo "contos de fadas"(Eventyr), que comportavam a violência, mas também admitiam a existência de uma moral final mais ou menos explícita.

"O Soldadinho de Chumbo", o outro conto de Andersen estudado, inicia-se com o "era uma vez", abrindo para o mundo do imaginário, do maravilhoso, que neste caso não é o maravilhoso feérico, mas o do mundo em que os brinquedos adquirem vida e sentimentos. Como no anterior, o maravilhoso deste conto nasce do cotidiano, das possibilidades que o cotidiano encobre. Por exemplo, quando o narrador vai explicar a queda do soldadinho da janela em que havia sido colocado pelas crianças, ele o faz de modo a apontar para as duas possibilidades: *De súbito, quer pelo poder mágico do duende, quer por uma simples rajada de vento, [...].*<sup>80</sup>

A primeira marca temporal é o à noite que vai separar os dois tempos vividos na narrativa: o dos brinquedos, para os quais a noite é o momento da atividade, das brincadeiras, e o dos seres humanos, para quem a noite é hora de descanso. Essa separação no uso do tempo é uma das formas empregadas para se instaurar o maravilhoso - o mundo-tempo dos brinquedos, no qual eles têm vida, espelha o mundo-tempo dos seres humanos.

*O relógio bateu meia-noite.*<sup>81</sup> Novamente um dado temporal empregado para marcar um novo momento narrativo. Meia-noite, hora de transformações, mágica, introduz um personagem que será vital no decorrer da história: o duende preto. *Pela manhã, as crianças subiram e botaram o soldadinho na janela.*<sup>82</sup> Um outro momento do dia introduz uma outra situação narrativa: o soldadinho é jogado janela abaixo e sua vida de aventuras tem início. *No mesmo instante, uma das*

---

<sup>80</sup> ANDERSEN, H. C. p. 154.

<sup>81</sup> ANDERSEN, H. C. p. 153.

<sup>82</sup> ANDERSEN, H. C. p. 154.

*crianças pequenas agarrou o soldadinho e atirou-o à lareira, sem o menor motivo.*<sup>83</sup> Novamente a marca temporal usada para introduzir mudanças no rumo da narrativa. Nesse sentido, é importante observar que, neste conto, as marcas temporais funcionam como balizas narrativas, sinalizando as mudanças de rumo na história.

A divisão dos tempos verbais é semelhante à que ocorre em "A Pequena Sereia", com o discurso do narrador em tempos do passado e os diálogos dos personagens em tempos do presente. A ação vivida pelos personagens deve manter sua força, daí o uso de tempos verbais em que sua presentificação e atualidade são ressaltadas. Já a narração é algo geralmente feito "a posteriori", o calor da situação já passou, o narrador teve tempo, inclusive, de refletir sobre o que está narrando.

Assim, tanto em "A Pequena Sereia" quanto no "Soldadinho de Chumbo", temos narrativas de destino, segundo a terminologia de Pouillon<sup>84</sup>, já que em ambas o narrador sabe exatamente o que vai ocorrer e conduz o leitor/ouvinte e os personagens pelos caminhos que devem ser percorridos. Não há o imprevisto; não há verdadeira participação dos personagens na determinação dos rumos da narrativa, embora se procure dar a aparência de participação destes com a colocação de seus diálogos em tempos do presente, teoricamente para dar mais ação à história.

Nesse sentido, todos os contos maravilhosos tradicionais analisados até agora possuem o mesmo tipo de trabalho temporal, sendo caracterizados por esse tempo do destino, uma vez que em todos os contos o narrador tem pleno domínio sobre as atitudes e acontecimentos da narrativa, levando o leitor/ouvinte e os personagens por caminhos já pré-determinados.

Essa situação pode ser apontada como característica do conjunto dos contos maravilhosos tradicionais, estando ligada ao tipo de narrador desses contos - autoritário e de confiança, como já foi dito - e à sua função social e psíquica: oferecer modelos "exemplares" às crianças e constituir fontes de identificação de situações emocionais limite, nas quais predominam sentimentos fortes como o medo, a ansiedade, a raiva.

---

<sup>83</sup> ANDERSEN, H. C. p. 156.

<sup>84</sup> POUILLON, Jean. p. 151-5.

Não há uma ambientação espacial no início do conto; o espaço vai sendo marcado à medida que se faz necessário para o desenrolar da narrativa. O castelo de papel onde ficava a bailarina é descrito com algum detalhamento, de modo a compor o ambiente em que habitava tão ilustre senhorita. Na verdade, como em "A Pequena Sereia", aqui também a descrição espacial ajuda na caracterização dos personagens, servindo para apontar marcas que serão confirmadas posteriormente.

As outras marcas espaciais são tênues: há a referência ao palácio da bailarina, oposto à caixa de papelão do soldadinho, à janela, de onde cai o soldadinho, ao bueiro e algumas outras. Todas, porém, têm como dado comum o não-aprofundamento desse aspecto espacial, uma vez que não é o ambiente o mais importante nessa narrativa.

A exemplo do ocorrido em "A Pequena Sereia", as funções predominantes são a referencial e a poética, esta pairando sobre toda a narrativa, já que as descrições, além da informação, procuram corporificar a situação narrada: *o barco de papel balançava, subia e descia, e às vezes girava, descrevendo voltas inteiras, que faziam tremer o soldadinho.*<sup>85</sup>

A poeticidade encontra-se também na criação de imagens - *Atravessou-lhe algo como um relâmpago, e a luz brilhou em cheio, muito clara.*<sup>86</sup> -, passagem em que o "algo como um relâmpago" representa uma faca. Aliás, a explicação virá a seguir, mas o impacto inicial foi poético, imagético. Além disso, há na narrativa um jogo com a ambigüidade, tanto da linguagem, quanto dos sentimentos: *Em pleno clarão das chamas o soldadinho sentiu um calor horrível, mas não sabia se era do fogo propriamente dito ou do fogo do amor. Tinha perdido as cores, mas ninguém saberia dizer se isso se dera durante a viagem, ou se fora de tristeza.*<sup>87</sup> No discurso do soldadinho aparece também a função emotiva. Embora ele mantenha todo o tempo a postura militar, na qual se exalta a coragem do soldado face às intempéries da vida, nos momentos em que ele se encontra face a elas, não consegue evitar o medo, que transparece em suas falas, mas não se

<sup>85</sup> ANDERSEN, H. C. p. 154.

<sup>86</sup> ANDERSEN, H. C. p. 156.

<sup>87</sup> ANDERSEN, H. C. p. 156-7.

concretiza em suas ações: *"Onde irei parar agora?"*, pensou ele. *"Deve ser coisa do duende, sim. Se a bailarina estivesse aqui no barco, aí, sim, podia ser duas vezes mais escuro."*<sup>88</sup>

Com relação às posturas caras ao mundo militar, vale ressaltar o cuidado do narrador em atribuir ao Soldadinho de Chumbo as características reais de um soldado. Ele escolhe o perigo do desconhecido a tomar uma atitude em desacordo com a ética militar: *Mas, embora só faltasse pisarem nele, não o viram. Se ele tivesse gritado: "Estou aqui", certamente o teriam encontrado. Ele, porém, não achou correto, gritar em voz alta, por estar de farda.*<sup>89</sup> Em vários outros momentos da narrativa, a coragem do soldado será enaltecida, exemplificando o quanto ela é importante para um militar.

Essas passagens servem também para criar um elo com a realidade externa. Ao lado de outras situações em que há referências ao mundo exterior, servem para dar maior verossimilhança externa à narrativa. Por exemplo: *Imaginem, no fim do bueiro, a sarjeta ia dar num grande canal. Para ele isso era tão perigoso como para nós seria descermos por uma grande cachoeira.*<sup>90</sup> É interessante notar esse tipo de preocupação em uma narrativa marcada pelo maravilhoso. E isso não constitui preocupação tão-somente de Andersen. Também Perrault e os irmãos Grimm vão fazer referências ao mundo exterior, tecendo comentários sobre as situações, explicando-as, relacionando-as com outras do mundo exterior ou abrindo o paralelo ao elaborarem a moral final da história.

Outro ponto comum das narrativas analisadas é o que concerne ao tempo: com exceção de Perrault, que procura datar seus contos através de índices colocados aqui e ali, Jacob e Wilhelm Grimm e Andersen trabalham com um tempo atemporal em seus textos, tempo em que as marcas não servem efetivamente para delimitar cronologicamente a narrativa, mas sim para contextualizá-la. Tempo em que advérbios como "ontem" não significam necessariamente o dia anterior a hoje, mas sim um dia qualquer no passado. Esse tempo também é o das narrativas de destino, uma vez

---

<sup>88</sup> ANDERSEN, H. C. p. 154.

<sup>89</sup> ANDERSEN, H. C. p. 154.

<sup>90</sup> ANDERSEN, H. C. p. 155.



que em todos os contos o narrador tem pleno domínio sobre as atitudes e acontecimentos da narrativa, dirigindo-a e ao leitor/ouvinte, que deve fazer a leitura indicada.

O espaço nessas narrativas também é trabalhado de forma equivalente, existindo mais para dar leves balizas à narrativa. O espaço vai sendo marcado à medida em que é necessário à estruturação do texto, serve como pano de fundo, nunca determinando seu desenrolar.

A linguagem é marcadamente referencial, o que é explicado pelo fato de que o objetivo dos contos maravilhosos tradicionais é divulgar certas mensagens, necessitando então de um discurso em que a informação pudesse ser passada de forma mais clara.

Na verdade, são características genéricas, devendo ficar claro o caráter particular de cada conto se analisado a fundo. Porém, mesmo com as marcas individuais, os contos se tocam no referente ao predomínio de um mundo em que o maravilhoso dá o tom.

#### 4 AS FADAS FIAM O FATUM

No caso das coletâneas de Marina Colasanti, procuraremos trabalhar com o total das narrativas de cada uma, analisadas individualmente, como foi feito para os contos tradicionais. Isso porque acreditamos *ser mais interessante a discussão em torno de um maior número de textos*, visto ser o estudo dos contos de Marina o objetivo central desta dissertação. Assim também fica mais fácil identificar constantes (se existirem), que só poderão ser melhor observadas num conjunto de textos. Ademais, ao lado da análise do trabalho da autora com relação a tópicos literários - tempo, espaço, personagens, temática -, procuraremos identificar a visão de mundo que subjaz nesses contos.

Uma Idéia Toda Azul é o primeiro livro de contos maravilhosos de Marina Colasanti, e foi lançado em 1979 pela editora Nórdica. "O Último Rei" é o conto que abre a coletânea. As marcas temporais que existem na narrativa são pouco cronológicas, no sentido do tempo lógico, pois, mais do que a idéia de frequência diária, apontam para a atemporalidade.

Essa atemporalidade constitui a temporalidade maravilhosa, na qual os limites do tempo obedecem aos ritmos da vontade, da necessidade, do desejo, não só aos ritmos do dia e da noite, dos meses, dos anos. *E no tempo chegou o dia em que o vento beijou de sal a boca de Kublai-Khan [...].*<sup>1</sup> O tempo é ser, ou melhor, coisa-ser, já que tanto é agente, trazendo o vento, como paciente, pois dominado pelo Rei e pelas pipas que ele inventa para trazer as estações até si. O *todos os dias* recorrente na narrativa também está compreendido neste âmbito do atemporal, do eterno, já que não é necessariamente a frequência que ele marca, mas a repetição, o que é um dos atributos do mítico e do ritualístico. Nos textos, a repetição pode ser destrutiva, levando ao clichê, à palavra vazia, ou erótica, como a dos ritmos obsessivos e das litânias.<sup>2</sup> No caso deste conto, a repetição é erótica, pois faz crescer o desejo do Rei por mandos diferentes do seu, é a própria negação do clichê, cuja base é o igual, o já conhecido. Não há tempo na relação de amor e

<sup>1</sup> COLASANTI, Marina. Uma idéia toda azul. Rio de Janeiro : Nórdica, 1979. p. 13.

<sup>2</sup> BARTHES, Roland. Le plaisir du texte. Paris : Seuil, 1973. p.67. .

cumplicidade instaurada no conto, embora os momentos sejam marcados pelo ir e vir do vento, cabendo ao Rei a espera.

As marcas espaciais misturam o locativo propriamente dito com uma referência ambígua, ao mesmo tempo espacial e poética, além de se imbricarem com as marcas temporais. Na verdade, há a preocupação em criar uma atmosfera maravilhosa, e é para este ponto que todos os instrumentais narrativos convergem. O frio se liga às montanhas; o calor, ao deserto. O mundo vinha na língua do vento e ia nos fios do Rei. Há um ritmo no texto e a criação desse ritmo visa aproximar prosa e poesia. O ritmo é o que determina a atração ou repulsão entre as palavras, se as deixamos fluir livremente. Na verdade, a frase poética se caracterizará pelo predomínio dessa escolha pautada no desejo, em detrimento da junção de palavras com o objetivo de informar: [...] *o ritmo não é exclusivamente uma medida vazia de conteúdo, mas uma direção, um sentido.*<sup>3</sup> Essa frase poética não é exclusividade do poema, caracterizando todo discurso em que o ritmo determine a seleção e combinação dos vocábulos. Nos contos de Marina Colasanti, predomina essa prosa poética, prosa em que o discurso se quer existência, não referência de alguma coisa. Ao contrário de um texto em prosa no qual a informação, ainda que ficcional, é priorizada, neste conto a palavra é usada com outro objetivo: o de criar a ambiência e corporificar contexto, situações e personagens àquele que lê. Longe foi deixada a necessidade de plausibilidade e de verificabilidade que marca os textos em que a informação dá o tom. *O vento vinha de longe e tinha o mundo todo para contar.*<sup>4</sup> O vento é o senhor dos espaços amplos, aquele que corre mundo. Ao seu espaço ilimitado opõe-se o espaço do Rei, totalmente limitado: *Kublai-Khan nunca tinha saído da sua fortaleza [...]*<sup>5</sup> Gostaríamos de ressaltar, nesta oposição espacial, a importância dada ao espaço ilimitado, o da liberdade, que se torna tão mais vital para o Rei que este tudo abandona para ser livre, apesar de ser o último rei da dinastia mogul.. Dentro da fortaleza, o Rei se sentia fraco; ao abandoná-la, tornou-se forte e livre.

<sup>3</sup> PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1982. p. 69.

<sup>4</sup> COLASANTI, Marina. p. 11.

<sup>5</sup> COLASANTI, Marina. p. 12.

As funções de linguagem que predominam no discurso do narrador são a referencial e a poética, visto que as informações necessárias ao desenrolar da narrativa nos são transmitidas também através de imagens poéticas: *Kublai-Khan quis suar com a doçura das tâmaras*,<sup>6</sup> assim nos é apresentado o desejo de calor que assomou ao Rei. Na verdade, o discurso neste conto é predominantemente performativo,<sup>7</sup> isto é, auto-referencial, constituindo uma manifestação lingüística acima de tudo. Seu significado é seu próprio referente, sobrando poucas ocasiões em que o modo constativo do discurso dá o tom.<sup>8</sup> Vai interessar para a análise deste e dos outros contos a predominância desse modo performativo porque ele é o modo do discurso poético, que também tem em si sua referência. O discurso do narrador aparece sempre nos pretéritos perfeito e imperfeito do indicativo, tempos da narrativa maravilhosa, já que este narrador não é participante da ação, mas seu observador. De forma às vezes até sutil, ele funciona como alguém que presencia situações acontecendo sem fazer apertes valorativos, nem erigir uma moral no final. Na verdade, até mesmo o final é ambíguo e aberto: *Dizem os pastores da planície que o viram prender cordas de linho nas pontas da grande pipa de seda*.<sup>9</sup> Ao contrário dos contos tradicionais, neste não há um final fechado a ser divulgado, uma verdade peremptória a ser seguida e respeitada.

Nas falas do vento predomina o presente do indicativo, já que se trata de situações marcadas pela ação, e o presente é um tempo mais ligado à ação do que à narração. A função predominante é a poética, uma vez que será nessas falas que o maravilhoso se presentificará para depois ser narrado. Importa observar que o Rei não toma a palavra nem uma só vez; seus desejos e emoções nos são apresentados pelo narrador. A palavra é, ao mesmo tempo, sua salvação e sua perda. A referência existente às sereias nos abre a possibilidade de leitura dessa palavra como uma palavra mágica, mas ao mesmo tempo como uma palavra mortal, já que quem a ouve não volta mais: é a palavra mais bela e a mais violenta. *O canto das Sereias é, pois, um grau superior da poesia, da arte do poeta*,<sup>10</sup> uma vez que é uma palavra que transforma, chegando até a destruir

<sup>6</sup> COLASANTI, Marina. p. 13.

<sup>7</sup> CINTRA, Ismael Angelo. Marcas lingüísticas do narrador. *Alfa*, São Paulo, n. 25, p. 55, 1981.

<sup>8</sup> CINTRA, Ismael Angelo. p. 55.

<sup>9</sup> COLASANTI, Marina. p. 13.

<sup>10</sup> TODOROV, Tzvetan. *Poética da prosa*. Lisboa: Edições 70, 1979. p.74.

quem a ouve. É a palavra eficaz, que transmuda quem a escuta, e por que não?, também quem a profere: *O que fala sofre a morte quando lhe escapa aquele que ouve. As Sereias fazem perder a vida àquele que as ouve, porque, de outra forma, perderiam elas a sua.*<sup>11</sup> Efetivamente, é uma palavra mágica, guardando em si todo aquele poder que o poeta busca ao escolher cuidadosamente as palavras que compõem seu texto. Ao classificar o canto das Sereias, Todorov vai fazê-lo criando um paralelo com a palavra literária: *O canto das Sereias é, simultaneamente, esta poesia que deve desaparecer para que haja vida e essa realidade que deve morrer para que nasça a literatura.*<sup>12</sup>

O maravilhoso, neste conto, encontra-se menos na existência de um rei e de seu reino do que nas situações apresentadas. É o maravilhoso da humanização do vento, da capacidade de o rei mudar as estações de acordo com sua vontade, da indefinição do final da história. Neste aspecto, podemos já apontar uma diferença face ao que ocorre em grande parte dos contos maravilhosos tradicionais: a existência de uma moral final exemplar. Não observamos, na maioria dos contos de Marina Colasanti, a preocupação educadora que norteou a criação de muitos contos tradicionais, principalmente os de Charles Perrault, mas igualmente determinou a "adaptação" a que foram submetidos alguns contos dos irmãos Grimm, justamente aqueles em que o conteúdo iniciático e ritualístico era mais patente. E esse descompromisso com uma mensagem exemplar liga-se ao discurso que predomina nos contos de Marina Colasanti: a linguagem poética não procura explicar e desvendar significados, pelo contrário, está sempre preñe de ambigüidade, sempre procurando a multiplicação do potencial expressivo de cada vocábulo.

No início era só a linha verde, como no início era o verbo. Em "Além do Bastidor", o segundo conto, a criação poética é tematizada através do paralelo com o bordar. Tecendo, a protagonista cria um mundo que vai acabar sendo mais real do que a realidade constatável. Na verdade, o mundo dos "realia" não existe nem como referência longínqua neste conto. Ele não é nomeado, não tem a graça. Aqui o importante é a linguagem, que assume plenamente seu poder

---

<sup>11</sup> TODOROV, Tzvetan. p. 74.

<sup>12</sup> TODOROV, Tzvetan. p. 74.

transformador já indiciado no conto anterior. Novamente temos o predomínio do discurso performativo, uma vez que o texto é seu próprio referente, isto é, não se procura comprovar no exterior o que vem narrado. A palavra assume plenamente seu poder instaurador de realidades. *Capim. Foi isso que apareceu depois dos primeiros pontos.*<sup>13</sup> Antes daquele *capim* que inicia o parágrafo, não há indicação alguma do que vai ser bordado. O *capim* surge só, palavra-frase com toda sua força de criação. Segundo Hugo Friedrich, a justaposição de expressões nominais é uma das características da lírica moderna, uma vez que os conteúdos nominais da intuição e da abstração devem permanecer eles próprios, não sendo canalizados numa corrente de acontecimentos nem em qualquer tipo de temporalidade.<sup>14</sup> Nesse sentido, essa palavra-frase abrindo o conto já aponta para sua inserção no universo do poético, universo em que, mais do que a descrição do espaço, importam as ressonâncias que uma palavra pode fazer vibrar no leitor. Ressonâncias que podem ter eco em lembranças reais ou literárias, mas que de toda forma acabam implicando o leitor na narrativa, estreitando seus laços.

As marcas temporais deste conto são ténues. As locuções *toda manhã, todo dia* apontam para a repetição da ação, como no conto anterior, mas também servem para criar a idéia de vagueza, de imprecisão. Já as marcas espaciais têm uma característica diferencial, na medida em que toda a ambientação espacial - *capim, jardim, árvore* - só existe depois de ser bordada. É um mundo de fios-palavras, um mundo maravilhoso que vai se criando no ritmo das mãos mágicas da menina: *Assim, aos poucos, sem risco, um jardim foi aparecendo no bastidor. Obedecia às suas mãos, obedecia ao seu próprio jeito, e surgia como se no orvalho da noite se fizesse a brotação.*<sup>15</sup> Esse mundo vai se tornando mais importante que o mundo real para a menina, que conhece melhor os desejos dele do que os seus próprios: *A árvore estava pronta, parecia não faltar nada. Mas a menina sabia que tinha chegado a hora de acrescentar os frutos. // A menina não soube como aconteceu. Quando viu, já estava a cavalo do galho mais alto da árvore.*<sup>16</sup> E

<sup>13</sup> COLASANTI, Marina. p. 17.

<sup>14</sup> FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1981. p.155.

<sup>15</sup> COLASANTI, Marina. p. 17.

<sup>16</sup> COLASANTI, Marina. p. 17-8.

tão impregnada dele foi ficando que um belo dia não houve mais volta possível. Sua existência no bordado era tão perfeita que só sobrou à irmã arrematar o ponto. Os limites entre criador e criatura se desfizeram, perfazendo-se o milagre.

Neste conto só há o discurso do narrador, um narrador que conhece todas as situações que estão sendo narradas, que conhece sua personagem profundamente, mas que se limita a apresentá-las, não se colocando no decorrer da narrativa. Seu interesse maior é criar o clima maravilhoso e poético, daí o falar pouco, deixando um espaço para que o leitor participe da narração. Não há, em momento algum, opiniões do narrador sobre o ir e vir da protagonista entre seu mundo e o do bordado, nem avaliação final sobre sua permanência "do lado de lá". É interessante notar que, à semelhança do que ocorreu com o rei do conto anterior, aqui também a protagonista, no final do conto, acaba migrando para o mundo da ficção, do maravilhoso. Haveria uma opção da autora para com um mundo mais apartado daquele da nossa realidade cotidiana, que reduz a linguagem a clichês, o tempo ao relógio, o espaço ao percurso conhecido, os desejos a pessoas e objetos determinados? Para com um mundo em que o poético, enquanto ponto de vista, fosse o dominante? Em que as palavras dissessem mais do que o banal, as pessoas ultrapassassem o entendimento cotidiano de si e das coisas, o mundo adquirisse novas perspectivas? O caminho dos contos responderá a essas indagações.

Os tempos verbais predominantes no discurso do narrador são o pretérito perfeito e o imperfeito do indicativo, configurando um narrador conforme ao da tradição. A função predominante é a poética, que, na modernidade, é marcada por um falar mais nominalizado, mais conciso e estimulante de diferentes leituras, mais substantivado. E também pelo fato de a narração se confundir com o narrado, de o criador se transmutar em criatura. Porém, a função referencial também se faz presente, já que há um encadeamento a ser respeitado, uma referência espaço-temporal que contextualiza a narrativa e que tem uma ligação, ainda que fraca, com o real.

Também neste conto o maravilhoso não é dado pela presença de seres especiais, como fadas, bruxas, duendes, reis, princesas. Ele aparece na nova forma de se relacionar com o real, forma que altera o ângulo de visão, e, por conseguinte, a importância atribuída às coisas e

situações. É como se um "estado poético" se apoderasse de nós, obrigando-nos a *ver com olhos livres*, como dizia Oswald de Andrade sobre a percepção poética das coisas.<sup>17</sup>

Em "Por Duas Asas de Veludo" as marcas temporais funcionam como balizas para compreender uma evolução narrativa onde o dado temporal é importante. Há um ritmo cronológico na evolução do dia que é funcionalmente importante, uma vez que a transformação da lagarta em borboleta também obedece a uma gradação do tempo. A contextualização temporal, iniciada com *durante toda a manhã*, continua com *era quase noite, à noite, ao amanhecer* e outras expressões que procuram exatamente marcar esse tempo da espera, da maturação, e vai finalizar com uma imagem que atenua essa marca mais cronológica em favor da instauração do poético: *O dia adormece*. Essa derivação para um olhar temporal mais poético é coerente com o desenrolar da narrativa, já que é nesse momento que ela sai do discursivo para entrar no mítico, território mais afim à linguagem poética.

Segundo Mikel Dufrenne, a poesia pode suscitar no leitor um estado poético, o que é completamente diferente de suscitar uma idéia (marca da palavra discursiva). Nesse estado poético há uma proporção de encanto, de disponibilidade e receptividade que facilita o contato.<sup>18</sup> Essa abertura ao encantatório e aos efeitos mágicos tem origem nas cerimônias rituais, em que cantos são entoados para livrar as pessoas de dores ou de maus espíritos. Sua ligação com o discurso poético nos contos de Marina Colasanti aponta para o poder ancestral dessa palavra transformadora, mítica naquele tempo primordial, poética nesses dias pós-modernos. Como marcas poéticas neste conto temos imagens como *beiras do escuro*, gradações quantitativas levadas a cabo pela repetição como *Queria outras. Queria mais. Queria todas*,<sup>19</sup> que aqui funciona eroticamente, corporificando a evolução do querer da menina. E ainda a apresentação sintética da cena, abrindo para a sensibilização do leitor, que se sente partícipe da narração: *Estremece a água do lago. A princesa arma o arco, retesa a corda, crava a seta de ouro no peito*

<sup>17</sup> TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda européia e modernismo brasileiro. Petrópolis : Vozes; Brasília : INL, 1976. p. 271.

<sup>18</sup> DUFRENNE, Mikel. O poético. Porto Alegre : Globo, 1969.

<sup>19</sup> COLASANTI, Marina. p. 21.



*do cisne*.<sup>20</sup> Como já ocorrera em "A Pequena Sereia" de H.C. Andersen, o discurso do narrador funciona como uma câmera fotográfica, levando o leitor pela mão para acompanhar o desenrolar dos acontecimentos. A imagem neste discurso é, ao mesmo tempo, a fala e o ritmo, uma vez que vai corporificar o ângulo de visão escolhido, a sucessão dos acontecimentos que se quer narrar. O movimento da câmera vai funcionar como o ritmo nos poemas, aproximando e repelindo palavras e frases. Na verdade, em uma linguagem cinematográfica, a câmera é linguagem e tempo, já que seleciona não só as imagens como também sua combinação, apresentando-nos closes e grandes ângulos, de acordo com o que deseja ressaltar.

O espaço narrativo em "Por Duas Asas de Veludo" é trabalhado de forma semelhante ao tempo: *jardins, aposentos do palácio, bosque, beira do lago* delimitam o espaço onde se ambientarão as ações. O que une marcas espaciais e temporais neste conto, opondo-as àquelas do conto anterior, é a questão da referência externa. Aqui ela é mais ampla, isto é, embora não sejam prioritários, há o cuidado em deixar definidos tempo e espaço narrativos com um fio unindo-os a um tempo e espaço extra-texto.

Essa maior ligação a um tempo-espaço extra-texto se confirma ao observarmos que a função de linguagem que predomina aqui é a referencial. Não pretendemos com isso afirmar que seja um conto realista, oposto aos contos anteriores, qualificados como maravilhosos, mas sim ressaltar sua maior inserção no contexto referencial, com predomínio do modo constativo<sup>21</sup> do discurso em grande parte da narrativa - quando a linguagem é usada para descrever situações, locais, momentos, não se voltando sobre si mesma.

A busca obsessiva por mais borboletas e o final com o encontro consigo mesma sob a forma de cisne negro remetem à idéia de consecução de um desejo: o de se encontrar. Isso é reforçado pela simbologia do cisne, ligada ao hermafroditismo (*o cisne é masculino quanto à ação e por seu longo pescoço, de inegável caráter fático, e feminino pelo corpo arredondado e*

<sup>20</sup> COLASANTI, Marina. p. 23.

<sup>21</sup> CINTRA, Ismael Angelo. p. 55.

*sedoso*.<sup>22</sup>) e à realização suprema de um desejo, ao que alude seu próprio canto (símbolo do prazer que morre em si mesmo).

"Um Espinho de Marfim", o conto seguinte, tem marcas temporais de duas naturezas: há o tempo mais próximo do real e do concreto, situado em torno da figura do Rei e presentificado em suas falas, já que para ele o desejo tinha um prazo, representado pelas expressões *durante dias, durante noites, manhã cedo*, e há o tempo ilimitado, presentificado no conto na relação da princesa com o unicórnio (tempo de amor) e marcado pelas luas (imagem poético-mítica para marcar o tempo). Nesse universo poético, os personagens viviam *esquecidos do prazo, na maré das horas*, o que aponta para uma outra compreensão do tempo, na qual importam pouco os aspectos cronológicos e muito a percepção que os amantes têm do tempo. Outra marca temporal significativa no mundo da princesa e do unicórnio são os três dias e mais um, que aparecem duas vezes. A intenção simbólica fica patente na forma de se falar do tempo transcorrido. O número três representa a [...] *síntese espiritual. Resolução do conflito criado pelo dualismo. Hemiciclo: nascimento, zênite, ocaso [...]* Resultante harmônica da ação da unidade sobre o dois, concerne ao número de princípios e expressa o que é suficiente, o desenvolvimento da unidade em seu próprio interior. Número-ideia do céu e da Trindade.<sup>23</sup> São três dias de folia. Três dias de plenitude. O quarto dia marcará a decisão, a realidade vai se impor de forma mais determinante do que o tempo atemporal em que vivem princesa e unicórnio.

O espaço também é referido da mesma forma que o tempo. As marcas espaciais povoam o mundo do Rei, do tempo marcado: *jardim da princesa, janela do quarto, primeiro degrau da escadaria*. No mundo da princesa e do unicórnio não há marca alguma, o espaço se desfaz, tem sua importância diminuída face à narrativa da descoberta mútua entre princesa e unicórnio.

Neste conto também só aparece o discurso do narrador, sempre conforme ao da tradição. As funções predominantes se diferenciam de acordo com a marcação ou não de espaço e tempo: quando estes são marcados (contexto do rei), a função dominante é a referencial; quando a

<sup>22</sup> CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. São Paulo : Moraes, 1984. p. 165.

<sup>23</sup> CIRLOT, Juan-Eduardo. p. 413.

marcação cede lugar ao ilimitado (contexto da princesa e do unicórnio), passam a dominar as funções poética e emotiva. Divisão coerente com os campos semânticos de cada um: o mundo do rei é marcado pela referência, pelo controle e lógica até nos desejos; o da princesa e do unicórnio é o mundo dos amantes, sem limites e obedecendo somente à lógica do desejo de ambos. Neste conto aparecem também os dois modos do discurso - o performativo e o constativo -, de acordo com o tipo de universo que domina a narração.

Interessa ressaltar também a simbologia da figura do unicórnio: é um animal meio mágico, infatigável diante dos caçadores, que, contudo, cai vencido e aprisionado quando uma virgem se aproxima. Segundo Cirlot, isto é um indício de sublimação da sexualidade. No caso deste conto, ambas as hipóteses se verificam. Efetivamente, o unicórnio se revela e se deixa aprisionar pela princesa, tendo conseguido antes enganar o Rei e todos os cavaleiros; durante os três dias que passam juntos inexistente um índice de efetivação da relação sexual, que vai aparecer somente no quarto dia, já que o espinho de marfim tem caráter fálico. Contudo, será uma relação sexual dramática, uma vez que traz em si a morte. É interessante notar que, caso fosse obedecer aos seus desígnios simbólicos, o unicórnio deveria sublimar o lado sexual, não completando o ato. Porém, a modificação deste desígnio instaura o estranhamento face ao conteúdo simbólico, estranhamento que é uma das características da linguagem poética,<sup>24</sup> tanto a nível sintático, como semântico, no qual ocorre neste conto.

"Uma Idéia Toda Azul" é o conto que dá nome à coletânea e marca justamente o meio: é o quinto de um conjunto de dez. As marcas temporais do texto (*um dia, o tempo correu seus anos, mas o rei não era mais o rei daquele dia, todo o tempo passado lá fora, o tempo todo parado na Sala do Sono*) são tênues na sua função propriamente temporal, servindo mais para sinalizar a entrada no mundo do maravilhoso. Há, no conto, inclusive um conjunto de Salas do Tempo, para onde o Rei se dirige a fim de esconder sua idéia. É uma reificação do tempo, transformando-o em símbolo, e não meramente em um componente da contextualização da narrativa.

<sup>24</sup> CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: \_\_\_\_\_ et alii. *Teoria da literatura - formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971. p.39-56.

Com o espaço acontece algo equivalente: ele é discriminado apenas como indicador da gradação das ações do Rei. Serve para nos mostrar que caminhos o Rei percorreu para esconder sua idéia, onde brincou com ela, para onde se dirigiu depois para governar e como voltou ao se encontro (*Desceu com ela para o jardim [...] saiu dos seus aposentos, atravessou salões, desceu escadas, subiu degraus, até chegar ao Corredor das Salas do Tempo*<sup>25</sup>). Todavia, ele passa de um espaço relativamente lógico para um absolutamente maravilhoso, como, por exemplo: *brincou com ela de esconder entre outros pensamentos, encontrando-a sempre com igual alegria [...] Com a idéia escondida debaixo do manto [...]*.<sup>26</sup> Há nesses momentos uma concretização do abstrato: a idéia vira pessoa-coisa, brinca e dorme. Como o que tinha ocorrido com o Tempo no Corredor das Salas do Tempo.

As falas do narrador, também no imperfeito e no perfeito do indicativo, contextualizam a narrativa, mas de forma pseudo-referencial, já que as referências dadas são maravilhosas, não reais. A informação, neste conto, trabalha para criar uma atmosfera além do mundo real e cotidiano. A função predominante será, nesse sentido, uma mistura de duas outras: a referencial e a poética, já que imagens poéticas se colam à informação "referencial" para compor a atmosfera da narrativa.

"Entre as Folhas do Verde O" tematiza a necessidade do encontro consigo mesmo para que o posterior encontro com o outro possa ocorrer de forma satisfatória e prazerosa. É um conto de individuação. Comprova narrativamente a impossibilidade da vida em comum na qual se almeja transformar o outro à nossa imagem e semelhança. Há de haver, primeiro, a compreensão de quem é o outro (o que passa necessariamente pela linguagem, por algum tipo de linguagem) para a aceitação ou não daquela forma de ser.

O tempo é marcado regularmente - *o príncipe acordou contente. Era dia de caçada; ficavam horas se olhando calados; no dia em que - até a menção dos sete dias, momento que dá início à real transformação voluntária da personagem feminina. Sete, número cabalístico,*

<sup>25</sup> COLASANTI, Marina. p.32.

<sup>26</sup> COLASANTI, Marina. p.32.

simboliza a ordem completa, período, ciclo. É composto pela união do ternário e do quaternário, pelo que se lhe atribui excepcional valor. O quatro é o símbolo da terra, do situacional, enquanto o três é a síntese espiritual. Portanto, o sete traz em si a terra e o espírito.<sup>27</sup> A corça teve de passar pelos seus sete dias como mulher, embora involuntariamente transformada, para resolver assumir sua característica mais forte - a de corça. Os sete dias que levou para aprender sete passos foram seu ritual iniciático no caminho da individuação. Só após essa provação é que ela realmente estava pronta para a decisão sobre sua pessoa.

As marcas espaciais são abundantes e locativas: *pátio do castelo; debaixo da janela; debruçada no regato; levaram a corça para o castelo; quarto de porta trancada; palácio; atravessou o corredor, desceu a escada, cruzou o pátio e correu para a floresta.* O espaço é bem marcado, limitado, definindo o universo do príncipe. Essa configuração espacial confirma a postura vivencial do príncipe, muito preocupado e centrado em si mesmo, não conseguindo entender a mensagem de liberdade que a corça queria lhe trazer. Essa incompreensão é marcada espacialmente pelo confinamento que o príncipe impôs à corça-mulher. Mesmo com as melhores intenções, o príncipe usurpou sua liberdade, e nenhuma prisão, por mais bela e rica, satisfaz o ser que deseja ser livre. Isso se comprova pela fuga da corça-mulher na primeira situação propícia. O jogo espacial aqui é interessante na medida em que extrapola o meramente contextual (espaço real *versus* espaço maravilhoso), apontando para o espaço interior do ser humano, traçando um paralelo entre a liberdade espacial e a liberdade humana.

O discurso do narrador é basicamente informativo, inexistindo apartes valorativos ou de defesa de uma ou outra postura. As situações são apresentadas da forma mais transparente possível para possibilitar ao leitor o conhecimento dos fatos e a conclusão pessoal face à situação apresentada. O início da narrativa, inclusive, é exemplar dessa atitude no sentido de oferecer uma localização espaço-temporal precisa, introduzindo a narrativa de forma mais "realista" do que a da maioria dos contos precedentes.

---

<sup>27</sup> CIRLOT, Juan-Eduardo. p.413.

Vale ressaltar, igualmente, a existência da estrofe de uma canção popular da Idade Média abrindo a narrativa. Esta liga a temática do conto a uma raiz popular, criando o vínculo literário e popular entre um texto do final do século XX e todos aqueles que tiverem existido a partir da Idade Média. Outro diálogo literário entrevisto na narrativa é com "A Pequena Sereia", de Andersen. Em ambas há personagens femininas meio bicho, meio gente, que vivem a dualidade de forma agônica, não possuem o dom da palavra e acabam voltando ao *se habitat* animal, não tendo conseguido adaptar-se ao mundo dos homens. Essa inadaptação, ao menos no conto de Marina Colasanti, pode apontar para a crítica que a autora faz ao mundo reificado que é o do nosso cotidiano, crítica não-explicita, subjacente e silenciosa, mas que já tinha se dado a perceber anteriormente. Esse mundo que prioriza a informação, que só se ocupa do tempo para afirmar que ele deve ser aproveitado ao máximo, capitalisticamente falando, não poderia comportar um ser acostumado a uma vida liberta desses limites. Optando pela volta à floresta, a corça assumiu sua identidade verdadeira e se colocou à margem da sociedade do príncipe, assim como o artista que opta pela marginalidade em um mundo onde o valor de troca rege todas as relações, tanto materiais quanto humanas.

Outra característica importante é a incompreensão como consequência da não-linguagem: *Mas corça-mulher só falava a língua da floresta e o príncipe só sabia ouvir a língua do palácio,* opondo natureza e cultura; *Mas o príncipe tinha a chave da porta. E ela não tinha o segredo da palavra.*<sup>28</sup> Somente a palavra poderia desfazer a incompreensão. Sua capacidade, mágica, de encobrir segredos que não precisam ser totalmente explicitados poderia, talvez, humanizar o mundo reificado, fazendo circular imagens poéticas pelo mundo dos homens. Essa importância atribuída à palavra serve também como índice da força criadora e estabilizadora que a autora lhe confere. Quando essa não existe, até o caos pode se instalar.

"Fio após Fio" é outro dos contos em que o diálogo com a tradição mítico-literária é claro: *Gloxinia, nunca satisfeita com seu trabalho, desmanchava ao fim de cada dia o que tinha feito,*

---

<sup>28</sup> COLASANTI, Marina. p.40.

para recomeçar no dia seguinte,<sup>29</sup> como Penélope, para quem o tecer e destecer viraram a forma possível de sobrevivência enquanto esperava o amado Ulisses sem mesmo saber se ele voltaria.<sup>30</sup>

*Todas as tardes; ao fim de cada dia; no dia seguinte; ainda teve tempo; no passar dos anos; chegou o dia do último ponto* são exemplos das marcas temporais desta narrativa e ilustram a gradação temporal que lhe dá ritmo. Esse ritmo serve de base à criação de uma atmosfera mágico-religiosa, ritualística: o tempo passa ali, dentro da torre do castelo, daquela forma; nada há dito sobre o tempo real, fora dali. Nesse sentido, o tempo é maravilhoso e a marcação está mais próxima do poético do que do cronológico.

As marcas espaciais são mais tênues - *torre mais alta do castelo de vidro; cesta de Gloxínia; sem chegar a lugar algum; ao redor da corte, ao redor do castelo e dos jardins, lá fora* -, o que se explica pela fixação de ambas as personagens num único espaço que, embora sendo um castelo, é de vidro - a concretude é transparente; existirá ela realmente?. No momento do bordado prazeroso de Gloxínia não há marca espacial alguma, como que indicando sua total descida sobre si mesma. O espaço é totalmente maravilhoso.

Há somente o discurso do narrador, conforme ao da tradição. O início da narrativa aponta para um caminho mais referencial, oferecendo informações concretas ao leitor. Porém, logo o tom referencial dá lugar a entradas no poético, pois a informação aqui serve para criar o ritmo e a ambiência poético-maravilhosa, transportar o leitor para um mundo diferente do mundo cotidiano. Assim como, imperceptivelmente, os fios de Nemésia vão aprisionando Gloxínia numa rede de prazer, o texto vai levando o leitor para o mundo do poético, sem que isso seja explicitado em momento algum. Novamente cria-se um paralelo entre o tecer e o escrever, apresentados ambos como fino e delicado trabalho de criação.

Em "A Primeira Só" há marcas temporais graduais que servem apenas como balizas para dar o *hic et nunc*, não sendo em torno delas que a narração se organiza. *De noite; quando a princesa acordou; riram por algum tempo depois; um dia; no dia seguinte* são exemplos desse

<sup>29</sup> COLASANTI, Marina. p. 43.

<sup>30</sup> HOMERO. *A Odisséia*. Rio de Janeiro : Tecnoprint, 1968.

tipo de tratamento temporal em que é necessário dar-se uma localização, criando o tempo e o espaço narrativos, para que a narrativa possa se organizar, passar a existir, sem que essas informações sejam realmente importantes no desenvolver da intriga.

Com relação ao espaço, acontece quase a mesma coisa. Há um palácio, quarto da princesa, jardim, mas importam realmente para a narrativa o espelho e a água do lago, uma vez que serão eles o instrumento de re-conhecimento da princesa. Este também é um conto de individuação, em que o dito funciona como índice do que está subjacente.

O diálogo com a tradição é claro: começa impulsionado pelo rei, que dá à princesa o espelho de presente, e continua no encontro final na água do lago. O tema de Narciso é recorrente nos contos de Marina Colasanti, já tendo aparecido no "Por Duas Asas de Veludo".

Na verdade começa a se delinear a preocupação da autora com a questão da individuação do ser humano, o que talvez a tenha levado a escrever contos maravilhosos, gênero em que a marca psicológica sempre esteve presente, o que pode ser comprovado pelas leituras psicanalíticas que já foram feitas dos contos tradicionais, dentre as quais a mais importante é a de B. Bettelheim.<sup>31</sup> O conteúdo semântico desta busca é relativamente o mesmo em ambos os contos, apontando para a impossibilidade de nos completarmos se formos buscar fora de nós a resposta para nossa pergunta primordial sobre quem somos. A percepção de quem somos só será possível com um mergulho profundo em nós mesmos, mergulho que não deve ser confundido com o mergulho real que fazem as protagonistas dos dois contos seguindo a tradição de Narciso. Este leva à perda, não ao encontro.

De novo temos quase exclusivamente o discurso do narrador, nos tempos verbais habituais e da forma não valorativa que vem marcando o narrador dos contos da autora. O trabalho com a linguagem também é equivalente, uma vez que a função referencial predomina no início da narrativa, mas é gradualmente misturada a visões poéticas do mundo. Em alguns momentos, a linguagem assume um tom coloquial: *De que adianta a coroa se a filha da gente chora à*

---

<sup>31</sup> BETTELHEIM, Bruno. Apicanálise dos contos de fadas. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1979.



noite?<sup>32</sup> ligado ao uso do discurso indireto livre e à função emotiva. Esta é uma nova forma de participação dos personagens na narrativa, além daquela com o discurso direto que predominara até então, funcionando não apenas como ilustração (caso da maioria das intervenções em discurso direto), mas também como efetiva participação na narrativa. O cuidado com a expressão exata, que extrapola aquele que se preocupa só com a informação, pode ser percebido, por exemplo, nas passagens em que o narrador nos apresenta a relação da princesa com suas "amigas": *Uma sorriu e deu bom-dia. A outra deu bom-dia sorrindo. [...] E quando uma estava cansada, a outra dormia,*<sup>33</sup> sem que apareçam explicações sobre a princesa e seu duplo, acontecendo essa relação na própria linguagem, quando uma fala espelha a outra. Também a tristeza, mais do que narrada, vem corporificada: *Uma moldura vazia, cacos de espelho no chão,*<sup>34</sup> em um parágrafo separado, dá bem a idéia de abandono que tomou conta da princesa ao quebrar sua amiga, introduzindo o que a seqüência do texto confirmará.

"Sete Anos e mais Sete" introduz um diálogo explícito com a tradição dos contos maravilhosos, mais exatamente com o conto "A Bela Adormecida no Bosque". Em ambos, há um sono em que a protagonista é mergulhada involuntariamente, em um quarto afastado do mundo por teias e pela vegetação que vai crescendo em torno do castelo. Porém, a partir disso, os contos se distinguem. No de Marina Colasanti, o sono não é produto da maldição de uma bruxa malvada, mas decisão do Rei-pai ciumento, tentando, com isso, afastá-la do príncipe, que se tornara mais importante no coração da princesa do que o Rei. É interessante notarmos que este é um dos poucos contos em que existe uma referência mais clara ao mundo externo. Ao arrolar os motivos que desqualificavam o príncipe para se casar com sua filha, o Rei apresenta o seguinte: *Mandou investigar e descobriu que o rapaz não tinha acabado os estudos, não tinha posição, e o reino dele era pobre,*<sup>35</sup> valores do mundo burguês contemporâneo, não tendo nada a ver com o mundo da aristocracia, que seria o referencial externo lógico se o objetivo da autora fosse criar uma

---

<sup>32</sup> COLASANTI, Marina. p.47.

<sup>33</sup> COLASANTI, Marina. p.48.

<sup>34</sup> COLASANTI, Marina. p.48.

<sup>35</sup> COLASANTI, Marina. p.54.

verossimilhança externa. Colocando na boca do Rei valores atuais, a autora cria uma situação cômica, uma vez que as razões arroladas por ele são as mesmas que alega qualquer pai ciumento que vive no final do século XX. Essa atitude mais voltada ao cômico é pouco comum nos textos da autora, e talvez apareça nesta narrativa como um índice de sátira à tradição, já que este é o primeiro de seus contos que faz uma referência mais explícita a um conto maravilhoso tradicional.

Contudo, após a referência ao sono da princesa e do príncipe - que resolve se recolher nas mesmas condições de sua amada -, a narrativa segue um rumo diferente, mais no estilo simbólico e lírico, que caracterizam os contos de Marina Colasanti. Ambos, princesa e príncipe, estavam deitados numa cama enorme, num quarto enorme aos quais se chegava por um corredor enorme, cuja porta estava escondida por outras sete portas. Além disso, haviam sido cavados sete fossos ao redor dos castelos e plantadas sete trepadeiras nos sete cantos dos castelos. E eles dormiram sete anos e mais sete. Como já foi dito no conto "Entre as Folhas do verde O", sete é o número que simboliza a ordem completa, traz em si a terra e o espírito. E será justamente nesses sete anos, adormecidos sob sete paredes, que se dará a maravilha: ambos sonharão as mesmas coisas, viverão no sonho a vida que lhes foi negada. A linguagem refletirá essa dupla vivência, que será corporificada, não explicada - o narrador não se limita a nos informar da coincidência dos sonhos de ambos; põe na fala deles, embora no estilo indireto, as mesmas situações, os mesmos desejos, revelando-nos através da linguagem essa onírica vivência comum. Essa opção pela vida na linguagem é outra das características dos contos de Marina Colasanti que os qualifica como poéticos. Menos do que contar o acontecido, importa apresentá-lo o mais concretamente possível - na medida em que a palavra possa ser concreta, colar-se à coisa. E esse é o desejo maior da palavra poética: não falar sobre algo, mas ser esse algo.<sup>36</sup>

O tempo no conto funciona também como leve balizador: a princesa gostava muito do pai, até o dia em que chegou o príncipe; sete anos e mais sete ambos dormiram; sonhavam uma coisa de manhã, outra à tarde, outra à noite. Isso entre o "Era uma vez" inicial e o "foram muito felizes para o resto da vida" final, mostrando que essas marcas existem para delimitar a narrativa, não

---

<sup>36</sup> PAZ, Octavio. p. 80.

necessariamente para marcar o tempo propriamente dito. Nesse sentido, também vem se configurando um tempo maravilhoso comum à maioria das narrativas dessa coletânea, tempo que existe para e no conto, pouco significando enquanto marca cronológica extra-narrativa.

Com o espaço acontece algo equivalente: há os quartos onde os amantes estão dormindo, os castelos, salas e corredores, mas tudo funcionando simbolicamente, não como locais importantes para o desenrolar da ação.

O discurso do narrador, único no conto, também acompanha a característica daquele dos outros contos, inserindo-se na tradição da narrativa maravilhosa. Sua marca diferencial está nas passagens cômicas, nas quais a linguagem é mais coloquial: *Pensaram, pensaram, e chegaram à conclusão de que o melhor era botar a moça para dormir; Dito e feito, deram uma bebida mágica para a jovem [...]*.<sup>37</sup> Na parte simbólico-poética da narrativa, seu discurso é imagético e não-valorativo, acorde ao dos demais contos.

"As Notícias e o Mel" é o último conto dessa coletânea. Neste, a gradação temporal é funcional para a narrativa, uma vez que a surdez do Rei obedece a um ritmo: da melhora inicial para uma piora providencial na seqüência - um dia o Rei ficou surdo; depois mandou chamar o gnomo para solucionar seu problema; correu o tempo e o auxílio do gnomo passou a ser proteção do Rei contra as más notícias, para no final tornar-se um escudo que protegia o Rei, agora livre das atribuições reais, contra tudo de ruim que havia em torno.

Já as marcas espaciais são tênues, praticamente inexistentes. Há uma floresta, um reino, mas importavam mesmo os ouvidos direito e esquerdo do Rei, é em torno do que entra por eles que se constrói a narrativa. O ouvido direito, surdo, inicialmente incômodo, passa a ser o padrão desejado pelo Rei, depois que o gnomo marca-o pela doçura, até o momento em que o Rei vai optar pela doce surdez de ambos os ouvidos, abrindo mão de suas prerrogativas reais para viver mergulhado no lado menos preocupante da vida.

Como no conto anterior, aqui também há uma relação extra-textual mais forte do que nos outros contos da coletânea. De forma menos "exemplar" do que em textos que marcaram época na

---

<sup>37</sup> COLASANTI, Marina. p. 54.

literatura infanto-juvenil brasileira de um dado período,<sup>38</sup> mas ainda assim referindo-se a um poder estabelecido para criticar certas atitudes dos governantes, este conto insere-se no veio satírico-crítico da literatura infanto-juvenil brasileira, embora não haja uma receita final de bom governante. Ao contrário, percebemos uma simpatia do narrador para com o Rei, que se libera de seus deveres para melhor usufruir de seus prazeres. Isso está ligado ao tipo de narrador dos contos de Marina Colasanti, observador do que acontece, mas nunca juiz do acontecido, limitando-se a nos apresentar as situações da forma menos comprometida possível, tentando até que estas se apresentem sozinhas, via corporificação na linguagem. Essa a razão de ele nos dizer: *Foi essa a causa da primeira mentira*<sup>39</sup> em um parágrafo separado, seguido da própria mentira, sem avaliação alguma sobre o erro ou acerto de um Rei escolher só as boas notícias, não procurando checar sua veracidade. O narrador constata, sem tentar convencer o leitor de que só uma atitude seria a indicada nessa situação. Este é um bom conto para ser oposto aos da tradição do conto maravilhoso, com suas morais finais claras e sempre presentes: aqui o narrador dirige a narração, mas há um espaço do leitor, este termina a leitura podendo fazer sua escolha pessoal, tendo respeitada sua capacidade de julgamento e opção.

Seguindo a terminologia de Jean Pouillon,<sup>40</sup> teríamos narrativas de duração em toda esta coletânea, já que elas não são marcadas por um destino pré-determinado, mas parece que vão se configurando à medida que as lemos. O narrador da maior parte dos contos seria também, ainda segundo Pouillon, um narrador de fora, que tudo conhece, tudo apresenta, mas não se imiscui no narrado com avaliações ou posturas pessoais. O trabalho temporal, embora com algumas passagens mais cronológicas, é geralmente secundário, oferecendo apenas balizas para que a ação se desenrole, não possuindo significado maior em nenhuma das narrativas. Isso se deve ao tipo de tempo das narrativas maravilhosas, um tempo atemporal em que dias, meses, anos perdem seu

<sup>38</sup> Principalmente na década de 80, momento do *boom* da literatura infantil, surgiram muitos textos cuja temática girava em torno da crítica política via humor e alegoria. Como exemplos, podemos citar: O reizinho mandão e Dois imbecis sentados cada qual no seu barril, de Ruth Rocha; Era uma vez um tirano, de Ana Maria Machado; Mudanças no galinheiro mudam as coisas por inteiro, de Sylvia Orthof, e A fada que tinha idéias, de Fernanda Lopes de Almeida, entre outros.

<sup>39</sup> COLASANTI, Marina. p. 60.

<sup>40</sup> POUILLON, Jean. p. 124-50.

valor referencial e assumem um outro, maravilhoso, que é marcado por ritmos, como a música e a poesia. Aí se encontram tempo e linguagem, pois esta também é predominantemente poética nos contos de Marina Colasanti, nascendo de ritmos, imagens, concisão e sugestão. O trabalho da autora é com a palavra; dela é que devem ser criadas as situações e os personagens; ela é que deve abrir o maior leque possível de sugestões, engravidando com diversas possibilidades a leitura de quem atualiza a narrativa. A palavra não é vista como instrumento comunicativo, mas como um verdadeiro dom que deve ser cuidado a cada passo; ela deve ser acariciada para que, sentindo-se amada, revele-se àquele que dela se aproximou, despindo-se dos significados já gastos e mostrando seu núcleo cristal, simples e perfeito. É dessa palavra com força inaugural, poética, que nascerá o encantamento, a "mirabilia", não da história narrada, nem da presença de personagens e situações maravilhosas. O modo predominante no discurso da maioria das narrativas é o performativo, o que vem de encontro a esse cuidado com a palavra citado anteriormente.

O espaço é trabalhado de maneira equivalente ao tempo: não há um espaço narrativo conforme àquele existente nas narrativas não-maravilhosas, espaço que localiza a narrativa e em torno do qual giram ações e personagens. O espaço aqui tanto pode ser composto por um castelo, jardins, quanto pelo ouvido do rei ou por um casulo tecido por uma paciente aranha. Novamente funciona como pano de fundo, submetendo-se aos desígnios narrativos, à linguagem poética.

*Tecer era tudo o que fazia. Tecer era tudo o que queria fazer.*<sup>41</sup> Esse é o mote do conto "A Moça Tecelã" que abre a coletânea *Doze Reis e a Moça no Labirinto de Vento*. Novamente o motivo do tecer entrelaçado com o criar artístico, mais especificamente com o escrever. O mundo se faz a partir do tear da protagonista, que cria dias, noites, pessoas, espaços. E se há alguma coisa que a incomoda no mundo lá de fora, ela rapidamente pode mudar os rumos e criar a situação desejada: *Mas se durante muitos dias o vento e o frio brigavam com as folhas e espantavam os pássaros, bastava a moça tecer com seus belos fios dourados para que o sol voltasse a acalmar a natureza.*<sup>42</sup> A vida não existe como algo exterior ao tear, assim como em um texto a vida

<sup>41</sup> COLASANTI, Marina. *Doze reis e a moça no labirinto do vento*. Rio de Janeiro : Nórdica, 1985. p. 14.

<sup>42</sup> COLASANTI, Marina. *Doze reis...* p. 13.

exterior não deve ser tomada como referência. Por exemplo, quando a moça pensa em filhos ela usa "teceria" ao invés de "teria" para falar da concretização de seu desejo: [...] *a moça pensou nos lindos filhos que teceria para aumentar ainda mais a sua felicidade.*<sup>43</sup> É interessante essa passagem para ilustrar o poder maior atribuído à linguagem artística - seja ela poética, pictórica, ou artesanal. E também por o tecer ser um ato maravilhoso, uma vez que capaz de criar, e destruir, realidades. O maravilhoso neste conto situa-se exatamente na relação que a moça mantém com o tear, vivendo e fazendo viver através dele.

O tempo também obedece aos desígnios do tear. E se, em um primeiro momento ele existe independentemente - *Acordava ainda no escuro, como se ouvisse o sol chegando atrás das beiradas da noite. E logo sentava-se ao tear -*,<sup>44</sup> logo passa a ser criado pelas mãos diligentes da tecelã: *Linha clara, para começar o dia. Delicado traço cor da luz que ela ia passando entre os fios estendidos, enquanto lá fora a claridade da manhã desenhava o horizonte.*<sup>45</sup> A percepção desse tempo poético está colada à percepção poética que a moça tem do mundo. O mundo tem sentido a partir de sua inclusão no tecido; ela não procura nada extra-tear, ao contrário, sabe da íntima ligação do tear com sua vida. Assim, tudo que ela procura tem de passar pela lançadeira, seja no sentido da criação, seja no da destruição. A aproximação com o criar artístico também pode ser notada na opção pelo trabalho solitário, início e final da narrativa.

O espaço obedece também às malhas do tear: é mudado de acordo com a vontade da protagonista. Passa de uma casinha a um castelo com estrebarias e jardins luxuosos com o trabalho da moça. Na verdade, a ambientação espacial não é muito importante, servindo como ilustração do poder do tear de criar e desfazer realidades, além de comprovar a ganância do marido por bens materiais. A colocação do tear no *mais alto quarto da mais alta torre*<sup>46</sup> serve para apontar a vontade de o marido esconder o tear mágico, pouco se importando com a mulher, mas tão-somente com seu poder maravilhoso. Esse afastamento imposto pelo marido coloca a protagonista cada vez

43 COLASANTI, Marina. *Doze reis...* p. 14.

44 COLASANTI, Marina. *Doze reis...* p. 12.

45 COLASANTI, Marina. *Doze reis...* p. 12.

46 COLASANTI, Marina. *Doze reis...* p. 15.

mais longe da terra, impedindo qualquer contato desta com o mundo e também consigo mesma, uma vez que, na psicologia, a mulher é relacionada com a terra pelo poder gerador de ambas. Assim, afastada da mãe-terra, a moça acaba por se perder, por ficar sem identidade. Sua única saída é a volta à terra, a retomada do espaço criador e da sua identidade.

A função de linguagem predominante é a poética, ou melhor, o tom poético numa linguagem referencial. O poético, neste conto, é tematizado e também corporificado em passagens em que a concisão e o cuidado imagético suplantam a preocupação com o apresentar situações ou discutir idéias: *Linha clara, para começar o dia. Delicado traço cor da luz que ela ia passando entre os fios estendidos, enquanto lá fora a claridade da manhã desenhava o horizonte.*<sup>47</sup> Outra característica poética da narrativa é a criação de realidades a partir de um instrumento artístico: no narrado, a partir do tear, na narração do conto, a partir da palavra. Ao falar do poder criador da palavra e do tear, o narrador nos está apresentando esse poder.

O discurso predominante na narrativa é o do narrador, que se alinha quase totalmente aos outros narradores dos contos de Marina Colasanti: aparece em tempos do passado - perfeito, imperfeito e futuro do pretérito do indicativo - e não é valorativo, isto é, não emite opiniões nem moral final. Contudo, à diferença daqueles, dirige a narrativa para um destino pré-determinado, colocando-a no grupo que é chamado por Pouillon de narrativas de destino.<sup>48</sup> É interessante observar isso ao lado do domínio de uma linguagem mais referencial, embora guardando seu tom poético. Há, nesta narrativa, um final fechado, uma situação para a qual a história convergiu. Acabou a imprecisão dos finais dos contos da coletânea anterior, marcada essencialmente por narrativas de duração, ainda segundo a terminologia de Pouillon.<sup>49</sup> Estas narrativas de duração são caracterizadas pela múltipla possibilidade, por não possuírem uma estrutura, desenvolvimento ou final pré-definidos, enquanto as de destino, por possuírem uma pré-definição maior, de enredo e desfecho.

<sup>47</sup> COLASANTI, Marina. *Doze reis...* p. 12.

<sup>48</sup> POUILLON, Jean. p. 151-171.

<sup>49</sup> POUILLON, Jean. p. 124-150.

Uma outra característica comum a alguns contos de Marina Colasanti é a protagonista feminina. Isso vai diferenciar suas narrativas da maioria dos contos maravilhosos tradicionais, nos quais o papel da mulher é geralmente secundário. A exceção no conjunto dos contos tradicionais se dá em alguns contos de H. C. Andersen, que coloca personagens femininos como protagonistas - como em "A Pequena Sereia", "A Menina dos Fósforos" e outros. A atribuição de importância narrativa à figura feminina em um universo tradicionalmente marcado pelo domínio do masculino é um dos índices que vai diferenciar os contos da autora daqueles da tradição dos contos maravilhosos. Na literatura, personagens femininas já haviam protagonizado célebres romances, como *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert (1856), mas a sistematização desse recurso literário como forma de valorização do papel da mulher na sociedade vem somente com a real valorização procurada pela mulher a partir da década de 60. Não pretendemos discutir aqui erros e acertos do movimento feminista, se ele atingiu seu objetivo de valorização do feminino ou se somente acabou por criar nas mulheres o desejo de abandonar suas características femininas em prol da assumpção de características masculinas. É uma discussão importante e que extrapola os limites dessa dissertação. O que queremos ressaltar com a observação é a modernidade do recurso literário, principalmente em um universo, o dos contos maravilhosos, em que a figura feminina está ligada a uma situação de coadjuvante, de ser paciente, que leva a vida esperando seu príncipe encantado ou obedecendo ao seu rei, apesar de ser para elas que estes vivem, pelo menos em tese. Na tradição da literatura, o homem sempre partiu para a guerra deixando, em seus domínios, a amada, cuja lembrança lhe dava forças para lutar e ânimo para empreender a volta à casa. Contudo, não era a mulher real, mas sim o ideal de mulher existente na mente do homem o que contava. Assim, o papel da mulher na maioria das narrativas da tradição sempre foi secundário, visto que seus desejos, medos, ambições não eram expressos, e quando apareciam, vinham filtrados pela ótica masculina.

"Entre Leão e Unicórnio", diferentemente do primeiro conto, tem uma figura masculina como pseudo-protagonista. A figura feminina, embora aparentemente secundária, é vital na narrativa, já que é nos sonhos da rainha que transcorre toda a ação. O rei não possui um mundo de sonhos tão interessante quanto o dela, necessitando entrar nesse mundo para iluminar sua vida. O



papel da rainha é de destaque passivo: é ela que abre as portas de seu mundo onírico ao rei ao lhe contar o segredo das patas do leão; é ela igualmente que fecha essas mesmas portas ao pedir à criada que costure as patas no lugar, deixando o rei a errar pelo mundo dos sonhos. As referências temporais configuram um tempo gradualmente marcado, no qual importa o suceder das noites. Isso é funcional na narrativa, já que tudo acontece à medida em que as noites vêm. Os dias presenciam ações tediosas, que o rei desempenha só como uma forma de fazer a noite chegar mais rápido. Esse ritmo temporal, binário, é que dá as balizas da narrativa. É interessante ressaltar que binário é também o ritmo das funções essenciais do ser humano: respiração, batimentos cardíacos, e que a opção por esse ritmo pode apontar para a marca de essencialidade do desejo que o rei tinha de abandonar esse mundo e fugir para o mundo dos sonhos montado em um unicórnio azul, *animal tão inexistente*. A opção da autora por mundos diferentes daquele do nosso cotidiano já foi apontada em alguns contos da coletânea anterior, e aparece novamente aqui. Mais do que tentar adaptar-se a esse mundo ou tentar transformá-lo, aos personagens maravilhosos de Marina Colasanti interessa fugir para mundos outros, marcados pelo maravilhoso.

O espaço é marcado de forma muito leve. O mais importante é o espaço onírico, aquele aberto pela porta do sono da rainha, por isso tão diligentemente guardada pelo leão. Este simboliza a manutenção da ordem, uma vez que protege o sono da rainha da entrada de situações de inenarráveis prazeres, tão imensos que o rei abre mão de tudo para usufruir deles. Em contraposição, aparece o unicórnio azul com chifres de cristal, animal maravilhoso que domina o mundo dos sonhos, e que tem como característica a abertura total, a vivência da liberdade. O espaço onírico, então, é o único que vem marcado na narrativa, o que é coerente com a estrutura desta, já que é nele que se passam as ações mais importantes para o desenrolar da história - embora não venham narradas, são elas que determinam a direção da narrativa, o desenvolver da intriga.

No concernente às funções da linguagem, o discurso do narrador é basicamente referencial. Há a função emotiva nas intervenções da rainha, que tem o rei como destinatário da informação e da afetividade sempre presentes nos diálogos. A função poética neste conto aparece somente na

ausência de explicações pormenorizadas e em alguns procedimentos narrativos usados para criar um estranhamento, como a posposição do advérbio "quase" na passagem *Doente, quase, de tanta desatenção [...]*,<sup>50</sup> que potencializa seu conteúdo semântico. Embora não seja um texto por demais explicativo, o é mais do que a maioria dos contos de *Uma Idéia Toda Azul*, no qual a concisão e o falar substantivo ou por imagens dava a marca diferencial.

O maravilhoso neste conto está mais na existência de um universo suprarreal do que nas figuras de rei e de rainha. O unicórnio azul também aponta para esse mundo maravilhoso, já que é chamado de *animal tão inexistente* no próprio texto e tem como função viajar no mundo dos sonhos. O maravilhoso se faz presente também no entra-e-sai no mundo onírico, núcleo de toda a intriga.

Novamente, a opção do protagonista é por um mundo fora deste, no qual há total liberdade para se viver de acordo com os desejos pessoais, obedecendo ao fluxo da nossa imaginação. Entre realidade, mesmo a "realidade" narrativa, e sonho, prefere-se o sonho, o que faz pensar na *debâcle* gradual desse nosso mundo.

"A Mulher Ramada" inicia-se por uma passagem bem cinematográfica: *Verde claro, verde escuro, canteiro de flores, arbusto entalhado, e de novo verde claro, verde escuro, imenso lençol do gramado; lá longe o palácio.*<sup>51</sup> Ao invés de dizer como o jardineiro via o mundo, o narrador nos apresenta sua visão: a informação vale menos do que a expressão ( a palavra ). Este é um procedimento poético, de potencialização do caráter expressivo da palavra, tentativa de aproximar expressão e conteúdo expresso. O aspecto cinematográfico está na apresentação propriamente dita, que parte do close para o plano geral. O narrador faz de conta que está tomando conhecimento da situação ao mesmo tempo que nós, leitores. Ele não nô-la narra, mas a faz aparecer sob nossos olhos. Neste conto, a preocupação com a linguagem já abre a narrativa, apontando para um trabalho mais poético do que discursivo, como qualificamos aquele em que o conteúdo de informação torna-se mais importante do que o conteúdo de expressão. Outra razão

<sup>50</sup> COLASANTI, Marina. *Doze reis...* p. 23.

<sup>51</sup> COLASANTI, Marina. *Doze reis...* p. 26.

para esse tipo de apresentação está no protagonista: homem solitário, vive mais em contacto com suas flores e plantas do que com os homens. Sua voz *se deixava ficar por entre as folhas, sem que ninguém a viesse colher*.<sup>52</sup> Ele, homem-planta, tem voz-flor, não voz humana, devendo ser colhida, não ouvida. Aí já fica evidenciado que o campo de compreensão deste conto é outro, não o do entendimento humano.

*Já se fazia grande e frondosa a primeira árvore que havia plantado naquele jardim [...]*.<sup>53</sup> Há um tempo bem marcado cujo medidor são os períodos de brotação, floração e crescimento de árvores e flores. Assim, o tempo narrativo é aquele que rege o desenvolvimento dos seres na natureza, tempo que não deve ser acelerado artificialmente, mas acompanhado pelo homem, pacientemente: *Foi preciso esperar. Mas ele, que há tanto esperava, não tinha pressa*.<sup>54</sup> E esse ritmo deve ser respeitado rigorosamente, sob pena de punição daquele que o desrespeitar: *De tanto contrariar a primavera, adoeceu porém o jardineiro*.<sup>55</sup>

O espaço do jardim e do castelo é pouco importante; o único que merece menção é o canteiro onde o jardineiro plantará Rosamulher. Este funciona como o espaço do mundo onírico no conto anterior e como o mundo criado pelo tear do primeiro conto. À semelhança da moça, o jardineiro também cria, com as próprias mãos, a companheira de sua vida: *E aos poucos, entre suas mãos, o arbusto foi tomando feitio, fazendo surgir dos pés plantados no gramado duas lindas pernas, depois o ventre, os seios, os gentis braços da mulher que seria sua*.<sup>56</sup> Novamente, é tematizado o fazer poético a partir de imagens ligadas a outros campos criativos. Tem sido importante até agora, nessas narrativas, ressaltar o poder criativo, que é capaz de criar realidades e seres, e nos fazer viver um pouco através deles.

A função de linguagem predominante é novamente a referencial, com algumas passagens poéticas, principalmente no que concerne ao aspecto lingüístico. Há uma escolha cuidadosa da palavra exata, da sintaxe mais adequada para aumentar o potencial expressivo da palavra,

<sup>52</sup> COLASANTI, Marina. *Doze reis...* p. 26.

<sup>53</sup> COLASANTI, Marina. *Doze reis...* p. 26-7.

<sup>54</sup> COLASANTI, Marina. *Doze reis...* p. 27.

<sup>55</sup> COLASANTI, Marina. *Doze reis...* p. 28.

<sup>56</sup> COLASANTI, Marina. *Doze reis...* p. 27.

retirando o que houver de significados mortos, clichêizados, encobrindo a sua força original. Na verdade, mesmo em textos em que predomina o aspecto referencial, existe essa preocupação maior com a linguagem, com a expressão. E isso diferencia os textos de Marina Colasanti daqueles que se atêm somente à questão da informação.

Em termos semânticos, este conto também trata da questão do respeito pelo outro. Enquanto estava forçando a natureza a andar contra o seu relógio, impedindo os brotos de florescerem, o jardineiro não conseguiu a beleza plena de sua Rosamulher, beleza que só se completou com a floração dos botões de rosa. E ele, vendo que o belo estava na liberdade de ser ela mesma, perdeu a coragem de podá-la, de prendê-la em um desenho que era dele. Nesse momento, a entrega se deu. E, cada um pôde viver plenamente o abraço dos amantes.

"No Colo do Verde Vale" tem o Tempo como protagonista. E esse Tempo faz referência a um passado imemorial, pois ele desconhecia há quanto tempo andava. Ao falar do passado, o protagonista pensa na alegria que sentia em se acreditar o motor do mundo, seguindo, com orgulho e poder, o seu caminho para não deixar o mundo parar. Contudo, agora é o presente que importa, e nesse presente a vontade do Tempo é parar. Vontade grande acompanhada de grande temor: mas se é ele quem carrega a rede do mundo, sua parada significaria o caos. Só que a idéia a cada dia se fazia mais sedutora; tanto mais perigosa, quanto mais sedutora. Parar era o novo, o risco. Há, neste conto, a tematização do tempo-relógio, daquele tempo que teoricamente ordena o mundo e a nossa vida, ao qual tudo deve estar submetido, e sem o qual só haveria o caos. Porém, como diz Octavio Paz, *O tempo não está fora de nós, nem é algo que passa à frente de nossos olhos como os ponteiros do relógio: nós somos o tempo, e não são os anos mas nós que passamos. O tempo possui uma direção, um sentido, porque ele nada mais é que nós mesmos.*<sup>57</sup> Ao ousar o diferente, o Tempo liberta o tempo de todas as suas amarras e prova que a ordem é a de cada um, que o tempo é formado pelo conjunto de ritmos diferentes e individuais: *Não era ele com seus passos que ordenava tudo, que comandava o salto do grilo, o vento na espiga, as pás do moinho. Mas*

---

<sup>57</sup> PAZ, Octavio. p. 69.

*eram eles, grilo e espiga, cada um deles que, com seus pequenos movimentos, faziam os passos do Tempo.*<sup>58</sup>

No que concerne ao espaço, há marcas mais claras. O caminho percorrido pelo Tempo, por exemplo, é bem delimitado: cachoeira, floresta, deserto, vale. Há um percurso espacial que vai dando suporte àquele que o personagem faz à procura de si mesmo. É interessante ressaltar, igualmente, que cada espaço é descrito referindo-se ao que possui de movimento, características que supostamente impediriam que o Tempo parasse ali. Ao chegar ao *Liso, lindo, lento vale*, a aliteração já aponta uma diferença naquele espaço. Diferença que não é o não-movimento esperado pelo Tempo, mas o espaço de decisão. O fato de o vale vir marcado por uma introdução mais poética do que informativa já indiciava que algo aconteceria ali, uma vez que todos os outros espaços vieram descritos com ênfase na informação. O tom mais poético abre para o predomínio do maravilhoso naquela situação.

A linguagem tem passagens poéticas como a referida acima, mas é marcadamente referencial, como vem ocorrendo nos outros contos. Na verdade, os contos dessa segunda coletânea têm se caracterizado por uma linguagem com ênfase na fábula e pela existência de mensagens mais explícitas ao final dos textos, aspectos que não coincidentemente vêm juntos. A linguagem com ênfase na fábula é a mais adequada à transmissão de informações e ao desenvolvimento de um pensamento argumentativo, sendo, portanto, a mais funcional a textos que se preocupam em passar alguma mensagem, seja ela de fundo moral, ético ou existencial.

O discurso do narrador é conforme ao da tradição, com predomínio de tempos do passado. Há uma mudança de tom neste discurso, que passa de uma postura menos afirmativa a uma mais afirmativa, no sentido de convencer o leitor sobre o que se está dizendo. As falas das personagens servem apenas para ilustrar o que o narrador já citara. Em termos semânticos, o sentido geral é o da inexistência de uma ordem maior à qual todos devemos nos submeter e da afirmação de que todo micro-componente é necessário à formação da macro-estrutura.

---

<sup>58</sup> COLASANTI, Marina. *Doze reis...* p. 37.

"Onde os Oceanos se Encontram" tem marcas temporais que apontam para um tempo atemporal, sem passado, presente ou futuro, sem começo nem fim, bem de acordo ao tempo de uma ilha localizada na confluência de todos os oceanos. É um tempo feito de tarefas que nunca se esgotavam, um tempo para sempre. O corte nesse tempo monocórdio vai ocorrer com a chegada do jovem. Ele mudou o ritmo da vida das irmãs, mudando conseqüentemente o tempo instaurado no texto. Dias e noites não mais veriam apenas a repetição das mesmas ações; havia agora o desejo de conquista, o ritmo vital do querer-se o outro. E esse ritmo vai alterar ações e relações entre os personagens, introduzindo emoções em um mundo que as desconhecia, visto que composto de ações repetidas e nunca questionadas: - *Morte, - disse Lânia em ânsia, - desde sempre aceito tudo o que você me traz, e trabalho sem nada pedir. Mas hoje, em troca de tantos que te devolvi, peço que seja generosa, e me dê o único que meu coração escolheu.*<sup>59</sup>

A linguagem também vai obedecer ao mesmo ritmo: no início predomina a função referencial, quando o mais importante é a narração de uma história. Com a chegada do jovem, outras funções vão aparecendo: a conativa nas vezes em que Lânia chama a Morte, imbricada com a emotiva, como se a Silenciosa não atendesse se o chamado fosse despido da carga afetiva. A linguagem referencial está ligada aos momentos do ritmo monocórdio, das ações repetidas, dos dias de poucas palavras. É a apreensão quase pura, em que pouco importa aquele que fala, mas sim aquilo que ele está falando. Já as funções conativa e principalmente a emotiva configuram situações de ação, momentos em que o ritmo vai se alterar e a narrativa tomará novo rumo. Aos chamados de Lânia, seguir-se-ão receitas de como conseguir a vida do jovem e a morte de Lisíope e as conseqüentes alterações no curso da narrativa. Aqui também há uma mensagem final: a de que não adianta tentar fazer do outro algo que nós queremos, ou tentar fazer com que o outro pense ou sinta como nós desejamos. Essas mensagens finais dos contos de Marina Colasanti encontram-se mais no domínio psicológico do que no ético ou moral, não perdendo, contudo, seu caráter de exemplaridade final, como existiam na tradição.

---

<sup>59</sup> COLASANTI, Marina. *Doze reis...* p. 39.

O espaço é igualmente relativizado, uma vez que o local melhor definido de toda a narrativa é a ilha, que tem como limites um ponto que seja comum a todos os oceanos. Ou seja, um ponto que só existe no conto. Há, portanto, uma espacialidade interna, verossímil com relação a si mesma e pouco interessada com a referência externa. Nesse sentido, o espaço é tão anespacial quanto o tempo é atemporal, apontando para uma contextualização totalmente maravilhosa.

Neste conto, como em "A Moça Tecelã" e em "A Mulher Ramada", os papéis de destaque são femininos, comprovando a importância da voz feminina no universo narrativo de Marina Colasanti.

"Doze Reis e a Moça no Labirinto do Vento" é o conto que dá título à coletânea e possui características um pouco diferentes dos já estudados até agora. As principais estão no discurso do narrador, diferente daquele da tradição. O tempo verbal predominante é o presente do indicativo, dando a idéia de um acompanhamento das ações por parte do narrador. Seu discurso é cortado pelos diálogos pai-filha, que neste caso não servem apenas de ilustração ao que já afirmara o narrador, mas dão o ritmo às ações, não-las apresentam. O narrador se coloca na mesma posição do leitor, finge ficar conhecendo a narrativa ao mesmo tempo que nós.

Outra diferença está na linguagem que predomina ao lado da referencial: as falas da filha ao chegar na idade de casar, aparentemente dirigidas a seu pai, têm como destinatários os reis de mármore. São diálogos que testam a compreensão do receptor, o que os coloca na esfera da função conativa. Na verdade, todo o conto constitui um grande enigma lançado pela moça aos reis. No início ela lhes dirige a palavra através do pai; depois, fala com eles sem dizer realmente o essencial, como que testando sua compreensão das coisas.

O tempo narrativo transcorre dentro de doze meses, marcados pelos doze reis e pelas trezentas e sessenta e cinco quinas do labirinto do vento. É um tempo apresentado gradualmente, o que é necessário à coerência da narrativa, já que existem doze reis que devem cumprir certos ritos para conseguir a mão da moça. E só após o transcorrer desse tempo, isto é, só após a consecução do ritual iniciático que unirá a moça a um dos reis, é que a narrativa pode ter seu desenlace, seguir

o "e foram felizes para sempre". À semelhança do que acontecera com a linguagem, só a moça tem a compreensão do passar do tempo. Os reis o vêem passar, mas não sabem contar.

O espaço é pouco especificado, importando tão-somente o labirinto, por ser aonde as ações mais importantes transcorrerão. Simbolicamente, o labirinto tem a ver com os rituais iniciáticos. Como é muito difícil encontrar a saída uma vez dentro de um labirinto, quando se consegue fazê-lo equivale a ter passado por uma prova. Segundo Cirlot, *o ato de percorrer o labirinto figurado no chão, num mosaico, era considerado como substituição simbólica da peregrinação à Terra Santa*.<sup>60</sup> No conto, o labirinto é, simultaneamente, espaço, tempo e a própria personagem. Entre suas trezentas e sessenta e cinco quinas, os reis se perdem, perdendo também a moça. Na verdade, o que vem se configurando até aqui é um jogo de espelhos em que tudo reflete os desejos e medos da moça. Enquanto não surgiu um rei capaz de compreender o não-dito, a moça continuou presa e o labirinto, de pé.

A cada mês a moça chamava um rei para tentar alcançá-la, deixando transparecer em cada chamado a característica do rei que tentaria a sorte naquele momento: *Caso com aquele que seguir meu rastro* lança àquele que traz um galgo preso na coleira; *Caso com aquele que cortar meu caminho*, diz àquele com arco e flechas; *Caso com aquele que caçar minha fuga*, instiga o que traz um falcão na mão. Nenhum deles consegue atingir seu objetivo. A nenhum deles ela tinha apontado com o chamado correto. *Com o homem que desvendar meu labirinto, só com esse casarei* diz ela ao último rei que, diligentemente, vai além do que ela sugerira: *Com toda a força que séculos de mármore lhe puseram nas mãos, desembainha a espada, levanta a lâmina acima da cabeça, e zapt! abre um talho nas folhas, e novamente zapt! corta e desbasta, e zapt! zapt! zapt! esgalha, abate, arranca os pés de ficus*.<sup>61</sup> O vento, senhor do labirinto, queria a moça para si, daí fazer todos os reis se perderem no caminho. Essa atitude do vento fica evidente no caso do sétimo rei: *De nada adianta a pontaria do rei. A cada nova tentativa o vento sopra mais forte, lançando as setas longe do seu destino, impedindo-as de acertar o alvo*.<sup>62</sup> Só o último rei, a

<sup>60</sup> CIRLOT, Juan-Eduardo. p. 329-330.

<sup>61</sup> COLASANTI, Marina. *Doze reis...* p. 48.

<sup>62</sup> COLASANTI, Marina. *Doze reis...* p. 47.



quem a moça dirigira o chamado correto, e que soube compreendê-lo, é que conseguirá desfazer o encantamento e libertar a moça das garras do vento: *Uiva o vento escapando pelos rasgos, fugindo a cada golpe. Sob a lâmina, trezentas e sessenta e cinco quinas se desfazem. Até que não há mais labirinto, só folhas espalhadas. E a moça. Que livre, no gramado, lhe sorri.*<sup>63</sup> A liberdade está em íntima relação com a coragem de entender o chamado, em não se perder passando a vida somente a agir, sem se fazer as perguntas essenciais. Os reis que se ativeram somente à informação, à superfície visível da palavra, perderam-se. O único que conseguiu seu intento foi o que priorizou a palavra, tentando ver além do que estava dito, desvendar o labirinto criado pelas palavras. *Decifra-me ou te devoro* é o que, à semelhança da esfinge, o labirinto parece lançar àqueles que dele se acercam sem ter percebido o poder fatal da palavra, afobadamente correndo atrás de uma miragem. Aí a razão de as setas não alcançarem seu alvo, o falcão esquecer a presa.

"Um Desejo e Dois Irmãos" está totalmente ambientado na esfera do maravilhoso. O tempo existe somente para delimitar a duração da corrida, no resto do texto ele não se faz necessário. As referências existentes com relação à corrida dão como real a passagem do tempo, embora, aparentemente, eles não tenham saído do lugar: *Os raios do sol passavam pela carruagem de nuvens e desciam até a carruagem de espumas. Durante todo o dia acompanharam a corrida. depois brilhou a lua, a leve sombra de um cobriu o outro de noite mais profunda. E quando o sol outra vez trouxe sua luz, surpreendeu-se de ver o cavalo alado exatamente acima do cavalo marinho. Tão acima como se, desde a partida, não tivessem saído do lugar.*<sup>64</sup> A corrida existe ou não? A pergunta fica no ar, uma vez que tanto espaço, quanto tempo e instrumentos de corrida têm fortes componentes maravilhosos. O espaço é composto pelos reinos do céu e do mar, e pela linha do horizonte como ponto de chegada da corrida, linha que, condoída, se desloca até eles. A referência extra-textual desse espaço é praticamente nula, uma vez que mesmo a linha do horizonte,

<sup>63</sup> COLASANTI, Marina. *Doze reis...* p. 48.

<sup>64</sup> COLASANTI, Marina. *Doze reis...* p. 52.

ponto mais "concreto" de toda a marca espacial, é tocada pelo maravilhoso e se humaniza, deslocando-se penalizada ao encontro dos irmãos.

A linguagem é predominantemente poética, com passagens em que o imagético domina toda a narrativa. O poético fica por conta da ambientação maravilhosa, da referência a situações e personagens do universo poético, como o hipocampo e o cavalo alado. Há também um universo sugestivo bem mais extenso do que o das outras narrativas dessa coletânea e a presentificação das situações, ao invés de sua apresentação. Isto é, o tom explicativo dá lugar ao poético neste conto, apesar da mensagem final, de que é necessário o equilíbrio para se atingir a felicidade.

Novamente temos um conto em que a questão do processo de individuação é tematizada. Os príncipes, por mais que possuíssem, nunca se satisfaziam por estarem procurando suprir materialmente uma carência espiritual, o que foi captado pela linha do horizonte que, ao se aproximar, fundiu-os, criando assim o ser completo, *dono do céu e do mar. De olhos e cabelos castanhos, feliz enfim.*<sup>65</sup> Na verdade, aparece tematizada a luta dos contrários; os príncipes são a antítese um do outro, e a única saída possível é a *coincidentia oppositorum* do Barroco, em que o perfeito nasce da comunhão dos opostos.

"À Procura de Um Reflexo" é o mito de Narciso às avessas. Ao invés de encontrar seu reflexo nas águas do lago, a moça perdeu-o. E seu percurso atrás dele é a matéria do conto. O tempo é levemente marcado, importando realmente a noite que a moça passa na gruta em companhia da Dama dos Espelhos. O espaço é descrito de forma mais cuidadosa. O lago, primeira referência espacial, chega a ser humanizado; o mesmo ocorre com o córrego, junto do qual a moça chega até a sala dos reflexos. O cuidado na descrição dos espaços é coerente com a estruturação da narrativa, uma vez que é nos espaços maravilhosos que transcorre a ação. Especialmente a gruta e a sala dos reflexos são bem definidas, inclusive com detalhes que serão aproveitados quando da transformação da gruta em um espaço menos maravilhoso e mais natural.

A linguagem, mantendo o tom referencial, torna-se mais poética nesta narrativa. Imagens como *com os tornozelos trançados em tantos nós de água* e situações apresentadas de forma

<sup>65</sup> COLASANTI, Marina. *Doze reis...* p. 64.

cinematográfica como *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.*<sup>66</sup> apontam para um especial cuidado com a expressão, maior do que com o conteúdo expresso. Essa postura modifica a qualidade do texto. Isto é, junto a uma ambiência maravilhosa, o uso de uma linguagem igualmente "maravilhante", que cria as situações, não se limitando a apresentá-las, dá maior contundência à narrativa. O discurso do narrador é do mesmo tipo daquele do conto "Doze Reis e a Moça no Labirinto do Vento": todo no presente, acompanhando as ações, fazendo como se as estivesse presenciando ao mesmo tempo que nós, leitores. Os diálogos entre a Dama dos Espelhos e a moça também fazem parte do todo narrativo, no sentido de serem essenciais ao desenrolar da ação, ultrapassando em muito o papel simplesmente ilustrativo que lhes cabia em outras narrativas.

É interessante esse novo papel do narrador, rompendo definitivamente com seu lugar de autoridade e confiança, lugar que havia sido conquistado desde o século XVIII, com as narrativas maravilhosas tradicionais. Marina Colasanti já modificara o papel do narrador em seus contos ao destituí-lo do poder absoluto sobre o destino dos personagens e da narrativa. Colocando-o a acompanhar o desenrolar da narrativa ao lado do leitor, abre-a mais ainda à intromissão de outras vozes, sejam elas as dos outros personagens, sejam as do próprio narrador sob a forma de apartes não propriamente narrativos. Nesse sentido, é mais uma abertura à modernidade a intentada nesses contos, que, ao mesmo tempo em que conversam com a tradição, usando personagens e ambiências típicas dos contos maravilhosos tradicionais, apontam para uma ruptura com a mesma tradição, ao modificar essencialmente a função do narrador nos contos.

"De Suave Canto" alinha-se com o conto anterior e, como esse, àqueles da primeira coletânea, marcados pelo poético e pela inexistência de uma moral final. O tempo aqui é definido pelo fluir das estações, que na aldeia funcionam como relógio natural da comunidade. E a modificação desse ritmo natural é que causa o primeiro espanto, aquele que dá início à narrativa: *As garças chegaram no outono. Por que vinham as garças às portas do frio, elas que sempre*

---

<sup>66</sup> COLASANTI, Marina. *Doze reis...* p.58.

*anunciavam o fim da primavera?*<sup>67</sup> A espera será um outro marco nesta narrativa; espera pelo nascimento da filha da Rainha das Garças, espera pelos homens que iam desvendar o mistério do canto no pântano, espera por aqueles que partiram atrás destes.

O espaço narrativo compreende a aldeia e o pântano, espaços marcados pelos homens e mulheres, no primeiro caso, e pelas garças, no segundo. E tudo seria igual, não fosse a diferença já apontada no início: com a chegada antecipada das garças e com a ausência dos preparativos para a postura dos ovos, ambos, tempo e espaço, assumem significados novos. Por que tudo isso? Porque espera-se o nascimento da Princesa das Garças, daí a modificação do ritual, daí o quase suicídio daquelas que ficaram protegendo a Rainha com seus próprios corpos.

Porém, esse nascimento não mudará somente a vida das garças; toda a vida da aldeia sofrerá alterações. Primeiro, é o canto ininterrupto que vem do pântano; depois, os homens que vão e nunca mais retornam. A partir desse momento, o maravilhoso já tomou conta da narrativa, a conversa com a tradição já teve início. Esse canto encantado e mortal é o canto das sereias, que atraí os navegantes para os matar. Figuras míticas, possuem sua extrema beleza e seu canto mavioso como características especiais, características assumidas pela jovem que canta nesta narrativa. À semelhança daqueles que desejam aproximar-se das sereias, a Taim fez-se necessário ouvir bem o chamado, compreender os sinais, para poder cumprir o ritual e conseguir chegar à moça-garça. E ele o fez: apesar de *levado pela paixão*, ele sabe da necessidade de cumprir o ritual para conseguir chegar a ela. Primeiro, a resposta na mesma linguagem, já que ele fora chamado pelo canto: este é mais do que belo, é fruto de um som quase perfeito, do som da natureza. Taim, percebendo não ser capaz de emitir algo equivalente, aprisiona em sua harpa a brisa da manhã para dizer à jovem o quanto a ama. Uma das etapas fora vencida. Com seu *canto de pássaros, canto de moço*, ele conseguira se comunicar com a moça e assim libertá-la da guarda das garças. Mas ainda faltava a última prova, decisiva. Como chegar a ela se ele não podia andar no pântano? Novamente coube ao jovem a sabedoria, e ele, compreendendo estar em um mundo de garças, em homem-garça se transformou, conseguindo então chegar à Princesa. O encanto se

<sup>67</sup> COLASANTI, Marina. *Doze reis...* p. 64.

desfez, a aldeia parou de ouvir o canto. E o texto se fecha de forma sugestiva, não apontando para a explicação, para a elaboração de uma mensagem final. Pelo contrário, abre para o indefinido: *No céu da aldeia uma garça, duas garças, nuvem de garças encobrem o sol. Desliza o bando branco para longe. - Será que elas voltam? - Na aldeia todos se perguntam.*<sup>68</sup>

O discurso do narrador volta a aparecer em tempos do passado, de forma menos afirmativa, mais no sentido de acompanhar de longe o que se passa, embora mantendo o conhecimento antecipado do que está narrando. Não há, como já foi dito, uma mensagem final "edificante". O narrador apenas acompanha o acontecido; ao leitor caberá situar o narrado na sua história de vida, atribuindo-lhe o seu significado. Essa chamada à participação do leitor fica clara com o fecho do texto, quando a atualização torna-se indispensável, uma vez que *Na aldeia todos se perguntam*, inclusive o leitor. A linguagem é predominantemente poética, no sentido de ser pouco explicativa e mais sugestiva, de deixar que as ligações entre os parágrafos se façam sozinhas.

"O Rosto Atrás do Rosto" é um conto de enigmas. O primeiro encontra-se no codinome do protagonista: Guerreiro das Tendas de Feltro. Não há na narrativa explicação alguma para ele, mas podemos levantar certas hipóteses. O feltro é um tecido ao mesmo tempo grosso e delicado, uma vez que sua superfície se faz macia ao toque. Sendo um tecido, é usado para cobrir algo, o que é o tema central do texto, no qual máscaras se sucedem no encobrimento de uma ausência. Assim, Guerreiro das Tendas de Feltro é aquele que procura cobrir algo, mas sabe usar tanto da violência, quanto da gentileza e do amor, segundo as situações.

O outro enigma é o enigma-chave da narrativa: as máscaras do Guerreiro. Três máscaras se sucedem no texto: a primeira, de aço, parece ser parte da armadura de guerra; contudo, ao ser tirada, dá lugar à de bronze, que, por sua vez, dá lugar à de laca, que serve para cobrir um imenso nada rodeado de cabelos. O rosto é a primeira fonte de informação sobre o ser humano; expressa e reflete, ainda que involuntariamente, todas as emoções. Metaforicamente, dizemos que todos acabam por usar máscaras na vida cotidiana, meio de sobrevivência nos diversos ambientes em que somos obrigados a viver. Nesse sentido, as máscaras referidas na narrativa podem ser um

---

<sup>68</sup> COLASANTI, Marina. *Doze reis...* p. 69.

recurso para exagerar a situação atual de encobrimento do nosso verdadeiro eu. Como o Guerreiro, há pessoas que, se começarem a tirar suas máscaras, acabam por nos revelar um nada rodeado de cabelos, tão acostumadas estão em representar diferentes papéis, conforme o ambiente em que se encontram.

Porém, a desobediência à ordem do amado para que não procurasse conhecer mais do que ele lhe apresentara tem um lastro na história de Eros e Psyché. Esta também fora alertada por Eros para que nunca tentasse conhecer sua verdadeira face, pois caso o fizesse sofreria uma grande desgraça. No início, Psyché conseguiu manter a promessa, mas com o passar do tempo a curiosidade foi ficando maior do que o respeito à promessa e ela, numa noite, leva uma luz perto do rosto de Eros para ver com quem vivia. Eros acorda, descobre a quebra do combinado e expulsa Psyché de sua vida e do Olimpo. Ambas são narrativas de amor, ambas também de perdição.

O tempo neste conto é referido de forma linear e gradual. Há inicialmente o tempo das guerras, depois o da paz, quando do abandono do nomadismo por parte do Guerreiro, o da procura de uma noiva, o do casamento, o da vida em comum, marcado por três períodos de um ano, durante os quais o Guerreiro vai tirando suas máscaras. Há um crescendo nas ações que é acompanhado sempre por marcas temporais, que não são vitais, mas auxiliam na estruturação da narrativa.

O espaço é menos importante nessa estruturação e aparece referido só no final, quando a rainha atravessa, fugindo, os aposentos e corredores do castelo. Como é uma narrativa que tematiza problemas existenciais, efetivamente o espaço em que os personagens atuam acaba sendo pouco importante, desde que não seja simbólico.

O discurso do narrador acompanha a linha da tradição: um discurso em tempos do passado e afirmativo, embora ao final não apareça uma moral exemplar. Todavia, há um direcionamento na compreensão que o leitor deve ter da narrativa, direcionamento que coloca este conto na esfera dos contos de destino, segundo a já citada terminologia de Jean Pouillon. A linguagem é mais referencial e explicativa, o que se adequa aos objetivos intentados pelo narrador, de tentar

convencer o leitor sobre um ponto de vista. Esse ponto de vista, no conto, é mais relativizado do que em outros da mesma coletânea, existindo porém como algo a alcançar.

"Uma Concha à Beira-Mar" é um conto cujas raízes míticas se fazem mais evidentes. À semelhança daquelas narrativas em que se procurava explicar os fenômenos naturais, como o alternar do dia e da noite, o barulho do trovão, a luminosidade do raio, neste conto explica-se poeticamente o porquê ouvimos o barulho do mar ao chegarmos uma concha ao ouvido. A "explicação" lançará mão de um personagem também mítico: a sereia, através de quem o narrador monta a sua versão da história. Na narrativa mítica há um acordo tácito entre o narrador e o leitor: o primeiro deseja convencer o segundo que, por sua vez, quer e precisa da explicação apaziguadora. A linguagem nessas narrativas volta-se bastante para o destinatário, já que ele constitui o objeto do desejo do narrador.

O tempo marca a gradação do relacionamento príncipe-concha-sereia de forma contextual, dando balizas à narrativa, não possuindo significado maior na sua estruturação. *Dia seguinte, durante horas, manhã seguinte, algum tempo, todas as manhãs* são alguns dos sintagmas temporais da narrativa e comprovam o afirmado anteriormente. Marcam a frequência, o momento da ação, o amadurecer de uma idéia, mas sempre como componente do pano de fundo, nunca como determinante de uma mudança nos rumos da narrativa. É sempre o tempo de alguma coisa: o tempo do encontro, o do conhecimento, o da partida, o da procura.

O espaço é marcado pela oposição reino/castelo do príncipe e mar da sereia. O primeiro é um espaço mais exíguo, visto que delimitado por paredes ou por marcos territoriais. O segundo é o espaço ilimitado, da liberdade total. Na verdade, essa oposição entre espaços mais e menos livres ocorre desde o início, quando ao príncipe cabe o quarto e à sereia, o aquário de cristal. Na sequência, o espaço vai se ampliando, com a viagem ao encontro do mar, até chegar ao ilimitado, representado pelo mar e pela praia, já que o narrador nos diz que *Talvez ele ande até hoje*,<sup>69</sup> numa alusão em que tanto os limites espaciais quanto os temporais são relativizados. Espaço e

---

<sup>69</sup> COLASANTI, Marina. *Doze reis...* p.81.

tempo se juntam também ao se falar em campo semântico: os da primeira parte do conto, até a decisão de partir à procura do mar, são marcados pela posse; os da segunda, pela liberdade.

A linguagem é marcadamente poética. Tanto a seleção quanto a combinação de palavras obedecem ao objetivo primeiro de nos apresentar o mais concretamente possível o narrado. Concretamente no sentido de coisificar, de humanizar, o narrado, não de aproximá-lo daquilo que ele é referência. Objetiva-se acabar com a mediação e fazer com que a palavra seja a coisa. Nesse âmbito ficam compreendidas passagens como *brisa, aliseo, aragem, zéfiro* e *escorrer pela fenda no fluxo do filete*,<sup>70</sup> nas quais a justaposição de sinónimos, no primeiro caso, e a aliteração, no segundo, procuram dar a idéia do movimento do vento e do cair da trança da sereia. Ainda no que se refere ao cuidado com a expressão mais fina, temos o jogo entre *dedal de oceano* e *oceano de dedal*, remetendo o primeiro à idéia de mar e o segundo, à das lágrimas da sereia. O emprego da metonímia *pais salgado* no lugar de *mar salgado do pais* também está no mesmo âmbito, de procurar imagens para falar das coisas, criando, pela expressão escolhida, um estranhamento. A metáfora *a branca anágua das ondas* para se referir à espuma do mar também faz parte da opção pelo imagético em detrimento do informativo.

"Uma Ponte Entre Dois Reinos" é um conto exemplar. "Não se deve ser ganancioso" nos alerta a narrativa, se não o castigo pode ser duro demais. Há o cuidado nunca esquecido com a linguagem, mas aqui ela está claramente a serviço de uma idéia. Desde o início, a figura materna é apresentada negativamente, pois que se ocupa em cortar o cabelo da filha só para não ter trabalho, não pensando nem no aspecto estético, nem na vontade da menina. Após ser vencida pela natureza interior da menina e pela exterior, não se deu por lograda e, descobrindo o poder transformador do cabelo, começa a pedir à filha, lançando mão das mais estapafúrdias desculpas, fios para isso e para aquilo. E a menina, de comportamento exemplar, tudo concede sem reclamar. Ao final, a malvada mãe é punida e a moça atravessa, de mãos dadas com o Rei, a ponte que ajudara a construir.

<sup>70</sup> COLASANTI, Marina. *Doze reis...* p. 77-8.



A marcação temporal é a de sempre, com balizas cuja função é compreender o desenrolar do conto, sem constituir marco narrativo. O tempo é marcado gradualmente por sintagmas como *no dia em que, na primeira noite de lua nova, passados os anos*, o tempo melhor marcado e que efetivamente tem força significativa é o das luas novas, momento de corte do cabelo, na infância, e de crescimento mais rápido, depois que a moça e seu cabelo vencem a fúria devastadora da mãe: *A partir de então, sempre que a noite trancava a lua em sua boca escura, a mãe tosquiava o tanto que havia crescido.*<sup>71</sup> *E a noite chegou em que, negro o céu, os cabelos da moça puderam enfim crescer livremente. E crescer. E crescer.*<sup>72</sup>

O espaço também passa a ser significativo após a menção à necessidade de fazer uma ponte unindo os dois reinos. É mais importante do que os reinos, é a própria ponte, visto que ela é a causa da morte da mãe gananciosa e da salvação da filha que, ao mesmo tempo, livra-se da mãe e ganha um companheiro

O maravilhoso está presente em tudo que se relaciona ao cabelo da moça: seu crescimento ininterrupto, sua força, flexibilidade, extensão, dureza, e a transformação em rubi de cada gota de sangue que saía ao se arrancar um fio. Porém, sua força geradora é relativizada pelo aspecto exemplar do conto. Percebe-se que este, como outros componentes da estruturação da narrativa, estão servindo a uma mensagem exemplar cujo fio acompanha a figura da mãe desde o início do texto: *No dia em que a menina nasceu, a mãe mandou afiar a tesoura. // - Cabelo comprido dá muito trabalho, - disse,*<sup>73</sup> confirmando-se no final - *Já o rei avançava para dar os primeiros passos sobre a ponte, quando a velha se adiantou roubando-lhe o caminho. // [...] Mas seus passos são duros para a ponte tão delgada que balança ao vento, e pesam demais os rubis amontoados nos bolsos. Súbito, o pé resvala, pende o corpo, a mão sem força não encontra apoio, e perdida toda altivez, a velha despenca em direção ao rio [...]*<sup>74</sup>

71 COLASANTI, Marina. *Doze reis...* p. 82.

72 COLASANTI, Marina. *Doze reis...* p.83.

73 COLASANTI, Marina. *Doze reis...* p. 82.

74 COLASANTI, Marina. *Doze reis...* p. 86-7.

O discurso do narrador é conforme àquele dos outros contos da autora, o mesmo acontecendo com as falas da moça, servindo somente de ilustração na narrativa. Em função de seu caráter exemplar vir já delineado desde o início, o conto fica melhor definido como componente do grupo de contos de destino.

"Palavras Aladas" é o último conto da coletânea. *Silêncio era a coisa que aquele rei mais gostava.*<sup>75</sup> É um conto de caça aos sons e às palavras, empreendida por um rei que, embora vivendo no meio de pessoas, tentava fazer com que essa convivência fosse silenciosa, com que a expressão das pessoas se resumisse ao essencial. É também um conto lúdico, de jogo de esconder com palavras e sons, que se dão e se escondem. É ainda um conto teórico sobre a importância de sons e palavras para o convívio humano, que sem eles torna-se artificial. O aspecto metalinguístico perpassa toda a narrativa, uma vez que a preocupação maior é com as palavras e sons que estão soltas pelo castelo. A percepção do rei de que é nas palavras que nos fazemos e nos reconhecemos vai levá-lo a liberar todos os sons e a liberar-se também.

O tempo mistura-se ao espaço e mostra o gradual fechamento do rei e sua corte. Primeiro com a construção de altíssimos muros ao redor do castelo, depois com a construção da redoma para no fim fazer o percurso inverso, destruindo muros e redoma. No universo do castelo fechado, o tempo é referido como na maioria dos contos anteriores, para dar balizas à narrativa, não interferindo em seu desenrolar.

O discurso do narrador também se adequa ao modelo dos contos anteriores, e a função que predomina é a metalinguística, quando usamos as palavras para falar de outras palavras, explicando-as e refletindo sobre elas. A inovação neste conto está na temática e no tratamento lúdico a ela conferido. Uma situação grave é apresentada como tal, porém sem o tom trágico; ao contrário, cada ação do rei no concernente aos sons no castelo traz em si algo de casual, que lhe confere a possibilidade de ser lida comicadamente. O rei tem seu orgulho ferido por uma frase solta ao léu; para evitar a repetição da situação vexaminosa, cria-se a Temporada Anual de Caça à Palavra. E a atitude definitiva do rei é estimulada pela superlotação do calabouço, que obrigou a

<sup>75</sup> COLASANTI, Marina. *Doze reis...* p. 88.

alocação dos sons e palavras restantes em cômodos do castelo. Tudo com um leve tom casual, que leva para o cômico, mas também para o afetivo. Este pode ser percebido quando o rei reencontra-se consigo mesmo através de uma fala apaixonada que ficara perdida nos mares do tempo. Esse reencontro vai mostrar a ele a importância da palavra na constituição da identidade do homem. A vida no silêncio é incompleta, falta a comunicação que faz as coisas acontecerem, as pessoas se relacionarem. O rei, ao tomar consciência disso, dá um grito, ápice da fala emocional, mandando abrir castelo e corações à entrada das palavras, à entrada da vida. Na verdade, a relação primeira proposta no conto é entre a palavra e a vida, uma sendo fonte da outra. Fechados numa redoma, os castelões experimentavam um arremedo de vida, o que nos é confirmado pelo narrador ao final do conto: *Sons que no espaço se espalham levando ao mundo a vida do castelo, e que, aos poucos, em liberdade se vão.*<sup>76</sup> Presos, eles não tinham função; só a palavra em liberdade é a que realmente tem força comunicativa, que pode servir para troca de subjetividades. Neste espaço de liberdade, até o silêncio pode ser significativo, como ocorre no poema.

Assim, após a análise dos contos de ambas as coletâneas, algumas conclusões podem ser levantadas: no que concerne ao trabalho com o tempo, a maioria dos contos é caracterizada por um tempo atemporal, isto é, por marcas temporais que pouco significam fora da narrativa, mesmo aquelas cuja referência exterior é mais palpável. Ao dizer *no dia seguinte*, menos do que se referir realmente ao dia que vai chegar, o narrador deseja marcar um ritmo narrativo. Na esfera dos contos maravilhosos, mais importante do que quando ocorreu tal situação, é a presentificação da própria situação.

Algo equivalente ocorre com o espaço. Contudo, em alguns momentos ele se faz significativo, situação em que é descrito detalhadamente. É interessante que esse espaço importante pode ser diferente de uma referência espacial padrão, tipo espaço exterior (jardins, lagos) e interior (interiores de casas, castelos, um aposento específico). Espaço importante pode ser o sonho da rainha ou o ouvido do rei. Nisso uma característica essencial aos contos

---

<sup>76</sup> COLASANTI, Marina. *Doze reis...* p. 92.

maravilhosos em geral retomada por Marina Colasanti: o completo descaso com relação às questões de verossimilhança externa. Importa manter a coerência narrativa, somente isso.

A linguagem se diferenciou um pouco de uma coletânea para outra. Em *Uma Idéia Toda Azul* predominava o tom poético, entendido como tal aquele em que a preocupação com a informação é secundária, vindo em primeiro plano o cuidado com a melhor expressão, a tentativa de resgatar de cada palavra toda sua força significativa, livrando-a dos significados já gastos, dos clichês. Em *Doze Reis e a Moça no Labirinto do Vento* a ênfase, na maioria dos contos, passou a ser com a divulgação de uma mensagem exemplar no final, o que levou a linguagem a priorizar o convencimento do leitor, conquistá-lo para aquilo que se estava narrando. Nesse sentido, as funções predominantes foram a referencial, a emotiva e a fática, não desaparecendo, contudo, as passagens poéticas. Porém, mesmo nesses contos, a linguagem não se transformou em serva da informação, mantendo o maravilhoso que a caracterizou nos contos da primeira coletânea.

O discurso do narrador manteve-se praticamente uniforme, de acordo com aquele do narrador tradicional, caracterizando-se pelo tom afirmativo e por tempos do passado. Houve duas exceções em contos da segunda coletânea, quando passaram a predominar tempos do presente e o narrador abdicou de seu ponto de vista privilegiado para olhar as situações ao mesmo tempo que o leitor, assumindo uma postura mais moderna. Em alguns momentos houve mesmo uma narração cinematográfica, quando priorizou-se dar quadros de situações, não contá-las, mas seqüenciá-las. A apresentação era feita por imagens, não por palavras. Nesses momentos, a seqüência na apresentação das imagens é que dava o ritmo à narrativa, definia o tempo.

Segundo a terminologia de Jean Pouillon, os contos de *Uma Idéia Toda Azul* se classificam como contos de duração, enquanto a maioria dos de *Doze Reis e a Moça no Labirinto do Vento* faz parte do grupo dos contos de destino. A separá-los o tratamento dado ao conteúdo semântico do conto: no primeiro grupo há uma abertura maior tanto na narração quanto no narrado, inexistindo um direcionamento do leitor. Na verdade, este não poderia mudar o curso da narrativa, mas o não-fechamento final abre para que ele complete a narrativa atualizando-a de acordo com sua história de homem e de leitor. É um exemplo do que chamamos modernamente de obra

aberta,<sup>77</sup> assim definida por aceitar, e mesmo estimular, leituras diferentes. O segundo grupo é marcado por um destino pré-determinado a reger a narrativa desde seu início, de forma mais ou menos evidente, mas sempre presente como um fio condutor. São contos mais conformes à tradição do gênero, que tinha como um dos aspectos diferenciadores a necessidade de uma moral final, uma vez que os contos se destinavam à formação das crianças, não devendo, assim, conter "maus exemplos". Essa opção por contos mais exemplares na segunda coletânea marcou também a linguagem, que passou a pôr mais ênfase no narrado.

Uma outra mudança com relação à tradição está no papel das figuras femininas nos contos de Marina Colasanti. Nestes, a grande maioria das protagonistas é mulher, atuando femininamente, não se transmutando em homem para poder dirigir as situações. E mesmo quando não são protagonistas, as figuras femininas têm papel fundamental na narrativa, determinando subrepticamente seus rumos.

No fundo do fim dessa conclusão, podemos retomar uma questão que foi colocada quando da análise do *Uma Idéia Toda Azul*: haveria uma opção da autora para com um mundo mais apartado daquele da nossa realidade cotidiana, que reduz a linguagem a clichês, o tempo ao relógio, o espaço ao percurso conhecido, os desejos a pessoas e objetos determinados? A um mundo em que o poético, enquanto forma de vida, fosse o dominante? Em que as palavras dissessem mais do que o banal, as pessoas ultrapassassem o entendimento cotidiano de si e das coisas, o mundo adquirisse novas perspectivas? Ficou claro com a leitura e o trabalho com os contos que o nosso mundo não é um lugar bom de se viver para a autora, uma vez que seus protagonistas só se completam quando fogem, seja para o mundo dos sonhos, seja para o do céu ou do mar, seja para uma situação equivalente, mas livre dos problemas que nos perseguem. Não há a problematização de uma situação e a procura de soluções que transformem o planeta terra em um lugar agradável. A vida plena é extraterrestre, de preferência em um mundo em que não existem limites de bem viver, de bem querer, em que a imaginação seja um universo de real valia, determinando caminhos a seguir e não apenas ilustrando a ficção. O acesso a esse mundo

---

<sup>77</sup> ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo : Perspectiva, 1980.

imaginário, a esse mundo ilimitado, é facilitado pela abertura à criatividade, à expressão artística, que procura ver nas coisas o seu lado oculto, desbanalizar o que é considerado banal. A opção pela linguagem poética está compreendida nesse objetivo, de ver o mundo com olhos livres, olhar para as coisas como se fosse a primeira vez, experimentando o gosto do inesperado, do novo e do velho revisitado. Tanto a linguagem, quanto o tempo e o espaço adquirem, nos contos da autora, um significado diverso daquele que caracteriza as narrativas mais voltadas para o real. Efetivamente, o tempo maravilhoso pouco tem a ver com o relógio, o espaço ultrapassa muito os limites geográficos, a linguagem se quer criadora de realidades. Nesses aspectos está o maravilhoso colasantiano, não em figuras ligadas à tradição dos contos maravilhosos. Mesmo existindo reis, príncipes, dragões, unicórnios, o maravilhoso encontra-se além deles, na visão de mundo da autora, que a todo momento nos alerta para a possibilidade de tudo ser diferente do que é, desde que não fuçamos de nós mesmos. Ademais, os contos exemplares da autora se fixam todos em mensagens psicológicas que propugnam a procura de si mesmo e a aceitação dos limites e diferenças pessoais como a única possibilidade de se viver bem. Como mensagem global fica "é preciso ser feliz", neste ou em outro mundo, mas com a pessoa que realmente somos.

## 5 CONCLUSÃO

Chegando ao fim, é preciso o ponto final. Antes, porém, desejamos juntar algumas conclusões já apontadas aqui e ali durante a análise dos contos para que, juntas, elas ofereçam ao leitor o panorama que nos propusemos traçar desde o início: quais as características dos contos maravilhosos tradicionais, quais as dos contos de Marina Colasanti, onde houve permanência e onde houve ruptura, e o porquê de uma e de outra.

Os contos maravilhosos tradicionais, vistos em conjunto, têm o tempo indefinido como marca diferencial, tempo que também pode ser chamado de atemporal. As marcas temporais nestes contos existem apenas para delimitar levemente o tempo do narrado. Levemente porque *ontem* em um conto maravilhoso não significa necessariamente o dia antes de hoje, como significa nos textos informativos. O mesmo acontece com referências como *cem anos*, *durante horas* e outras que desejam marcar uma duração - seja ela anterior ao que se narra, seja posterior -, sem precisá-la. É interessante chamar a atenção para esse aspecto, visto que não há a preocupação em se explicar porque o tempo nessas narrativas é deste ou daquele jeito. Charles Perrault que, entre os autores tradicionais, foi o que mais datou seus contos, acabou marcando-os negativamente ao relacioná-los ao seu presente histórico, o século XVIII. Oposto a esse tempo indefinido do discurso do narrador, temos um tempo mais definido nos diálogos dos personagens, em função de seu caráter reiterativo.

O espaço é trabalhado de forma equivalente, permanecendo indefinido na maioria das vezes em que aparecem referências espaciais - *uma aldeia*, *o castelo*, *no bosque*. As vezes em que há uma definição espacial, esta se deve à necessidade narrativa, por exemplo quando da descrição que Chapeuzinho Vermelho faz ao lobo do local da casa de sua avó. Como era absolutamente necessário para o prosseguimento da narrativa que o lobo chegasse à casa da avó, sem enganos, a descrição fez-se fiel.

As funções de linguagem predominantes são a referencial no discurso do narrador e as emotiva, conativa e fática nos diálogos dos personagens. Como o narrador reconhece e exerce seu papel de condutor da narrativa, nos informando sobre tudo que acontece, fatos, ações, reações e

sentimentos dos personagens, é coerente que seu discurso seja marcado pelo dado informativo, predominante na função referencial. O predomínio das outras funções nos diálogos dos personagens decorre do fato de ser ali que tudo acontece, tanto as situações propriamente ditas, quanto aquilo que elas estimulam de sensações e emoções.

O narrador desses textos é aquele da tradição da literatura oral no que se refere à autoridade e confiança. Ele conhece tudo o que se passou antes, o que está ocorrendo e o que ocorrerá, dirige a narrativa sem vergonha de o estar fazendo e ainda conduz o leitor/ouvinte pela mão rumo a uma conclusão exemplar. Há um caráter de estrutura pré-definida nestes contos que os alinha no grupo dos contos de destino, segundo a terminologia de Jean Pouillon, já citada no decorrer do trabalho. Ainda segundo a terminologia de Pouillon, o narrador se coloca na posição por detrás, uma vez que tudo conhece e dirige, orquestrando inclusive as intervenções dos personagens, que são citadas somente para comprovar algo que o próprio narrador já afirmara antes ou afirmará a seguir.

Além dessas características discursivas, os contos maravilhosos tradicionais são marcados por conteúdos psicológicos que auxiliam aqueles que os lêem, crianças e adultos, a conviverem com alguns demônios que povoam o mundo em que vivemos desde há muitos e muitos anos. Tematizam situações de passagem da vida emocional do homem, sinalizando com a certeza de que existe saída, que mesmo as situações mais terríveis acabam por ser vencidas. A questão é que em alguns momentos o direcionamento é um pouco exagerado, fazendo com que as narrativas percam um pouco do seu caráter literário devido a um tom doutrinário, até catequético, que definem uma outra função de linguagem. De um texto literário, esperamos mais liberdade de leitura, maior sutileza de propósitos, uma abertura que nos aponte, naquele texto, outros que o precederam e que podem sucedê-lo, mostrando que há diferentes formas de se ver um problema. Esse caráter catequético fica mais adequado a textos jornalísticos, políticos ou pedagógicos, em que ganhar o leitor é efetivamente uma questão primordial.

Os contos de Marina Colasanti são marcados por semelhanças e diferenças com relação a esse padrão tradicional. O tratamento temporal é equivalente, com um tempo atemporal, reino do



"era uma vez...", na maioria das narrativas. Porém, ao lado disso, há uma narrativa em que o tempo vira personagem, protagonista, para questionar o absolutismo do poder temporal, que se acredita o motor do mundo, concluindo pela importância de todos os ritmos individuais na formação da cadeia temporal. Há outra em que a marcação do tempo é fundamental para sua estruturação e campo semântico, uma vez que trata da espera e da maturação da vida. Na verdade, embora não ocupando um papel de destaque na maioria das narrativas, o tempo na obra maravilhosa de Marina Colasanti é trabalhado de acordo com a necessidade do conto, podendo servir somente como pano de fundo, virar protagonista ou vir marcado regularmente, corporificando um ritmo gradual na vida.

O espaço é apresentado da mesma forma: podem inexistir quaisquer marcas espaciais; ou o espaço pode vir referido concretamente, com detalhes na descrição; ou as marcas podem apontar para um espaço totalmente maravilhoso, como o sono da rainha ou o ouvido do rei. Também pode constituir uma referência simbólica importante, como ocorre no conto "Doze Reis e a Moça no Labirinto do Vento", no qual o labirinto é tempo, espaço e linguagem. Novamente, não há uma só maneira de encarar a questão da localização, mas sim a tentativa de adequar ao máximo os dados textuais à estrutura de cada narrativa em particular.

Na linguagem, notamos uma diferença entre a primeira e a segunda coletânea: enquanto *Uma Idéia Toda Azul* constitui um conjunto de leituras poéticas da realidade, com predomínio da sinteticidade e sugestão, do imagético e do cuidado com a expressão exata, relegando a segundo plano a preocupação com a informação, *Doze Reis e a Moça no Labirinto do Vento* possui textos puramente poéticos ao lado de outros em que o informativo dá o tom. Não que a linguagem tenha sido descuidada face ao objetivo de se passar uma mensagem, mas sim no sentido de se ter procurado primordialmente a comunicação direta - o conto diz uma coisa que é indiciada no início para ser confirmada no final. Em função disso, o papel do narrador também é diferente entre as coletâneas e mesmo entre os contos de cada coletânea. Há contos em que o narrador segue a tradição, afirmando sua autoridade com relação ao narrado e estimulando a confiança do leitor no que está narrando. Ele tudo vê e nos apresenta sempre depois de já ter conhecido, deixando pouco

espaço para uma leitura pessoal do que está sendo apresentado. Há um fechamento final da mensagem que, apesar de não ser de caráter ético ou moral, mas psicologizante, é exemplar e tenta passar certas normas de conduta. Há outros em que o narrador assume o papel de uma câmera fotográfica, apresentando as cenas por flashes e fingindo estar percebendo o que se passa ao mesmo tempo que nós, leitores. São narrativas menos diretivas, cujo final aponta para várias possibilidades, que serão atualizadas individualmente, segundo a história de leitura e de vida de cada leitor. Enquanto os primeiros contos enquadram-se na categoria dos contos de destino, os segundos fazem parte dos contos de duração, que possuem como marca diferencial o não-atrelamento a uma mensagem final, a não-diretividade da narrativa, que deve finalizar apontando para várias direções.

Temos, então, nas duas coletâneas de Marina Colasanti, tanto textos conformes à tradição do gênero - com direito à moral final e tudo o mais -, quanto aqueles que rompem com ela. Essa ruptura se dá em vários níveis: é o tempo que vira personagem para se pôr em cheque; é o espaço igual ao ouvido do rei; é a linguagem atingindo momentos de pura poesia; são os personagens que ultrapassam o campo meramente ilustrativo para atuarem realmente; é o feminino, antes calado, que assume a condução das narrativas, até mesmo nas vezes em que não é protagonista (aparentemente). E esses campos em que se dá a ruptura marcam também a filiação moderna da autora, comprovando que a atualização do gênero não se faz somente pela leitura paródica dos textos da tradição. A análise dos contos de Marina Colasanti mostrou exatamente o contrário; moderno é o eterno. Ao invés de datar o seu texto como uma paródia aqui ou ali, Marina optou por apontar para o atemporal e o inefável: o poético. Oferecendo-nos poéticos contos maravilhosos, mostrou-nos o que as crianças já haviam descoberto: a varinha de condão não ficou perdida nos tempos idos; ela está ali, guardada na gaveta, só esperando ser descoberta para tudo alterar.

Dialogando com a tradição, Marina Colasanti transformou-se em músico. Este, com o toque em uma das cordas da harpa, faz ressoar as outras no mesmo ritmo; Marina Colasanti fez seus contos ressoarem o maravilhoso e o poético de sempre para o homem de hoje.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Obras Consultadas:

- 1 ADORNO, Theodor W. *Posição do narrador no romance contemporâneo*. In: \_\_\_\_\_ et alii. Textos escolhidos. São Paulo : Abril Cultural, 1980. p. 269-273.
- 2 ANDERSEN, Hans Christian. Contos de Andersen. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1981.
- 3 BARTHES, Roland. Le plaisir du texte. Paris : Seuil, 1973.
- 4 \_\_\_\_\_. Crítica e verdade. São Paulo : Perspectiva, 1970.
- 5 BENJAMIN, Walter. *O narrador*. In: \_\_\_\_\_ et alii. Textos escolhidos. São Paulo : Abril Cultural, 1980. p. 57-74.
- 6 BENOIST, Luc. Signes, symboles et mythes. Paris : Presses Universitaires de France, 1977.
- 7 BETTELHEIM, Bruno. A psicanálise dos contos de fadas. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1979.
- 8 BOURJEA, Michelle. *Um livro para crianças que fascina os adultos*. In: KHÉDE, Sonia Salomão (org.). Literatura infanto-juvenil - um gênero polêmico. Petrópolis: Vozes, 1983. p. 103-117.
- 9 BOURNEUF, Roland & OUELLET, Réal. *O ponto de vista*. In: \_\_\_\_\_. O universo do romance. Coimbra : Almedina, 1976. p. 99-129.
- 10 BOYER, Philippe. *O mito no texto*. In: \_\_\_\_\_ et alii. Atualidade do mito. São Paulo : Duas Cidades, 1977. p. 81-88.
- 11 BREMOND, Claude. *Les bons récompensés et les méchants punis - morphologie du conte merveilleux français*. In : CHABROL, Claude (prés.). Sémiotique narrative et textuelle. Paris : Larousse, 1973. p. 96-121.
- 12 CASCUDO, Luiz da Câmara. Literatura oral no Brasil. Belo Horizonte : Itatiaia; São Paulo : EDUSP, 1984.
- 13 CASSIRER, Ernst. Linguagem e mito. São Paulo : Perspectiva, 1985.
- 14 CHKLOVSKI, V. *A arte como procedimento*. In: \_\_\_\_\_ et alii. Teoria da literatura -

- formalistas russos. Porto Alegre : Globo, 1973.
- 15 CINTRA, Ismael Angelo. Marcas lingüísticas do narrador. Alfa, São Paulo, n. 25, p. 49-56, 1981.
- 16 CIRLOT, Juan-Eduardo. Dicionário de símbolos. São Paulo : Moraes, 1984.
- 17 COELHO, Nelly Novaes. A literatura infantil. São Paulo : Quíron/Global, 1982.
- 18 COELHO, Nelly Novaes. O conto de fadas. São Paulo : Ática, 1987. (Série Princípios, 103)
- 19 DUCROT, O. & TODOROV, T. Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- 20 DUFRENNE, Mikel. O poético. Porto Alegre : Globo, 1969.
- 21 DURAND, Gilbert. A imaginação simbólica. São Paulo : Cultrix/EDUSP, 1988.
- 22 ECO, Umberto. Obra aberta. São Paulo : Perspectiva, 1980.
- 23 ELIADE, Mircea. Mito e realidade. São Paulo : Perspectiva, 1989.
- 24 ELLIOT, T. S. A essência da poesia. Rio de Janeiro : Artenova, 1972.
- 25 ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, INC. Chicago: William Benton, 1972. vol. 1.
- 26 FREUD, Sigmund. Totem e tabu. São Paulo : Imago, 1979.
- 27 FRIEDRICH, Hugo. Estrutura da lírica moderna. São Paulo : Duas Cidades, 1981.
- 28 GENETTE, Gérard. Langage poétique, poétique du langage. In : \_\_\_\_\_. Figures II. Paris : Seuil, 1969. p. 123- 153.
- 29 GIL, Gilberto. Metáfora. In: \_\_\_\_\_. Um banda um. São Paulo : Emi-Odeon, 1982. 1 disco (41 min) : 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. BR 26063.
- 30 GRIMM, Jacob. Chapeuzinho vermelho e outros contos de Grimm. Rio de Janeiro : Nova 23 Fronteira, 1986.
- 31 \_\_\_\_\_. Branca de neve e outros contos de Grimm. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1986.
- 32 JAKOBSON, Roman. Lingüística e poética. In: \_\_\_\_\_. Lingüística e comunicação. São Paulo : Cultrix, 1974. p. 118-162.
- 33 JOLLES, André. Formes simples. Paris : Seuil, 1972.

- 34 JUNG, Carl Gustav. Memórias, sonhos, reflexões. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- 35 \_\_\_\_\_. O eu e o inconsciente. Petrópolis: Vozes, 1979.
- 36 LEITE, Ligia Chiappini Moraes. O foco narrativo. São Paulo : Ática, 1985.
- 37 LÉVI-STRAUSS, Claude. A estrutura dos mitos. In: \_\_\_\_\_. Antropologia estrutural. Rio de Janeiro : Tempo Brasileiro, 1975.
- 38 \_\_\_\_\_. A estrutura e a forma. In: \_\_\_\_\_. Antropologia estrutural dois. Rio de Janeiro : Tempo Brasileiro, 1976.
- 39 LOISEAU, Sylvie. Les pouvoirs du conte. Paris : Presses Universitaires de France, 1992.;
- 40 MABILLE, Pierre. Le miroir du merveilleux. Paris : Editions de Minuit, 1962.
- 41 MAFESOLLI, Michel. Le monde imaginal - quelques considérations épistémologiques. Paris : Université René Descartes (Paris V), Centre d'Études sur l'Actuel et le Quotidien - CEAQ. s.d., mimeo.
- 42 MONTERO, Paula. Magia e pensamento mágico. São Paulo : Atica, 1986.
- 43 MOUREY, Lilyane. Introduction aux contes de Grimm et Perrault Paris : Lettres Modernes, 1978.
- 44 NÓBREGA, Francisca. A Primeira Só - suporte teórico e análise. s.n.t., mimeo.
- 45 PAZ, Noemí. Mitos e ritos de iniciação nos contos de fadas. São Paulo : Cultrix, 1989.
- 46 PAZ, Octavio. Signos em rotação. São Paulo : Perspectiva, 1976.
- 47 \_\_\_\_\_. O arco e a lira. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1982.
- 48 PÉJU, Pierre. L'Archipel des contes. Paris : Aubier, 1989.
- 49 PERRAULT, Charles. Contos de Perrault. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985.
- 50 PFEIFFER, Johannes. Introdução à poesia. Lisboa : Publicações Europa - América, 1964.
- 51 PONDÉ, Glória. Fada-menina-mulher. s.n.t., mimeo.
- 52 POUILLON, Jean. O tempo no romance. São Paulo: Cultrix / EDUSP, 1974.
- PROPP, Vladimir I. Morfologia do conto maravilhoso. Rio de Janeiro : Forense Universitária,
- 53 POUND, Ezra. A arte da poesia. São Paulo : Cultrix/EDUSP, 1976.
- 54 RILKE, Rainer-Maria. Letras à un jeune poète. Paris : Grasset, 1937.

- 55 RODRIGUES, Robson Neves. A Mulher Ramada - alegoria do andrógino primordial. s.n.t., mimeo.
- 56 RODRIGUES, Selma Calasans. O fantástico. São Paulo: Ática, 1988. (Série Princípios, 132)
- 57 SCHNITZER, Luda. Ce que disent les contes. Paris : Ed. du Sorbier, 1985.
- 58 SHOLES, Robert & KELLOGG, Robert. O legado oral na narrativa escrita. In: \_\_\_\_\_.  
A natureza da narrativa. São Paulo : Mc Graw-Hill do Brasil, 1977..
- 59 TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda européia e modernismo brasileiro. 3a ed.  
Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.
- 60 TODOROV, Tzvetan. Poética da prosa. Lisboa : Edições 70, 1979.
- 61 \_\_\_\_\_. Estruturalismo e poética. São Paulo : Cultrix, 1970.
- 62 WEINRICH, Harald. Structures narratives du mythe. Poétique, Paris, n. 1, p. 27, 1970.
- 63 ZILBERMAN, Regina. Do mito ao romance - tipologia da ficção brasileira contemporânea.  
Porto Alegre : Chronos, 1977.

#### Obras da Autora:

- 1 COLASANTI, Marina. A mão na massa. Rio de Janeiro : Salamandra, 1990.
- 2 \_\_\_\_\_. A menina arco-íris. Rio de Janeiro : Rocco, 1987.
- 3 \_\_\_\_\_. A morada do ser. Rio de Janeiro : Francisco Alves, 1978.
- 4 \_\_\_\_\_. A nova mulher. Rio de Janeiro : Nórdica, 1980.
- 5 \_\_\_\_\_. Aqui entre nós. Rio de Janeiro : Rocco, 1988.
- 6 \_\_\_\_\_. Cada bicho, seu capricho. São Paulo : Melhoramentos, 1992.
- 7 \_\_\_\_\_. Contos de amor rasgados. Rio de Janeiro : Rocco, 1986.
- 8 \_\_\_\_\_. Doze reis e a moça no labirinto do vento. Rio de Janeiro : Nórdica, 1982.
- 9 \_\_\_\_\_. E por falar em amor. Rio de Janeiro : Salamandra, 1984.
- 10 \_\_\_\_\_. Entre a espada e a rosa. Rio de Janeiro : Salamandra, 1992.
- 11 \_\_\_\_\_. Eu sozinha. Rio de Janeiro : Record, 1968.
- 12 \_\_\_\_\_. Intimidade pública. Rio de Janeiro : Rocco, 1990.

- 13 \_\_\_\_ . Mulher daqui pra frente. Rio de Janeiro : Nórdica, 1981.
- 14 \_\_\_\_ . Nada na manga. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1974.
- 15 \_\_\_\_ . Ofélia, a ovelha. São Paulo : Melhoramentos, 1989.
- 16 \_\_\_\_ . O lobo e o carneiro no sonho da menina. São Paulo : Cultrix, 1986.
- 17 \_\_\_\_ . O menino que achou uma estrela. São Paulo : Melhoramentos, 1988.
- 18 \_\_\_\_ . Será que tem asas?. São Paulo : Quinteto, 1989.
- 19 \_\_\_\_ . Um amigo para sempre. São Paulo : Quinteto, 1988.
- 20 \_\_\_\_ . Uma estrela junto ao rio. São Paulo : Cultrix, 1986.
- 21 \_\_\_\_ . Uma idéia toda azul. Rio de Janeiro : Nórdica, 1979.