

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS  
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE TANGARÁ DA SERRA**

**KARLA CRISTINA DOS SANTOS FERREIRA SANTANA**

***UMA IDEIA TODA AZUL, DE MARINA COLASANTI: PARA MUITO ALÉM DOS  
CONTOS DE FADAS***

Tangará da Serra/MT  
2015

**KARLA CRISTINA DOS SANTOS FERREIRA SANTANA**

***UMA IDEIA TODA AZUL* , DE MARINA COLASANTI: PARA MUITO ALÉM DOS  
CONTOS DE FADAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – PPGEL – da Universidade do Estado de Mato grosso – UNEMAT, Campus Universitário de Tangará da Serra, como requisito obrigatório para obtenção de título de Mestre em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Aroldo José Abreu Pinto.

Tangará da Serra/MT  
2015

KARLA CRISTINA DOS SANTOS FERREIRA SANTANA

*UMA IDEIA TODA AZUL, DE MARINA COLASANTI: PARA MUITO  
ALÉM DOS CONTOS DE FADAS*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – PPGEL – da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT, Campus Universitário de Tangará da Serra, como requisito obrigatório para obtenção de título de Mestre em Estudos Literários.

**BANCA EXAMINADORA DE DEFESA**

---

Prof. Dr. Aroldo José Abreu Pinto

Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT)

Orientador

---

Célia Maria Domingues da Rocha Reis

Universidade do Estado de Mato Grosso (UFMT/Cuiabá)

---

Lilian Reichert Coelho

Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT)

Tangará da Serra, MT  
2015

*Muda a realidade externa. Mas a nossa realidade interior feita de medos e fantasias, se mantém inalterada.*

Marina Colasanti

## AGRADECIMENTOS

Sou grata à vida por todas as circunstâncias que me trouxe, mais grata ainda por ter a companhia de pessoas importantes na travessia de toda essa jornada. Dedico esse espaço primeiro aos meus pais Carlos Alberto Gomes e Elza Ferreira que tão singelamente sempre me deram forças para seguir, acredito numa força maior que chamo de Deus e a Ele sou grata por tê-los como meu chão, meu esconderijo em todo momento difícil que passei até aqui.

Sou grata também ao meu esposo Ednaldo Gomes Santana por todo apoio, compreensão, palavras de incentivos e alguns puxões de orelha quando precisei me reerguer. Obrigada por investir tanto nos meus sonhos malucos! É bom ter você comigo.

Impossível esquecer meus queridos colegas Dimas Barbosa e Samuel Lima, ainda me lembro do dia em que me ligaram para fazer a inscrição para a seleção do PPGEL, nos preparamos, sonhamos e entramos juntos. Obrigada pela parceria de todas as horas desde os tempos de graduação.

À Rozenice Sanches, Claudia Martins e Sandra Gonçalves. O que dizer sobre vocês? Passamos tanto tempo perto e longe sem ao menos saber da existência umas das outras, mas um dia nos achamos, e sou imensamente grata, pois há aqui muito de vocês. Tantas foram as reuniões e discussões literária, as ligações e busca por socorro. Obrigada!

Minha querida e estimada Iolanda Garcia, com o tempo nos tornamos não só ex-aluna e professora, mas parceiras e amigas: Minha irmã mais velha! Sou grata por todas as gentilezas e acolhida em sua casa juntamente com sua família. Obrigada principalmente pelo exemplo de garra e perseverança que tem me dado. Você é guerreira!

Muito obrigada à Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Madalena Machado pelas contribuições nas aulas de Contos Contemporâneos ministradas por ela, sem contar nas horas de auxílio durante o almoço na cantina. É sempre bom poder contar com professores dispostos a ajudar.

Por fim, e não menos importante, ao meu orientador Professor Dr. Aroldo José Abreu Pinto por todo acompanhamento neste trabalho, por não desistir e não me deixar retroceder mesmo quando as circunstâncias tentaram me levar a isto. Às professoras Dr<sup>ª</sup> Lilian Reichert Coelho e Dr<sup>ª</sup> Vera Maquêa que compuseram a banca de qualificação deste trabalho me direcionando com todos os aparatos teóricos que puderam para a conclusão do mesmo.

## RESUMO

Neste trabalho, propomos um estudo dos contos da obra *Uma ideia toda azul* (1979), de Marina Colasanti, a partir das teorias de Propp (2011); Bettelheim (2013); Iser (1999); Jauss (1979) e Chklovski (1978), verificando a configuração das personagens que nos remetem aos contos de fadas, mas com traços que se contrapõem aos mesmos, exigindo, em função disso, um leitor atento a essas nuances textuais para tratá-los como contos de fadas, mas com o intuito de desconstruir esse estereótipo que paira sobre os textos de Marina Colasanti. Objetivamos tomar o conto da autora fazendo um paralelo com os elementos presentes nos contos de fadas que Propp (2011) classifica, para, posteriormente, refletirmos sobre tais classificações, analisando em quais traços esses textos ficcionais se desencontram com os contos mais antigos e os possíveis efeitos dessa opção estética para o leitor.

Palavras-chave: Contos de fadas; leitor; Marina Colasanti.

## RESUMEN

En este trabajo, se propone un estudio de los cuentos de la obra *Uma ideia toda azul* (1979), Marina Colasanti, a partir de las teorías de Propp (2011); Bettelheim (2013); Iser (1999); Jauss (1979) y Chklovski (1978), averiguando la configuración de los personajes que hacen referencia a los cuentos de hadas, pero con rasgos que se oponen a ellos, lo que requiere, sobre esa base, un lector atento a estos matices textuales para tratarlos como los cuentos de hadas, pero con el fin de deconstruir el estereotipo que se cierne sobre las disposiciones de Marina Colasanti. Nuestro objetivo es tomar el cuento del autor haciendo un paralelo con los elementos presentes en los cuentos de hadas que Propp (2011) clasifica, para luego reflexionar sobre estas calificaciones, análisis de trazas en la que estos textos de ficción desencontran con cuentos más viejos y efectos potenciales opción estética para lo lector.

Palabras clave: Cuentos de hadas; lector; Marina Colasanti.

## SUMÁRIO

CAPÍTULO 1 .....	12
CONTOS E CONTEXTOS.....	12
1.1. Marina Colasanti: percurso literário.....	13
1.2. O estado de arte sobre a escrita da autora .....	16
1.2.1. Marina Colasanti e o feminino .....	17
1.3. As funções proppianas em “A primeira só” e “Uma ideia toda azul” .....	24
1.4. A psicanálise nos contos: os sentimentos e sua representação.....	30
1.5. A relação/necessidade infantil de magia: o caminho para maturidade.....	33
1.6 OS “VAZIOS” NO TEXTO DE MARINA COLASANTI: A ESTÉTICA DA RECEPÇÃO ...	36
1.6.1. Pressupostos teóricos da Estética da Recepção .....	36
CAPÍTULO 2 .....	47
OS CONTOS DE FADAS NA CONTEMPORANEIDADE.....	47
2.2. A composição narrativa em <i>Uma ideia toda azul</i> .....	52
2.3. As personagens: uma dor em comum e sua (des)construção .....	56
2.4. As princesas e seu triste fim em Marina Colasanti .....	60
2.5. Uma princesa narcisista.....	62
2.6. Personagens colasantianas: a realeza às avessas .....	63
2.7. Sobre o narrador.....	65
2.8.1. “Uma ideia toda azul”: o que há de “azul” nessa ideia?.....	68
2.8.2. "A primeira só": o espelho, a projeção no outro e um fim trágico .....	71
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	79
BIBLIOGRAFIA .....	81
ANEXOS.....	84

## INTRODUÇÃO

Meu encanto pelos contos é algo cultivado desde a infância, quando estava cercada pelo universo das fadas, das princesas, dos sapos que se tornavam príncipes. Com o passar do tempo, muito tempo, já depois de ter feito a graduação em Letras, ao cogitar a entrada no mestrado, percebi que esta “preferência literária” poderia ir além. Como poderia, agora que meu foco tornara-se outro, agora que o interesse tornara-se “crítico”, ler, abordar “contos de fadas”?

Meu primeiro contato com a obra de Marina Colasanti foi durante um evento, o Encontro Nacional de Contadores de História (Cuiabá-MT, 2012), no qual pude assistir uma das contadoras convidadas narrando e interpretando o conto “Mulher ramada” (COLASANTI, 1999). Ali, surgiu o meu interesse por conhecer mais dessa autora que, de forma tão singular, organiza e constrói seus textos.

Ao entrar em contato com sua obra e ao pesquisar mais sobre ela, pude ver que estava classificada como infantojuvenil, porém – e é o que mostraremos neste estudo – para além das princesas e reis, personagens de histórias que podem ser consideradas ingênuas, há ali, embutido em seus contos, a representação da realidade humana: seus contos trazem pessoas comuns, com sentimentos, angústias e dores que ultrapassam uma compreensão redutora dos clássicos da literatura infantojuvenil.

Assim, o que proponho aqui é justamente pensar nessa dor, na dor desses humanos que aparecem na figura representada pelo rei, pela princesa... Uma pessoa comum, não a personagem do conto de fadas. E é esta a intenção: buscar e propor meios para uma análise sob esse ponto de partida, colocar em crise o estereótipo de reis e princesas dos contos clássicos tal como faz Marina Colasanti ao oferecer-nos o que poderia ser, de um lado, uma atualização, isto é, uma continuidade dos contos clássicos, dos “contos de fadas”, se não houvesse ali, por outro lado, e também, inúmeras rupturas. O rei e a princesa de que fala Marina Colasanti se encontram perdidos em um mundo que não parece ser o mundo do “Era uma vez...”.

O objetivo desta pesquisa consiste nos contos da antologia intitulada *Uma ideia toda azul* (1979), a primeira obra de Marina Colasanti classificada como literatura infantojuvenil. Já na apresentação do livro, a escritora admite ter consciência de que talvez o público

estranhasse seus textos, pois continham figuras como fadas, princesas, príncipes, estes seres comuns aos contos de fadas, justificando, no entanto, que seu interesse seria, ali, pelo inconsciente, entendido por ela como intemporal, e dizendo, ainda, que para as emoções não há idade ou história. Portanto, ao tentar escrever tal sentimento, a escritora não pretendia que fossem direcionados a qualquer faixa etária, mas apenas gostaria, na ocasião, de construir simbologias que alcançassem qualquer leitor, pois, como diz, *ipsis litteris*, “muda[-se] a realidade externa. Mas a nossa realidade interior, feita de medos e fantasias, se mantém inalterada” (COLASANTI, 1979).

Em princípio, pensamos em desenvolver a análise de três contos, que seriam “Uma ideia toda azul”, “A primeira só” e a “Moça tecelã”. Contudo, depois de avaliar os desdobramentos da pesquisa, optamos por iniciar as reflexões com apenas os dois contos que se encontram publicados na antologia *Uma ideia toda azul*, já que o conto “Moça tecelã” encontra-se em outra antologia mais recente, intitulada *Deixa que eu conto* (2003). Além disso, com o decorrer das leituras, fomos percebendo que os contos trazem semelhanças que consideramos interessantes contrapor e, assim, fechamos o corpus de nossa pesquisa. Posteriormente, e por fim, decidimos que a pesquisa se estenderia para a antologia e nos propomos fazer a análise de todos os contos que se encontram na obra.

Tendo em vista essas fábulas que se distanciam bastante das narrativas tradicionais a que somos remetidos inicialmente, preocupamo-nos em observar como Marina Colasanti as constrói e como se dá a representação de sentimentos humanos nelas contidos, a solidão, a decepção, a angústia, o medo, o descontentamento, entre outros...

Após tais questionamentos, vemo-nos na necessidade de uma reflexão baseada nas teorias que norteiam a Estética da Recepção, de Jauss (1979), como também o conceito de estranhamento, tomado aqui de Chklowski (1978), já que, embora estejamos lidando com contos que têm elementos estruturais dos contos de fadas tradicionais, descobrimos personagens com comportamentos e anseios totalmente diferentes daqueles. A Estética da Recepção propõe a abertura do horizonte de significação do leitor e, posteriormente, um possível rompimento deste horizonte que poderá resultar no efeito de estranhamento (quando o leitor se vê frente a algo que foge dos padrões e necessita repensar o objeto que se apresenta diante de si como algo estranho).

Assim dividimos esta pesquisa em três capítulos: o primeiro, tratamos da contextualização da autora e sua obra e aproveitamos para trazer a análise psicológica. Para

isso, utilizamos as considerações de Bettelheim (2003) e Propp (2001) para elencar os elementos constantes nos contos maravilhosos e, assim, poder diferenciá-los dos contos aqui propostos para análise.

No segundo capítulo, observamos a constituição narrativa, e analisando os elementos intrínsecos, enredo, narrador, personagem, espaço, tempo. Para tanto, trazemos para a os teóricos Benjamin (2010), que trata do narrador oral; Tacca (1983), para discutir o narrador; Madalena Machado (2012), para vislumbrar o conto na modernidade, Nádía Battella Gotlib (2006), com a teoria do conto e também os teóricos Cortazar (2014), Agamben (2009) e Bosi (1994) para discutir sobre a literatura na contemporaneidade.

Tendemos a observar a reação das personagens diante de seus dilemas particulares, principalmente no que se refere aos extremos “contentar-se e rebelar-se” diante dos fatos e situações, observando como elas se configuram. Atentamo-nos para a maneira que a autora os representa na ficção, nas situações cotidianas, tentando construir o que há de ficção e de verossimilhança para, depois, desconstruir e, finalmente, reconstruir sob uma nova perspectiva: não estamos lidando com literatura meramente infantojuvenil, isto é, com uma literatura que está circunscrita a apenas uma faixa etária. Propomos, portanto, desmistificar, nesses contos de Colasanti, o termo “literatura infantojuvenil”, erroneamente estigmatizado.

Concordamos com Cadermatori (2006) que diz que o termo infantil associado à literatura não significa que ela tenha sido feita necessariamente para crianças, pois não podemos limitá-la a uma faixa etária: literatura é literatura. O público da literatura infantojuvenil será aquele que, de alguma forma, pode se identificar e sentir seus anseios representados naquela obra literária, exatamente o que julgamos acontecer com a obra de Marica Colasanti, embora não se circunscrevam necessariamente às crianças.

## **CAPÍTULO 1**

### **CONTOS E CONTEXTOS**

## 1.1. Marina Colasanti: percurso literário

Nascida na região norte da África, Marina Colasanti viveu parte de sua infância na Itália, vindo para o Brasil na adolescência. Deu início à sua vida profissional nas artes plásticas. A autora conta com 57 obras publicadas até 2014, distribuídas entre contos, crônicas, contos e livros infantojuvenis. Nesta trajetória, conta com a premiação de todos os segmentos editoriais. Seu último prêmio foi o Jabuti 2014, na categoria infantojuvenil, com o livro *Breve história de um pequeno amor* (2013), publicado pela Editora FTD. Atua também como tradutora, contando já com cerca de 21 obras com sua tradução, como o clássico *As Aventuras de Pinóquio*, de Carlo Collodi.

Em palestra proferida recentemente durante o 19º Congresso de Leitura do Brasil, organizado pela Associação de Leitura do Brasil, na Unicamp, e, posteriormente, em ensaio publicado na Revista *Leitura: Teoria & Prática* no volume 32 (n. 63), de dezembro de 2014, Marina Colasanti dá uma série de informações sobre sua trajetória intelectual. Entre outras, destaca que seu primeiro trabalho, intitulado *Eu Sozinha*, foi publicado em 1968 e teria sido recebido como um livro de crônicas, mas ela mesma diz não se tratar desse gênero, pois sua intenção nunca teria sido fazer uma extensão do seu trabalho, já que lidava diariamente com esse gênero por ser cronista do *Jornal do Brasil*.

Segundo ela, na época, jovem, ansiava por caminhos que não sabia nomear ainda. Principiante e ousada, criou sua própria estrutura e seguiu escrevendo para atendê-la. Diz que elegeu o tema solidão por considerar ter com ele considerável intimidade e que, para esta primeira obra, teve como modelo sua própria vida. Usa o termo “modelo” por afirmar ainda que não é uma obra autobiográfica.

Colasanti iniciou sua escrita para a infância com a obra *Uma ideia toda azul* (1979) e com ela recebeu o prêmio “O melhor para o jovem”, da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil. De sua produção infantojuvenil, destacam-se os contos de fadas e seus cenários.

Ainda de acordo com o ensaio publicado na Revista *Leitura: Teoria & Prática*, desde sua primeira obra, a escritora soube que não teria afinidade para escrever romances, como de fato até hoje não escreveu nenhum. Em 1975, publica o livro *Nada na Manga*, agora assumidamente compreendido como livro de crônicas.

Sobre essas crônicas, a autora diz, no ensaio publicado, gostar muito de escrevê-las, mas que, ligadas à imprensa, têm sempre um pé, quando não os dois, no cotidiano, no real, e

que, atualmente, não produz mais, voltando-se mais para os contos e minicontos. Na sequência, declara que o primeiro contato seu com o miniconto ocorreu inusitadamente. Escrito algumas linhas de texto, ela encontrou-se confusa diante de sua produção, não sabia nomeá-la, olhava para aquelas poucas linhas intrigada, com a sensação de que não lhe serviria de nada. Passados alguns dias de angústias, ela resolve mostrar seu texto, até o momento “inclassificável”, para seu esposo, Affonso Romano de Sant’ Anna, professor de literatura e também poeta, que, ao ler aquelas poucas linhas teria dito: “É um conto!, disse Affonso eufórico” (COLASANTI, 2014, p. 157). Seu esposo a animou e a encorajou a continuar escrevendo. Surgia, ali, os primeiros esboços do livro de contos *Zoológico*, publicado em 1975.

Ainda outras passagens são bastante reveladoras de seu trabalho. Diz que, passados três anos lançou *Morada do Ser* (1978), outro livro de contos, e que agora já se sentia mais familiarizada com o gênero. A temática do livro agora se deu pelo fato de, na época, trabalhar no mercado imobiliário. Neste momento, dedicava-se às publicidades e seu maior mercado era voltado às vendas de imóveis. Pensando em aproveitar sua realidade, ousou trazer um livro que lembrasse a estrutura e divisão de um prédio.

Após muito preparo, leituras e pesquisas, esboçou em uma simples prancheta o desenho de um prédio, igual os que ela via serem feitos na agência em que trabalhava, com as divisões dos apartamentos para venda e suas condições de negociação. Nestes quadros, os agentes imobiliários deveriam marcar os apartamentos vendidos, Marina Colasanti marcava no seu mapa imobiliário a temática correspondente com cada “apartamento” que seria um conto que comporia o livro, temáticas que surgiam da observação das casas de seus vizinhos.

Estabeleci para o meu prédio/livro 9 andares e 3 coberturas. Em cada andar, 7 apartamentos. E entre cada andar, uma área coletiva, portaria, elevador, play, etc... Coloquei o quarto de empregada como área coletiva, indicando que não fazia parte do núcleo familiar.

E passei a preencher os quadrados.

Não com contos, ainda. Eu apenas anotava no quadrado o fator preponderante que deveria habitá-lo. Lembro que à noite, quando a casa alheia iluminada se torna mais visível, eu ficava do alto da minha cobertura olhando os prédios e tentando penetrá-los. As luzes azuis correspondiam à televisão ligada. E eu anotava, aqui e acolá, TV. E havia sala acesa e vazia. E eu anotava, solidão. Gente na cozinha, e eu, fome. A minha prancheta foi ficando habitada.

Chegou o ponto em que me vi livre para enlouquecer, e escrever os contos correspondentes às anotações (COLASANTI, 2014, p. 159).

Em sua autenticidade, Marina Colasanti trouxe para o público um livro com configurações diferentes das esperadas, a começar pelo fato de trazer dois sumários, um no começo e outro no final. Seus capítulos não eram intitulados, apenas traziam números, e seu primeiro sumário aparecia no início do livro. O segundo vinha ao final, este trazia os títulos dos capítulos até então desconhecidos. Outro diferencial deste livro foram as páginas não numeradas na primeira edição, e isto ocorreu a pedido da própria autora:

O livro teve dois sumários, um no começo e outro no fim. Do primeiro, desenhado como o mapa, só constavam os números dos apartamentos, que eram também os títulos de cada conto. Eu queria que o leitor se movesse às cegas, como em um edifício de que não se conhecem os moradores. Por isso também exigi que as páginas não fossem numeradas, detalhe que enlouqueceu o primeiro editor e foi eliminado pelo segundo. No segundo sumário, ao final do livro, quando o leitor já conhecia todos os habitantes, havia títulos em lugar de números (COLASANTI, 2014, p. 160).

Publicado este livro, Marina Colasanti conseguiu tratar de várias temáticas através de seus contos, e mais uma vez tratou das relações humanas, individuais: “[...] por baixo disso, falei da casa como continuidade do corpo, abrigo e útero, necessidade primeira. E falei da perda de privacidade, da distância entre quem dorme lado a lado, dos rituais domésticos e da sua ausência, da vida” (COLASANTI, 2014, p. 159).

Chegamos em um ponto crucial de nosso levantamento histórico da autora, o seu contato com o maravilhoso. Ela prefere agora classificar assim, visto que em seus contos “de fadas” não se encontra nenhuma fada:

Eu poderia usar a expressão contos de fadas, mas não quero enganar ninguém. Em mais de 100 desses contos que escrevi até agora, aparece uma única fada, que nem fada é, mas feiticeira. Fiquemos, então, com “maravilhosos” (COLASANTI, 2014, p. 161).

Por ser de origem europeia, a escritora teve contato com os contos clássicos logo cedo, mas confessa que nunca imaginou escrevê-los. No início de abril de 1973, com o país sob forte ditadura, sua colega de trabalho, Ana Arruda, foi presa. Esta era editora do caderno infantil do *Jornal do Brasil* e Marina Colasanti foi indicada pelo diretor para substituí-la. Sem que ela soubesse, deu-se o primeiro passo para o universo infantil.

Sem muita experiência na área, Marina Colasanti começou a seguir os trabalhos na linha de sua colega, mas um dia, sobrou-lhe espaço para fechar a edição do dia seguinte. Em

sua casa, pensou que publicar algo que as crianças pudessem reorganizar seria interessante e, assim, reescreveu um conto clássico, “A bela adormecida”. Em seu ímpeto de escrever e intervir, percebeu que, ao final, havia escrito outro conto. Ficou surpresa. Nasceu, ali, o conto “Sete anos e mais sete”, que deu origem ao livro *Uma ideia toda azul*, publicado em 1979. Escrito este primeiro conto maravilhoso, Marina Colasanti teve muita dificuldade para escrever outros, pois não conseguia encontrar a inspiração para voltar àquele universo para o qual havia se transportado enquanto escrevia.

Ela diz que foram muitas tentativas frustradas de escrita, até haver percebido que só foi possível escrever quando se sentiu leve para isto. E eis um obstáculo, era preciso criar um espaço vazio dentro de si, um lugar tranqüilo para se refugiar, longe de ruídos e convites do cotidiano. Aprendizado considerado difícil por ela.

Ademais, *Uma ideia toda azul* (1979) trouxe outras preocupações no que se diz respeito ao gênero. Na época, de acordo com a própria escritora, foi um desafio porque ninguém havia se aventurado a escrever algo parecido, sobretudo diante do contexto político atravessado no Brasil. Para agravar, Marina buscava uma linguagem completamente diferente da oralidade, que era a norma dos contos de fadas até o momento, considera mais adequada para as crianças.

Passado o período de busca e angústias, a escritora, enfim, estabeleceu-se nos contos maravilhosos e seus primeiros e “sofridos” contos serviram-lhe de impulso para os outros. Sobre escrever contos maravilhosos, ela diz: “Escrever contos maravilhosos é, para mim, navegar em rio de uma única margem, a terceira” (COLASANTI, 2014, p. 163). E continua: é

[...] navegar sem leme, na correnteza. Sem propósitos, sem planejamento, sem querer demonstrar coisa alguma, esquecendo a ironia. É querer, muito, ouvir novas histórias na cabeça. E contá-las (COLASANTI, 2014, p. 163).

## **1.2. O estado de arte sobre a escrita da autora**

Os trabalhos acadêmicos desenvolvidos variam de linhas de pesquisas. Muitas são as possibilidades para abordar os textos de Marina Colasanti. Dentre elas, encontram-se estudos sobre o posicionamento da mulher, já que grande parte de seus contos trazem personagens femininas diante de situações conflituosas de seus sentimentos; há, também, estudos sobre as

figuras de linguagens e expressões, das simbologias, bem como sobre os seus contos de fadas e o lúdico enquanto ferramenta para o desenvolvimento da criança.

Colasanti participou de uma entrevista ao programa *Sempre um Papo*, em 19 de outubro de 2004, as perguntas foram dirigidas pelo jornalista Edney Silvestre. Em sua fala, a escritora ressaltou que seu trabalho todo é feito por meio de planejamentos, pautas de livros a serem escritos. O que mais chamou a atenção dos que assistiam foi a afirmação de que ela contava com um planejamento de livros a serem escritos que levaria a vida toda.

### **1.2.1. Marina Colasanti e o feminino**

Dentre as temáticas, a mais encontrada entre as análises é sobre o feminino e o posicionamento da mulher nos textos de Colasanti, ou seja, como isto é representado em suas narrativas por meio de suas personagens. Na mesma entrevista mencionada anteriormente, a autora fala sobre essa sua verve e a atribui às experiências vividas no período da ditadura militar, quando as mulheres não podiam se expressar livremente, tanto quanto nos dias de hoje, chegando a recordar que teria passado por situações em que seus textos foram retirados de circulação simplesmente por serem de autoria feminina. Parte, daí, sua construção de personagens que retratam a mulher em sua condição, em seu embate por se impor e viver seus desejos ainda que isto signifique quebrar alguma regra imposta pela sociedade, como é o caso da maioria das personagens que se veem no dilema entre ir contra os estatutos de um convívio patriarcal, ou seguir aquilo que tem, de fato, vontade.

A exemplo disto podem-se citar os contos: “Um espinho de marfim”, “A primeira só”, “Entre as folhas do verde O”, “Sete anos e mais sete”, do livro analisado, contos que trazem personagens com esse perfil de mulher que vai contra o estereótipo do que uma cultura machista espera de uma filha ou esposa. Aparecem mulheres que não abrem mão de seu desejo para obedecer aos anseios de seu pai, como acontece em “Um espinho de marfim”, ou aquela que não se contenta em ter uma vida conjugal estável preestabelecida pelos padrões vigentes de sua época, como o caso de “Entre as folhas do verde O”.

Em sua dissertação de mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada, Paulino (2014) faz uma comparação dos contos de fadas da referida autora com a autora inglesa Angela Carter. Entre os contos analisados ela utilizou “Um espinho de marfim” que conta a história da princesa que promete satisfazer o desejo de seu pai e capturar o unicórnio

que tanto desejara ter e, ao se deparar com o animal, apaixonou-se instintivamente por ele, passam dias em companhia deste ser mágico, que também apaixonou-se por ela. Por alguns dias a princesa esconde o unicórnio do pai, mas ela marca um dia para entregá-lo, e no dia de fazê-lo, minutos antes de seu pai entrar em seu quarto, ela crava o chifre do animal em seu peito por não suportar a ideia de se separar dele.

Paulino (2014) trabalha a personagem que descobre o amor e se descobre enquanto mulher, passando por cima da promessa que havia feito a seu pai de capturar o animal que tanto cobiçava. Trabalha ainda a sexualidade velada neste conto na imagem da princesa ao cravar o chifre do unicórnio no próprio peito. Em sua análise, ela afirma:

Podemos perceber vários traços de conotação sexual no conto. O chifre do unicórnio, por si, possui uma característica fálica e o fato, ao fim da narrativa, a princesa cravar em seu peito o chifre e tal ato ‘florir’ o peito da princesa, nos remete à iniciação sexual feminina (PAULINO, 2014, p. 60).

Esta é uma temática muito abordada nos trabalhos encontrados sobre os textos da autora, visto que a maioria de seus contos trazem personagens femininas. Dos dez contos que compõem a coletânea *Uma ideia toda azul* (1979), sete deles possuem personagens femininas com destaque. Traremos, agora, esses contos.

Em “Além do bastidor”, por exemplo, encontramos duas personagens; duas irmãs. A menina menor bordava e, certo dia, seus bordados passaram a ganhar vida e ela descobriu que poderia se “transportar” para o que havia criado no bastidor. Quando ela, enfim, terminou o bordado e se encontrava dentro da paisagem que criara, sua irmã chegou e, admirada com a beleza do trabalho composta pela figura da caçula que acariciava o pescoço de uma garça, tratou de fixá-la no bordado e ainda preso no bastidor.

Percebemos que este conto traz duas personagens femininas, que se apresentam antagonicamente, representando a rivalidade existente nos contos clássicos, a rivalidade entre pessoas do mesmo convívio familiar – no caso, a irmã mais velha–, uma discussão que nos remete a exemplos, como Cinderela (a madrasta e as irmãs aprisionavam-na e a exploravam nos serviços domésticos); Branca de Neve (a madrasta manda matá-la por inveja de sua beleza).

É possível, ainda, identificarmos neste conto também a presença do desejo e da iniciação sexual no momento em que o narrador descreve que a menina borda a árvore com seus frutos desejosos:

Bordou uma fruta roxa, brilhante, como ela mesma nunca tinha visto. E outra, e outra, até a árvore ficar carregada, até a árvore ficar rica, e sua boca se encher do desejo daquela fruta nunca antes provada (COLASANTI, 1979, p. 17).

Observamos que este parágrafo indica a transição na vida feminina, pois nos parágrafos anteriores ela se mostrava “menina”, seguia bordando capim, flores e abelhas. Notamos nessas descrições a pureza, a inocência que logo adiante é quebrada pelos “frutos” que nos remete à versão bíblica em que o “pecado” é representado pelo fruto da árvore que se encontrava no centro do jardim: o fruto proibido.

Temos, ainda, a representação da iniciação da vida sexual quando a menina finalmente prova a fruta: “A menina não sabe como aconteceu. Quando viu, já estava a cavalo do galho mais alto da árvore, catando as frutas e limpando o caldo que lhe escorria da boca” (COLASANTI, 1979, p. 18).

Em “Por duas asas de veludo”, conta sobre uma princesa que gostava de caçar borboletas e que nunca se satisfazia com as que já possuía, e, tendo já caçado muitas no jardim de seu palácio, não lhe restava mais nenhuma ali. Ela resolveu procurar no bosque e lá avistou uma linda e imensa borboleta de asas negras, ficou tão admirada com esta borboleta, pois nunca havia visto nenhuma parecida, que na ânsia de capturá-la, prometeu que, se a conseguisse deixaria de caçar outras borboletas. No outro dia, esperou escondida pela borboleta e, quando ela aparece, foi algo surpreendente. Voando, a borboleta pousa no lago, mas, como um cisne, um cisne de penas negras. Sem pensar duas vezes, a princesa arma o arco e lança a flecha no peito do cisne. O sangue, no entanto, jorrou em seu próprio peito e, por onde o sangue passava, tudo era transformado em penas negras. Ao anoitecer, o que restou no lago foram dois cisnes negros que deslizavam lado a lado.

Vemos na busca incansável da princesa, o anseio por querer sempre mais borboletas, e, quando ela avista a borboleta negra, vê, nela, a figura da liberdade e sonha, então, que pode voar ao seu lado.

Temos uma borboleta de asas negras, o que chama a atenção da personagem. A cor negra atribuía mistério e elegância ao inseto, fazendo com que a menina se sentisse atraída por ele.

Analisando a figura da borboleta, observamos que ela representa o indivíduo em sua transição no percurso de vida, e, no caso, representa a própria princesa nessa transição, já que,

depois de transformada em cisne e atingida pela flecha, é a menina que é ferida e também sofre a metamorfose, transformando-se em outro cisne negro.

Sobre o cisne negro, Chevalier (1990) diz que é uma ave imaculada, cuja brancura, poder e graça fazem uma viva epifania de luz, e que o cisne negro não é dessacralizado, mas uma figura carregada de simbolismo oculto e invertido. Percebemos que optar pela cor negra foi uma estratégia da autora, dando característica peculiar ao conto mais uma vez no sentido de romper com os padrões esperados em relação aos contos de fadas clássicos. Transformar-se em cisne negro representa, aqui, uma espécie de transgressão, pois não se trata de uma simples metamorfose, não é um cisne comum.

Temos em “Um espinho de marfim” (COLASANTI, 1979, p. 24) a figura mítica do unicórnio que é apaixonado pela princesa e todos os dias vai à sua janela para admirar a sua amada. Um dia, o rei foi visitar a filha em seu quarto, viu o animal e ficou encantado com a beleza do bicho; ordenou que seus guardas o capturassem, mas a tentativa foi um fracasso.

A menina, com pena de ver o pai tão triste, quis agradá-lo e prometeu que, no prazo de três luas, trar-lhe-ia o unicórnio como presente. A princesa fez uma rede com seus cabelos dourados, e com esta o capturou.

No primeiro contato da princesa com o unicórnio, a menina se sentiu arrebatada por um sentimento que ainda desconhecia, mas que com o convívio, ganhou significação. Ela passou a correspondê-lo, e ambos se perderam no tempo, na companhia um do outro. Porém, na véspera da terceira lua, o pai veio lembrar a filha de sua promessa e ela ficou dividida: realizar o desejo do pai de capturar o unicórnio ou salvar o seu amor?

Desnorteada, ela se aproxima do animal, olha-o nos olhos fazendo o mesmo percurso de aproximação que tiveram no primeiro contato, ainda na rede de fios dourados. Lentamente ela direciona o chifre do seu agora amado, cravando-o em seu próprio peito.

Temos a caracterização da figura feminina na personagem da filha que se mostra submissa ao pai e também empenhada nos interesses dele. O desfecho de cravar o chifre do unicórnio no próprio peito revela a face feminina, não mais da menina que tinha o pai como prioridade, mas a mulher que havia se tornado e que tinha seus próprios interesses.

“Entre as folhas do verde O”, a personagem principal é um príncipe, mas intrinsecamente tem a personagem da moça descrita como “metade mulher, metade corça” (COLASANTI, 1979, p. 39) que agrega tensão ao conto no que diz respeito ao feminino.

O conto citado narra a história de um príncipe que acordou para mais um dia de caçada e foi surpreendido com uma “mulher-corça”, chamemo-la assim. O príncipe se encantou com sua beleza, saiu para capturá-la com arco e flecha, atingindo sua pata direita. Ferida, ela foi levada para o seu castelo e trancada em um quarto ao qual só o príncipe tinha acesso.

Durante os dias em que estava nas dependências do castelo, a “mulher-corça” e o príncipe não puderam se comunicar, pois ambos não falavam a mesma língua, entretanto, a angústia por não conseguir expressar o amor que começaram a sentir um pelo outro era recíproca; os dias se passaram e o príncipe mandou que chamassem o feiticeiro e, quando a mulher acordou já não era mais corça, mas havia se tornado inteiramente mulher. Possuía duas pernas compridas, e um corpo. Não conseguia ficar em pé, queria andar e, por isso, o mestre de dança foi chamado. Em sete dias, ela deu seus primeiros sete passos.

Tão logo aprendera a andar, agora mulher, fugiu para a floresta à procura de sua Rainha. O sol ainda brilhava quando a corça saiu da floresta, só corça, não mais mulher, e passou a pastar sob as janelas do palácio.

Temos neste conto a mulher que se vê entre a escolha de viver a figura da esposa, enquanto convenção ditada pela sociedade, ou segundo seus anseios. Percebemos isto quando ela deseja levar seu amado para morar com ela na floresta, ou seja, quer um relacionamento com ele, mas não segundo os preceitos que se espera.

A corça é essencialmente símbolo do feminino, e evoca a feminilidade que, por vezes, é instintiva, mal aceita, algo não revelado em sua plenitude por diversos fatores que vão desde censura moral até complexo de inferioridade (CHEVALIER, 1990). Diante disto, percebemos que o fato de a personagem ser metade mulher e metade corça confirma se tratar de alguém ainda em um momento indeciso que, só depois de passar um período sob o domínio do príncipe, pela experiência de ser apenas mulher, faz a sua escolha definitiva, que é a de ser apenas corça, ainda que isto tenha lhe custado o matrimônio. Eis, portanto, a representação de uma mulher que opta por sua liberdade, mesmo que tivesse algum sentimento pelo príncipe não aceitou abrir mão de viver livre para morar no palácio com ele, cercada de muros e guardas.

Na sequência deste conto, está outro intitulado “Fio após fio”, traz duas personagens: Nemésia e Gloxínia, que aparecem bordando cada uma o seu tecido. As duas personagens apresentam-se em perfis antitéticos: Gloxínia nunca está satisfeita com seus bordados desfazendo-os sempre para recomeçar, enquanto Nemésia se mostra segura em seus gestos e

segue bordando. Com um feitiço de Gloxínia, Nemésia é transformada em aranha para tecer linha a linha do que a fada menos habilidosa precisasse. O tempo passou, Nemésia teceu muitas teias, quando Gloxínia enfim terminou seu lindo manto e resolveu vesti-lo e desfilar pela corte. Contudo, logo depois, percebeu que não conseguia avistar a porta ou qualquer outra saída. Tantas eram as teias que Nemésia continuava tecendo que haviam tomado toda a corte e, embora Gloxínia as rasgasse, não conseguia chegar a lugar nenhum. Nemésia havia se esquecido de sua irmã, da corte, de tudo, apenas produzia mais e mais fios de prata.

Há, neste conto, a caracterização da mulher que não se sente realizada em seus feitos, e cada vez mais se cobra a perfeição ao comparar-se com outra mulher que cumpre seus afazeres com habilidade e tranquilidade. Essa oscilação configura sentimentos que o universo feminino traz: a insegurança matizada com a perspicácia é um atributo que se funde na composição da figura do feminino neste conto.

Em “A primeira só”, encontramos uma princesa solitária, filha única do rei que ansiava pela companhia de alguém para brincar. O rei sentia-se angustiado por ouvir os choros da filha todas as noites e um dia resolveu colocar um espelho ao pé da cama da menina.

Quando acordou, a pequena princesa se surpreendeu com outra menina, trocaram olhares, brincaram e riram juntas. Ela, enfim, tinha com quem brincar e o rei, tão feliz, presenteou a filha com uma cesta cheia de presentes novos entre os quais havia uma bola de ouro – o primeiro brinquedo que ela elegeu para brincar. Em um momento do jogo, a filha do rei atirou a bola para sua nova amiga, e quebrou o espelho.

Por um momento ela ficou triste, mas depois percebeu que foi possível ter várias amigas quebrando o espelho. Assim, ela foi partindo o objeto até que ele não pudesse refletir mais a sua imagem e ela se viu sozinha outra vez.

Desolada, ela correu para o jardim, até que chegou à beira do lago. Lá, ela avistou novamente sua imagem, reencontrou sua amiga, mas agora ela não se contentou mais com apenas uma, queria várias. Tentando partir o seu reflexo na água, ela atirou objetos, ao perceber que era inútil, ela se lançou na água, deixando se afundar, fundindo-se com sua amiga.

Neste conto percebemos a caracterização do feminino acompanhado pela solidão, é a única personagem que não se relaciona com ninguém – exceto o pai –, e essa carência torna-

lhe mais aguda a sensibilidade, na maior parte da narrativa a princesa chora e permanece isolada em seu quarto.

Por fim, dos contos que trazem personagens femininas, temos “Sete anos e mais sete”, que também conta a história de uma princesa que era filha única. Ela e seu pai tinham uma relação de muito afeto, até que ela se apaixonou por um príncipe e seu pai achou que o rapaz não servia para desposá-la, mandando, assim, que investigassem a vida do rapaz. Feitas as investigações, o rei descobriu que o pretendente da filha não tinha terminado os estudos, não tinha posição social e seu reino era pobre. Era uma pessoa de boa índole, mas não o marido que ele desejara para a filha.

O rei mandou chamar a fada madrinha da princesa e pensaram juntos chegando à conclusão de que o melhor seria colocar a moça para dormir, quem sabe dormindo ela não sonhasse com outro rapaz. E, assim, fizeram a bebida mágica, deram para a princesa que adormeceu instantaneamente.

O príncipe soube que sua amada dormia por feitiço, decidiu dormir também. Sete anos passaram com os dois dormindo. As plantas tomaram conta do reino, as aranhas teceram ao redor de suas camas, formando casulos. O plano do rei e da fada madrinha não havia tido sucesso: a princesa só pôde sonhar com o príncipe que amava, e o príncipe também só pôde sonhar com a sua princesa; sonharam com o casamento, com os filhos, e que haviam sido felizes para sempre.

Aqui encontramos atipicamente uma personagem que não apresenta conflitos internos. Neste conto a autora traz uma princesa que simplesmente se apaixona por um príncipe, seu pai não aprova o relacionamento de ambos por ciúme e tenta mantê-la longe do amado. Porém, o sentimento que os une é tão forte que mesmo dormindo um sonha com o outro. Temos, então, a figura da mulher sonhadora, apaixonada, que deseja o casamento, que anseia por ter muitos filhos; o feminino é ali trazido com características bem convencionais.

Feito este pequeno resumo dos contos selecionados por apresentarem personagens femininas, não podemos negar que é latente e característica da autora a construção de personagens que representam as angústias existentes no universo feminino. Há um embate entre seguir as convenções que lhes são impostas, seja pela sociedade ou em seus relacionamentos familiares e afetivos, ou fazer seu percurso de acordo com suas reais necessidades, sejam elas emocionais, materiais ou afetivas.

### 1.3. As funções proppianas em “A primeira só” e “Uma ideia toda azul”

Para Propp (2001), há uma classe de funções exercidas pelas personagens que dão “corpo” aos contos, são fatores recorrentes nos clássicos analisados por ele. Iniciemos pelo que ele chama de “situação inicial”, momento em que se introduz o enredo geralmente apresentando e enumerando os membros de uma família ou o herói que aqui trataremos como o personagem protagonista.

Em “A primeira só”, temos, no início: “Era linda, era filha, era única. Filha de rei.” (COLASANTI, 1979, p. 47), uma apresentação da personagem que, mesmo não tendo nome, nos dá a informação de que a narrativa tratará de uma linda princesa que não possuía irmãos. Em seguida, o narrador nos apresenta o conflito vivido por ela: “Mas de que adiantava ser princesa se não tinha com quem brincar?” (COLASANTI, 1979, p. 47), conflito este que envolverá toda a trama, além de explicar o título.

Em “Uma ideia toda azul”, inicia-se o conto dizendo que um dia o rei teve uma ideia, sem informar que rei é este, onde era seu reino, ou sequer seu nome. Notamos então que a situação inicial aqui é diferente do outro conto, pois naquele tínhamos pelo menos uma descrição física: a princesa era linda. Diferentemente de “A primeira só”, “Uma ideia toda azul” inicia com o rei em um momento de alegria: “Desceu com ela para o jardim, correu com ela nos gramados, brincou com ela de esconder entre outros pensamentos, encontrando-a sempre com igual alegria, linda ideia dele toda azul” (COLASANTI, 1979, p. 32), só depois percebemos o início de um conflito, quando o rei passa a ter medo de que alguém roube sua linda ideia, além disso, correr com a ideia nos remete a figura de um rei jovem.

Após a situação inicial, Propp (2001) destaca a função que ele define como *afastamento*, ou seja, quando um dos membros da família sai de casa: “O afastamento pode ser de uma pessoa da geração mais velha. [...] As formas mais habituais de afastamento são: para o trabalho, para a mata, para dedicar-se ao comércio, para a guerra” (PROPP, 2001, p. 27). Nos clássicos, é comum encontrarmos os pais se ausentando para o trabalho ou o pai fazendo uma viagem longa. Em “A primeira só” não temos referência dos laços familiares da personagem principal, sabemos que a princesa conta com o pai porque o narrador diz que toda noite o rei ouvia o choro da filha. Não há menção da figura da mãe em momento algum, porém, a forma com que o texto é narrado nos leva a atribuir essa falta à ausência de amigos. Há aí um afastamento no sentido de que ela sente falta de ter alguém, não só por não ter

irmãos, mas ela queria alguém para brincar e, mais ainda, queria uma amiga para gostar (COLASANTI, 1979, p. 47). O momento em que há um afastamento é quando o rei decide trancafiar sua ideia para que ninguém a roube dele, assim ele mesmo se afasta.

Diante de cada porta o Rei parava, pensava, e seguia adiante. Até chegar à Sala do Sono.

Abriu. Na sala acolchoada os pés do Rei afundavam até o tornozelo, o olhar se embaçava em gazes, cortinas e véus pendurados como teias. Sala de quase escuro, sempre igual. O Rei deitou a ideia adormecida na cama de marfim, baixou o cortinado, saiu e trancou a porta (COLASANTI, 1979, p. 32-33).

O sentimento de solidão aparece em momentos distintos em cada conto. Em “A primeira só” o encontramos no título, enquanto que em “Uma ideia toda azul” só percebemos num segundo momento, quando o tempo havia passado e o Rei, já em sua velhice, se sente sozinho.

Propp (2001) diz ainda que a morte dos pais é uma forma mais intensificada de afastamento nos contos maravilhosos tradicionais. Estes sempre trazem a menina que perdeu a mãe cedo e, por isso, sofre com as maldades e com o sentimento de rivalidade da madrasta, que passa a ter pleno poder, já que seu pai havia morrido. Vemos este caso nos contos de Branca de Neve e Cinderela. Nesses contos de Marina Colasanti não temos este acontecimento explícito. Percebemos a figura do pai no conto, pois ele é quem manda fixar um grande espelho ao pé da cama da princesa, com o intuito de aliviar sua solidão, mas não temos indícios da mãe, o que automaticamente nos faz pensar na possibilidade de que ela esteja morta. Porém, nenhum elemento da narrativa nos assegura disso.

Nesse conto, não há morte dos pais da personagem protagonista, porém, em seu desfecho, temos a princesa lançando-se no lago.

Então a linda filha do rei atirou-se na água de braços abertos, estilhaçando o espelho em tantos cacos, tantas amigas que foram afundando com ela, sumindo nas pequenas ondas com que o arrumava sua superfície (COLASSANTI, 1979, p. 50).

Percebemos que não há a morte física, mas ambos sofrem a “morte” pelo esquecimento, pois o rei desiste de si quando percebe que não há mais a mesma harmonia entre ele e sua ideia azul, e também desiste dela, fechando para sempre a porta.

Sentado na beira da cama o Rei chorou suas duas últimas lágrimas, as que tinha guardado para a maior tristeza. Depois baixou o cortinado, e deixando a ideia adormecida, fechou para sempre a porta (COLASANTI, 1979, p. 34).

Outra função que Propp (2001) traz em seguida é a da *proibição*, que é quando a personagem principal é avisada ou realmente proibida de algo. Temos o exemplo em Chapeuzinho Vermelho, em que sua mãe avisa para que não vá pela floresta, pois é um caminho perigoso. Não percebemos diálogo entre a princesa e o pai. Proibir alguém é equivalente a privar esse alguém de algo. O rei percebe a dor de sua filha, sua angústia por não ter uma companhia, sua solidão e o ato de ordenar que coloquem um grande espelho ao pé de sua cama acaba privando ela de ter contato real com outras crianças de sua idade.

De noite o rei ouvia os soluços da filha. De que adianta a coroa se a filha da gente chora à noite? Decidiu acabar com tanta tristeza. Chamou o vidraceiro, chamou o moldureiro. E em segredo mandou fazer o maior espelho do reino. E em silêncio mandou colocar o espelho ao pé da cama da filha que dormia (COLASANTI, 1979, p. 47).

Em “Uma ideia toda azul” o rei impede seus súditos de ver sua ideia quando decide escondê-la no quarto. Nestes contos em que a solidão predomina, percebemos que há a proibição de estar com o outro.

Há ainda a função que Propp (2001) chama de *transgressão*, quando a personagem quebra com o que lhe é proposto ou imposto e acaba transgredindo a proibição. É o que ocorre no exemplo dado anteriormente. Chapeuzinho Vermelho é proibida pela mãe de ir pela floresta, porém, indo para a casa de sua avó, ela decide pegar um atalho justamente pelo caminho que sua mãe a advertira. Segundo Propp (2001), atrelado à função de transgressão, entra em cena o antagonista.

Penetra agora, no conto maravilhoso, um novo personagem, que pode ser chamado de antagonista do herói (agressor). Seu papel consiste em destruir a paz da família feliz, em provocar alguma desgraça, em causar dano, prejuízo. O inimigo do herói pode ser tanto um dragão como o diabo, ou bandidos, a bruxa, a madrasta etc. (PROPP, 2001, p. 28).

É justamente o que ocorre em Chapeuzinho Vermelho. No momento em que ela entra na floresta, entra em cena o lobo que começa a tramar meios de conseguir devorá-la. Em “A primeira só” não vemos nenhuma personagem com essa característica, principalmente com

essa descrição (bruxas, dragão, etc.). A princípio, podemos considerar que não há antagonista nesta narrativa de Colasanti, se formos buscar estes traços propriamente ditos. Mas, observando que sua função é destruir a ordem e a paz da família, podemos considerar que a própria princesa ocupa esta função, pois sua insatisfação é tamanha e constante que, quando pensamos que sua paz foi estabelecida, deparamos nos com a menina novamente em conflito, seu desejo não foi satisfeito.

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

Rolaram com ela no tapete, lançaram na cama, atiraram para o alto. Mas quando a princesa resolveu jogá-la nas mãos da amiga, a bola estilhaçou jogo e amizade (COLASANTI, 1979, p. 48).

Temos na figura do pai, o antagonista, que proíbe a filha. Não permite a inserção social dela, impedindo o crescimento mental e obrigando-a a conviver com falso outro, levando-a a ser antagonista de si mesma.

Ainda refletindo acerca do antagonista em Colasanti, observamos que o pai é quem acaba por mediar o problema, pois é ele quem decide colocar o grande espelho ao pé da cama da filha. Ele toma essa atitude com a intenção de acabar com os dias de angústias vividos pela menina. Ele quer dar para a filha a companhia que tanto buscava e acaba por exercer a função antagonista também; não podemos esquecer que além de mandar fixar o espelho, foi ele quem também presenteou a menina com a bola de ouro, objeto que estilhaçou o espelho, fazendo com que a princesa mais uma vez se entristecesse e, posteriormente, vivenciasse momentos mais angustiantes ainda.

A função que Propp (2001) trata como *ardil* consiste na tentativa do antagonista de enganar sua vítima para apoderar-se de algum bem. Segundo o teórico, antes de tudo, o antagonista assume feições alheias, transformando-se, disfarçando-se de alguém ou algum ser confiável e inofensivo. É o que acontece em Chapeuzinho Vermelho quando o lobo, após devorar a avó, veste suas roupas, toma seu lugar na cama e, disfarçando sua voz, tenta se passar pela velhinha com a intenção de devorar também a menina. Quando pensamos em engano, remetemo-nos ao fato de a princesa de “A primeira só” ser, de certa forma, ludibriada pelo pai. Ao acordar e se deparar com o espelho ela acredita ser o seu reflexo, ali, outra pessoa, ela não se reconhece e fica feliz por ter com quem brincar a partir de então.

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

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

E riram as duas.

E riram muito depois. Felizes juntas, felizes iguais. A brincadeira de uma era a graça da outra. O salto de uma era o pulo da outra. E quando uma estava cansada, a outra dormia (COLASANTI, 1979, p. 47-48).

Em “Uma ideia toda azul” o ato de esconder a ideia de todos é uma atitude artil. O Rei tem plena consciência de que se ausentava de sua ideia, porém se esqueceu de que o tempo não parou para ele que estava fora da Sala do Sono. Ele não havia adormecido como sua ideia, pelo contrário, esteve bem acordado durante os anos todos, sofreu as alterações do tempo e, quando reencontrou sua ideia azul, percebeu que havia um abismo entre os dois. Agora, sua ideia estava presa ao passado, continuava jovem como naquele dia, enquanto ele já tinha branqueado os cabelos. Ocorre aí uma grande frustração por parte do Rei.

A função definida como *cumplicidade*, que é complementar à anterior, pois nesta a vítima se permite ser enganada. Vemos esta cumplicidade acontecendo em um dos contos aqui analisados, pois a princesa, por se sentir solitária, não se reconhece no reflexo do espelho e aceita como companhia aquela menina refletida. Ela simplesmente se entrega ao jogo mimético e segue nesta interação falsa até o momento em que ocorre a primeira frustração, quando ela atira a bola de ouro para seu reflexo no espelho e ele seestilhaça.

O *dano* que, para Propp (2001), é extremamente importante por ser ela que dá movimento ao conto maravilhoso. Para ele, as funções exploradas anteriormente formam uma parte preparatória na narrativa. Ele lista vários danos possíveis, mas, se tratando diretamente do nosso objeto de análise, já adiantamos que o dano maior ocorre quando as personagens são impostas à solidão.

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

Não na lágrima que logo caiu, mas nos cacos todos que cobriam o chão (COLASANTI, 1979, p 48-9).

Esta oscilação entre ficar feliz e ficar triste se repete por várias vezes, uma vez partido o espelho, ela percebe que, com isso, multiplica o número de amigas. Ela já não se contenta com a quantidade que tem. Se tinha quatro, queria oito... doze, e assim segue

quebrando o espelho até se tornar apenas pó brilhante, tão pequenos eram os pedaços que já não refletia seu rosto. Sua amiga desaparece, está sozinha novamente. É o momento crucial da narrativa que é chamado de clímax: a princesa se encontra em maior tensão. Percebemos que ela perde o controle de si. Antes, sofria por não ter amigos, agora ela se vê ainda mais perdida por ter experimentado a companhia, ainda que de si mesma, e agora nem isso restava.

Em “Uma ideia toda azul” o dano se dá pelo fato de que o Rei acabou perdendo o encanto por sua ideia, já não via graça nela, o tempo longe um do outro levou consigo seu brilho. Este dano é a consequência da decisão do Rei de esconder sua ideia de quem quer que fosse, com isso ele se privou também de vivê-la.

A essa solidão constante, atribuímos à função que Propp (2001) define como *carência*. Isto é comum não só nestes contos aqui selecionados, mas também em todos eles, a carência é elemento fundamento dos conflitos.

Essa função propiana é caracterizada pela falta de uma companhia, um amor ou de um amigo, como é o caso da princesa, em “A primeira só”, que sofre a falta de uma criança de sua idade, uma amiga, mais precisamente. Vemos o narrador dar ênfase nessa necessidade de relacionar-se quando diz que ela “queria uma amiga para gostar” (COLASANTI, 1979, p. 47). Percebemos, então, que não era simplesmente uma companhia, não era qualquer pessoa; ela precisava de alguém em específico: uma amiga. E mais ainda, buscava uma companhia com quem pudesse manter um laço verdadeiro de amizade, já que queria uma amiga para gostar. Há uma necessidade de compartilhar o que se sente.

Posta a coroa sobre a almofada, o Rei logo levou a mão à corrente.

- Ninguém mais se ocupa de mim – dizia atravessando salões e descendo escadas a caminho das Salas do Tempo – ninguém mais me olha. Agora posso buscar minha linda ideia e guardá-la só para mim.

Abriu a porta, levantou o cortinado.

Na cama de marfim, a ideia dormia azul como naquele dia.

Como naquele dia, jovem, tão jovem, uma ideia menina. E linda. Mas o Rei não era mais o Rei daquele dia. Entre ele e a ideia estava todo o tempo passado lá fora, o tempo todo parado na Sala do Sono. Seus olhos não viam na ideia a mesma graça. Brincar não queria, nem rir. Que fazer com ela? Nunca mais saberiam estar juntos como naquele dia. Sentado na beira da cama o Rei chorou a suas duas últimas lágrimas, as que tinha guardado para a maior tristeza.

Depois baixou o cortinado, e deixando a ideia adormecida, fechou para sempre a porta. (COLASANTI, 1979, p. 33-34)

Para Propp (2001), essa carência ao final é recompensada ao protagonista. Porém, esta é mais uma função que não acontece nestes contos. Pelo contrário, a princesa se entrega à amizade, ao “falso outro”, vai em busca do que acredita. O rei também busca um “enlace”, mas isso não acontece, não é mais possível.

Dentre as trinta e uma funções, estas foram as que pudemos encontrar nos contos aqui analisados. Propp diz que

Do ponto de vista morfológico podemos chamar de conto de magia todo desenvolvimento narrativo que, partindo de um dano ou uma carência e passando por funções intermediárias, termina com o casamento ou outras funções utilizadas como enlace. A função final pode ser recompensa, a obtenção do objeto procurado ou, de modo geral, a reparação do dano, o salvamento da perseguição. A este desenvolvimento damos o nome de sequência (PROPP, 2001, p. 90).

#### **1.4. A psicanálise nos contos: os sentimentos e sua representação**

Bettelheim (1980) afirma que a literatura infantojuvenil é um meio de o indivíduo, ainda na infância, encontrar-se no mundo, compreender seus sentimentos, suas sensações, seus medos.

Exatamente porque a vida é frequentemente desconcertante para a criança, ela precisa ainda mais ter a possibilidade de se entender neste mundo complexo com o qual deve aprender a lidar. Para ser bem sucedida neste aspecto, a criança deve receber ajuda para que possa dar algum sentido coerente ao seu turbilhão de sentimentos. Necessita de ideias sobre a forma de colocar ordem na sua casa interior, e com base nisso ser capaz de criar ordem na sua vida (BETTELHEIM, 1980, p. 5).

Assim, a literatura acaba por “dar” sugestões de como lidar com algumas situações da vida, ainda que de maneira simbólica, para as crianças se encaminharem rumo à maturidade. O autor diz ainda que o conto de fadas amplia a imaginação da criança e que, sem o auxílio do “faz de conta”, a criança não chegaria a tal nível por si. Os elementos que compõem o conto enriqueceriam os chamados devaneios da criança. Diz ainda que “[...] o conto de fadas oferece soluções sob formas que a criança pode apreender no seu nível de compreensão” (BETTELHEIM, 1980, p. 11).

A criança se projetaria na própria figura do herói do conto. Da mesma forma que a criança, o herói, na maioria das vezes, é retratado como alguém sozinho, que luta para conseguir algo e, por isso, a criança se identificaria com a personagem.

O destino destes heróis convence a criança que, como eles, ela pode-se sentir rejeitada e abandonada no mundo, tateando no escuro, mas, como eles, no decorrer de sua vida ela será guiada passo a passo e receberá ajuda quando necessário (BETTELHEIM, 1980, p. 12).

Neste sentido, ocorre a dinâmica em que o indivíduo se diverte e recebe contribuição para a formação da sua personalidade. A literatura seria uma forma de arte que é integralmente compreensível para a criança e teria atributos ímpares no seu aspecto de arte literária.

Os contos aqui postos em análise trazem temáticas como a solidão, o medo, a angústia e o egoísmo, sentimentos comuns a todo indivíduo, mas que se manifestam na fase infantil de maneira distinta e, por essa distinção, acabam sendo ignorados como um elemento constitutivo da criança, que também sofre seus dilemas, em suas proporções, e talvez não saiba definir tais sentimentos como os adultos, e talvez não saibam como denominá-los, mas não significa que sejam isentos. Bettelheim (1980) afirma incisivamente que:

Os conflitos internos profundos originados em nossos impulsos primitivos e emoções violentas são todos negados em grande parte da literatura infantil moderna, e assim a criança não é ajudada a lidar com eles. Mas a criança está sujeita a sentimentos desesperados de solidão e isolamento, e com frequência experimenta uma ansiedade mortal. Na maioria das vezes, ela é incapaz de expressar esses sentimentos em palavras, ou só pode fazê-lo indiretamente: medo de escuro, de algum animal, ansiedade acerca de seu corpo (BETTELHEIM, 1980, p. 18).

Marina Colasanti traz em seus textos algum questionamento, ou algum impasse, seja vivido por uma personagem adulta ou criança, sempre há um momento de conflito existencial. Isto aproximaria os leitores de qualquer faixa etária, inclusive as crianças.

É comum os adultos acreditarem que as crianças devam ser expostas apenas a situações e imagens boas e agradáveis, mas isso nutre a mente apenas de modo unilateral. Resistimos em permitir que as crianças percebam quão imperfeitos e dotados de diversos sentimentos, que privá-las disso faz com que elas se reprimam e se vejam com maus olhos. É comum o adulto corrigir e até mesmo punir a criança por apresentar sentimentos como raiva e

egoísmo, como se ele também não possuísse os mesmos sentimentos. A criança vive em constante conflito por sentir o que qualquer indivíduo sente, mas se sente culpada e má ao lembrar-se das repreensões de seus pais. Bettelheim (1980, p. 17) diz que é comum escondermos das crianças a propensão de sermos egoístas e não sociáveis e querermos que eles acreditem que todas as pessoas são, inerentemente, boas. Porém, elas mesmas sabem que não são boas o tempo todo e que geralmente quando o são, intimamente prefeririam não ser. Isso contradiz o que elas ouvem de seus pais e as faz sentirem-se fora de seu mundo.

Trouxemos essas reflexões acerca dos sentimentos expressos e reprimidos, aceitos e não aceitos no indivíduo porque identificamos esses conflitos nos contos de Marina Colasanti no sentido de ver suas personagens sempre em algum embate.

Em “Uma ideia toda azul” percebemos na personagem do Rei a oscilação de sentimentos. No começo, vemo-lo feliz por ter sua ideia azul a correr pelo jardim feito criança. Brincava com ela entre as árvores, mas bastou adormecer e acordar para ter seu humor alterado. Ele acorda assustado, experimentando outros sentimentos, diferentes dos que tinha anteriormente. Agora ele tinha medo.

Brincaram até o Rei adormecer encostado numa árvore.  
Foi acordar tateando a coroa e procurando a ideia, para perceber o perigo. Sozinha no seu sono, solta e tão bonita, a ideia poderia ter chamado a atenção de alguém. Bastaria esse alguém pegá-la e levar. É tão fácil roubar uma ideia. Quem jamais saberia que já tinha dono? (COLASANTI, 1979, p. 32).

Identificamos o medo, o egoísmo, a insegurança no rei e podemos até considerar a sua infantilidade. São sensações, emoções, dores e angústia. São sentimentos que todo e qualquer indivíduo em possui, mas que, por se tratar de uma criança, como cita Bettelheim (1980), não admitimos sua existência. O mesmo ocorre com as personagens de contos de fadas, mais precisamente em se tratando de protagonistas como reis, rainhas, princesas e donzelas. Não é admitido o sentimento de fracasso ou que minimize sua “grandeza” no conto e, ao olharmos para “Uma ideia toda azul”, encontramos um rei inseguro, medroso e egoísta; características não tão comuns nos contos de fadas tradicionais.

A narrativa em “A primeira só” inicia indicando a sua solidão: ela necessitava de companhia, de alguém para compartilhar seus dias, seus sentimentos, fossem eles quais

fossem. Passado esse primeiro momento, quando o seu pai manda fixar o espelho e ela passa a não se sentir tão sozinha como antes, começa a intensa oscilação de sensações.

Um ponto que vale nossa atenção é o de que o conto nos indica tratar de uma criança. Vemos o narrador dar esse indício ao dizer “mas de que adiantava ser princesa se não tinha com quem brincar?” (COLASANTI, 1979, p. 47) e ver essas nuances de sentimentos em uma criança torna a personagem mais complexa ainda, pois são características que não vemos descritas nos contos tradicionais. É comum uma donzela chorar as mazelas causadas pela sua rival, mas não temos esse “vai e vem” de emoções. É um contentar-se e descontentar-se constante ao descobrir sua nova companhia (ela mesma) e descobrir ainda que pode ter quantas quiser à medida que quebra o espelho. É um preencher e esvaziar-se que ao final não a leva à plenitude, o que nos faz remeter a outro conto da autora “Moça tecelã”, que descobre que pode “tecer” sua vida da maneira que sonhara e assim o faz. Ao final, quando ela possui tudo que pensava querer ter, um palácio, um marido, uma carruagem, serviçais, etc., ela percebe que de nada adiantou. Sentia-se da mesma forma que antes de tecer e agora já não tinha a mesma liberdade que antes, pois havia muitas pessoas a sua volta. Então, decide desfazer o que havia tecido e assim volta a ser como no começo da narrativa, apenas ela em sua humilde cabana e seu tear.

Os contos de Colasanti nos apresentam personagens com sentimentos conflituosos que tentam ser sanados durante a trama, mas ao final o conflito continua a acompanhá-las. Como se tudo sempre terminasse exatamente como começou.

### **1.5. A relação/necessidade infantil de magia: o caminho para maturidade**

Marina Colasanti é um grande nome da literatura infantojuvenil, porém a própria autora diz não levar a faixa etária em consideração e que seus textos são para os que quiserem e se sentirem alcançados por eles. Ela diz que “não há, para as emoções, idade ou história. Nem eu, ao tentar escrevê-las, quis me dirigir a pessoas deste ou daquele tamanho” (COLASANTI, 1979).

Cadermatori (1986) trata da relação de dependência pela qual a criança passa. Nesse sentido, há um impasse que gira em torno da carência. O indivíduo, mesmo no seu egoísmo, precisa da coletividade, precisa do convívio. Esta autora diz que, diferente dos animais, o desenvolvimento do homem exige um processo de formação. Diz ainda que o animal já nasce

com seus comportamentos determinados, independe da formação do mundo. O homem, pelo contrário, compõe, ao longo do seu desenvolvimento, seu mundo e seu padrão comportamental. Cadermatori (1986) diz também que o indivíduo constrói seu ambiente à medida dos padrões de interpretações que lhe forem oferecidos. Neste sentido, buscamos instintivamente, digamos assim, interpretações em tudo que nos cerca e automaticamente selecionamos o que nos representa melhor, aquilo que de maneira mais profunda nos toca.

Todos, em algum momento, precisamos do aconchego e conforto, ou mesmo de alguns incômodos, que os contos de fadas trazem, mas principalmente as crianças necessitam dessa linguagem cheia de simbologia, descrições com cores, formas, sabores e aromas. Elas se encontram ainda nessa fase mais “sensível” aos detalhes e, o que lhes é apresentado mais bruscamente e, de maneira mais direta, não surte efeito e é o que nos confirma Bettelheim (1980).

O conto de fadas procede de uma maneira consoante ao caminho pelo qual uma criança pensa e experimenta o mundo; por esta razão os contos de fadas são tão convincentes para ela. Ela pode obter um consolo muito maior de um conto de fadas do que de um esforço para consolá-la baseado em raciocínio e pontos de vista adultos. Uma criança confia no que o conto de fadas diz porque a visão de mundo aí apresentada está de acordo com a sua (BETTELHEIM, 1980, p. 59).

Ao tratar de uma princesa que se sente extremamente sozinha porque simplesmente não tinha com quem brincar, Marina Colasanti traduz a imensidão do sentimento humano e a dor causada pela solidão de uma forma compreensível também para as crianças..

Bettelheim (1980) traz o exemplo do espelho que nos é muito válido, pois acaba vindo ao encontro com as imagens do texto “A primeira só” no momento em que o pai pensa que, colocando um espelho ao pé da cama da filha, estará oferecendo à menina a amiga que ela tanto desejava.

Logo que a criança começa a se locomover e explorar à sua volta, começa a ponderar sobre o problema de sua identidade. Quando espia sua imagem no espelho, pergunta-se se o que vê é realmente ela ou uma criança exatamente igual a ela e ela permanece atrás desta parede de vidro. Tenta descobri-lo, verificando se esta outra criança é realmente, de todas as maneiras, como ela. Faz caretas, vira-se de um modo e de outro, caminha para fora do espelho e pula de volta na sua frente para verificar se a outra também se moveu ou se ainda está lá. Embora com apenas três anos, a criança já está às voltas com o difícil problema de identidade pessoal (BETTELHEIM, 1980, p. 61).

Verificando essa descrição do teórico, observamos que o narrador dá basicamente os mesmos detalhes do comportamento da menina diante do espelho. Vejamos:

Rápido saltaram as duas da cama. Rápido chegaram perto e ficaram se encontrando. Uma sorriu e deu bom-dia. A outra deu bom dia sorrindo.  
– Engraçado, – pensou uma – a outra é canhota.  
E riram as duas (COLASANTI, 1979, p. 47-48).

Na comparação, percebemos que, no caso da personagem do conto “A primeira só”, em nenhum momento vemos a princesa se encontrar no espelho. Ela não se reconhece. Olha, mas enxerga outra menina. Não ocorre o momento de dúvida se, ali, aquela menina é um reflexo dela mesma ou uma outra, como Bettelheim nos disse anteriormente. Afirmamos isso respaldados no fato de que o narrador coloca os atos da menina de uma forma e utiliza sinônimos ou inversões na ordem dos acontecimentos para descrever os atos da sua imagem refletida, o que também nos dá a impressão de se tratar de duas meninas distintas: “Uma sorriu e deu bom dia. A outra deu bom dia sorrindo” (COLASANTI, 1979, p. 48).

Aqui, chegamos em um momento ambíguo, pois podemos considerar o conflito de identidade na princesa que sequer reconhece seu próprio rosto ao se olhar no espelho, como também podemos pensar que a mesma até se reconhece, mas age como se fosse realmente outra ali. Porém, as reflexões acerca das possíveis leituras a partir dos contos aqui analisados faremos mais adiante, em um próximo capítulo.

Analisando as questões psicológicas, percebemos quão complexa é a composição das personagens de Marina Colasanti, não só a personagem, como toda teia constitutiva do conto; é um emaranhado de simbologias que se entrecruzam ressignificando-se no imaginário do leitor. Desde a composição do cenário descrito nos contos, tudo remete ao imaginário, ao emocional. Percebemos isso quando temos o narrador delimitando o quarto onde o rei de “Uma ideia toda azul” guardou sua ideia. Ele descreve como um lugar todo acolchoado, cheio de cortinas e nebuloso, cujo olhar “embaçava em gazes” (COLASANTI, 1979, p. 32-33) imagens que remetem à essência e às profundezas do humano.

O nosso ponto de chegada é que nós, como seres em conflito e anseios nos vemos na necessidade de expressar os sentimentos que estão em constante ebulição dentro de nós e buscamos, de alguma forma, algo que corresponda a isso. Os contos de Marina Colasanti têm, por característica, a tendência a falar de si mesmo, sejam eles quais forem.

A criança que se deparar com a princesa de “A primeira só” poderá se sentir compreendida nos momentos de tristeza que muitas vezes enfrenta sem que seus pais saibam. O mesmo talvez ocorra com o leitor que em algum momento abdicou de algo e depois se arrependeu. Este poderá se sentir representado na figura do rei em “Uma ideia toda azul”. A necessidade pelo mágico, por fantasiar, apresenta-se em todas as idades e acompanha a criança durante seu crescimento, seguindo até à maturidade, permanecendo viva dentro de todos e, vez ou outra, desperta.

## **1.6 OS “VAZIOS” NO TEXTO DE MARINA COLASANTI: A ESTÉTICA DA RECEPÇÃO**

### **1.6.1. Pressupostos teóricos da Estética da Recepção**

Sob o ponto de vista de Hans Robert Jauss (1994), a estética da recepção toma o receptor como objeto principal de investigação exigindo uma nova concepção de leitor. Deixa-se de lado a visão marxista que não trata o leitor da mesma forma que trata o autor, o receptor é sustentado como parte integrante da sua estrutura social apresentada pela ficção, deixando de lado também a visão formalista que considera o leitor importante apenas como sujeito da percepção, que a partir de suas iniciações textuais é capaz de distinguir a forma chegando ao procedimento do mesmo. Assim, o leitor passa a assumir tanto papel importante para o conhecimento estético quanto para conhecimento histórico.

Para Jauss (1994) privilegiar a recepção de uma obra literária representa conceber o texto como fato que não se limita apenas à dimensão estética, leva-se em consideração também o social.

Há um sistema a qual a obra literária é condicionada pela relação dialógica entre a literatura e o leitor que ocorre através da interação com a obra sua durabilidade e grau de reflexão dependerá da base estética e ideológica que o indivíduo tenha internalizado.

A literatura como acontecimento cumpre-se primordialmente no horizonte de expectativas dos leitores, críticos e autores, seus contemporâneos e pósteros, ao experimentar a obra. Da objetivação ou não desse horizonte de expectativa dependerá, pois, a possibilidade de compreender e apresentar a história da literatura em sua historicidade própria (JAUSS, 1994, p. 26).

Percebemos que o texto literário só se efetiva quando atinge de algum modo o “horizonte de expectativa” do indivíduo e, quando não ocorre esse processo, não chega ao ponto final de quebra ou ampliação desse horizonte. E não havendo isso o texto literário não se concretiza esteticamente.

Tratando ainda sobre o “horizonte de expectativa”, Jauss (1994) faz analogia da experiência estética/literária com a real. Diz que, assim como no real, é na experiência literária que se dá a conhecer pela primeira vez uma obra até então desconhecida. Há o que ele chama de “saber prévio” e é este mesmo saber com base no novo, que em um momento da experiência torna-se experimentável. A partir desse novo surge também uma “nova obra” e esta não é apresentada, porém como novidade simplesmente solta num espaço vazio, mas aparece por meio de avisos, sinais discretos ou indicações implícitas que predisporão que seu público receba e desperte lembranças já lidas, conduzindo o leitor a uma postura emocional e antecipando um horizonte geral de compreensão.

O valor estético de uma obra literária será determinado pela forma com a qual é recebida pelo público, concordando com o que Jauss (1994, p. 31) diz que “A maneira pela qual uma obra literária, no momento histórico de sua aparição, atende, supera, decepciona ou contraria as expectativas de seu público inicial oferece-nos claramente um critério para a determinação de seu valor estético”.

Quando ocorre o contato do leitor com a obra literária existe ainda uma distância entre esta obra e o horizonte de expectativas, há uma distância entre o que já é conhecido e faz parte da experiência estética anterior do receptor, e a chamada “mudança de horizonte” exigida pela recepção da nova obra. São essas distâncias que determinarão o ponto de vista da Estética da Recepção, bem como o caráter estético de uma obra literária.

Falar dessas distâncias nos abre caminho para seguir a discussão acerca do horizonte de expectativa, sobre como se determina este e como ocorre a quebra ou amplitude dele. Sigamos ainda com as reflexões de Jauss (1994) para traçarmos os rumos que norteiam este conceito. À medida que o leitor passa a ter contato com a obra literária a distância existente anteriormente diminui, o que era desconhecido torna-se algo mais palatável, mais próximo. E este movimento ocorre sem que o leitor perceba, em momento algum ele traz em mente seu horizonte de experiências que pode ou não reconhecer este novo texto, tornando um mecanismo “automático”.

[...] À medida que essa distância se reduz, que não se demanda da consciência receptora nenhuma guinada rumo ao horizonte da experiência

ainda desconhecida, a obra se aproxima da esfera da arte “culinária” ou ligeira. Esta última deixa-se caracterizar, segundo a estética da recepção, pelo fato de não exigir nenhuma mudança de horizonte, mas sim de simplesmente atender a expectativas que delineiam uma tendência dominante do gosto, na medida em que satisfaz a demanda pela reprodução do belo usual, confirma sentimentos familiares, sanciona as fantasias do desejo, torna palatáveis – na condição de “sensação” – as experiências não corriqueiras ou mesmo lança problemas morais, mas apenas para “solucioná-los” no sentido edificante, qual questões já previamente decididas (JAUSS, 1994, p.31-32).

Observamos que *a priori* o contato com a obra literária é livre de qualquer pretensão. A Estética da Recepção não exige que haja mudança no horizonte, mas que simplesmente supra com as expectativas que Jauss chama de “gosto dominante”. E é essa busca por atender a expectativa, sem a pretensão de superar que ocorrem as inúmeras reproduções, desencadeando os sentimentos e sensações já ditas: confirma, ou não, sentimentos familiares, estabelece fantasias e desejos; é nessas reproduções também que é levado ao leitor os problemas familiares e/ou as mazelas sociais de forma mais aceitável.

Ao tratar das produções literárias e a relação com o público, Jauss (1994) afirma que não se finda no fato de cada obra possuir um público previsto já histórico e sociologicamente definido, ou simplesmente pelo fato do escritor depender das concepções ideológicas trazidas pelos seus leitores. O círculo escritor/obra/leitor pode não seguir uma linearidade, ocorrendo inversão:

[...] há obras que, no momento de sua publicação, não podem ser relacionadas a nenhum público específico, mas rompem tão completamente o horizonte de conhecimento de expectativas literárias que seu público somente começa a formar-se aos poucos. Quando, então, o novo horizonte de expectativas logrou já adquirir para si validade mais geral, o poder do novo cânone estético pode vir a revelar-se no fato de o público passar a sentir como envelhecidas as obras até então de sucesso, recusando-lhes suas graças. É somente tendo em vista essa mundo de horizonte que a análise do efeito literário adentra a dimensão de uma história da literatura escrita pelo leitor [...] (JAUSS, 1994, p. 32-33).

Percebemos, assim, que não é simplesmente “classificar” uma obra como destinada para “esta” ou “aquela” faixa etária. Não são apenas os elementos constitutivos do texto que indicarão a que público se direciona, e sim ocorrerá o rompimento de horizontes no leitor, independente de classificação.

É o que ocorre com Colasanti, que tem sua autoria associada geralmente à literatura destinada à infância. O livro *Uma ideia toda azul* (1979) é inclusive um marco como primeira obra de literatura infantojuvenil da autora. Há muitos estudos e análises de seus textos que se direcionam apenas para esta perspectiva: o lúdico, a infância, e o conto de fadas trazido como algo exclusivo para as crianças. Mas Jauss (1994) nos faz refletir que autores \_ como no caso de Marina Colasanti \_ o fato dos contos trazerem características dos contos de fadas (princesas, reis, castelos etc...), não o encerra como unicamente infantojuvenil. Na verdade, o público de uma obra se definirá tempos depois de sua apreciação, conforme ocorre o relacionar-se com a mesma.

O horizonte de expectativa formado previamente da leitura tem papel importante na progressão do leitor no envolvimento com o texto ficcional. O horizonte de expectativa antigo é reconstruído no momento em que é “acionado” e se abre em inúmeras possibilidades (JAUSS, 1994, p. 34).

Em contato com os contos de Colasanti, percebemos que há aspectos que não se encontram com os contos de fadas lidos anteriormente, este alerta ocorre pela existência dos horizontes de expectativa do passado que possibilitarão e a compreensão dos textos novos que virão ao conhecimento do leitor.

Falar de Jauss nos leva a tratar brevemente da teoria formalista, mais necessariamente da “teoria da evolução literária” (JAUSS, 1994, p. 41). O termo “evolução” nos remete a algo que sofre mudança, reformulação, transformação. Encontramos no dicionário: “Desenvolvimento gradativo ou passagem por diversas fases; crescimento; transformação progressiva”. (LUFT, 2002, p. 310).

Sobre tal evolução, Jauss afirma que:

A teoria formalista afirma da “evolução literária” é decerto a tentativa mais importante no sentido de uma renovação da história da literatura [...] [...] A descrição da evolução literária como uma luta incessante do novo contra o velho, ou como alternância entre canonização e automatização das formas, reduz o caráter histórico da literatura à atualidade unidimensional de suas mudanças e limita a compreensão histórica destas últimas (JAUSS, 1994, p. 42-3).

Levantamos esta discussão da "evolução literária" visto que os contos de Colasanti aqui analisados se caracterizam com essa proposta que podemos chamar de evolutiva, pois são textos que a princípio se apresentam como os de fadas mais comumente conhecidos, mas

em determinados momentos sua construção evolui para outra proposta e, assim, surge o “novo” entrecruzando com o já conhecido. Deixa de lado o caráter puramente moralista dos contos mais clássicos, abrindo caminho para questionamentos existencialistas. Os contos “Um espinho de marfim” e “A primeira só” nos retratam este aspecto.

Percebemos nestes contos que a autora traz narrativas com elementos típicos de contos de fadas: rei, princesa, palácio etc., mas sua construção evolui, direcionando para outras reflexões, apresentando-nos nessas princesas a quebra do estereótipo com o qual estamos acostumados: submissão ao pai, por exemplo. Abre caminho para reflexão acerca das escolhas feitas pelas personagens também: elas são ativas e não simplesmente passivas, como as outras princesas clássicas.

As personagens dos contos de *Uma ideia toda azul* apresentam perfis questionadores. Jauss (1994, p. 43) afirma ainda que essa evolução é importante, porém não se limita em apenas o novo vencer o velho ou o canônico ser vencido pela automatização das novas formas que surgem.

A luta pela forma “velha e nova” se faz pertinente nesse momento pelo fato de Colasanti trazer em seus textos uma construção que ao leitor parece nova. Este “novo” utilizamos do conceito de Jauss que afirma “ser apenas uma categorização estética” (JAUSS, 1994, p. 45), não se refere ao conceito de “inovador” trazido pelo senso comum.

É sabido que os contos da referida autora não se enquadram nos moldes tradicionais. As funções proppianas são exemplos de que Colasanti não segue em seus textos os padrões previstos pelo estruturalismo de Propp (2001).

Com a discussão levantada por Jauss (1994) sobre o embate velho X novo, também temos que tratar agora do embate clássico X contemporâneo, que é o que temos visto ocorrer com os textos de Colasanti. Observamos, de acordo com o teórico aqui referenciado, que não devemos defender essas disputas sem antes termos consciência de que um não anula o outro, são indissociáveis.

Contudo, as mudanças da série literária somente perfazem uma sequência histórica quando a oposição entra a forma velha e a nova dá a conhecer também a especificidade de sua mediação. Tal mediação pode ser definida como o problema “que cada obra de arte coloca e lega, enquanto horizonte das ‘soluções’ possíveis posteriormente a ela”. Entretanto, a descrição da estrutura modificada e dos novos procedimentos artísticos de uma obra não remete necessariamente de volta a esse problema e, portanto, à sua função na série histórica. A fim de determinar esta última – Isto é, a fim de conhecer o

problema legado para o qual a obra nova da série literária constitui uma resposta, o intérprete tem de lançar mão de sua própria experiência, pois o horizonte passado da forma nova e da forma velha, do problema e da solução, somente se faz reconhecível na continuidade de sua mediação, no horizonte presente da obra recebida. Como “evolução literária”, a história da literatura pressupõe o processo histórico de recepção e produção estética como condição da mediação de todas as oposições formais ou “qualidades diferenciais” (JAUSS, 1994, p. 43).

Vemos que, para considerarmos os contos de Colasanti como algo que contribui esteticamente para esta evolução literária que o teórico em questão traz, é preciso levar em consideração os contos produzidos anteriores aos dela. Essa é a chamada mediação que vimos acima. O embate entre velho e novo não é posto como rivalidade e sim essa mediação; uma ponte que conduz a compreensão dos limites, conflitos e encontros de um com o outro.

O texto ficcional só terá cumprido o seu papel quando:

[...] a produção literária é não apenas apresentada sincrônica e diacronicamente na sucessão de seus sistemas, mas vista também como história particular, em sua relação própria com a história geral. [...] A função social somente se manifesta na plenitude de suas possibilidades quando a experiência literária do leitor adentra o horizonte de expectativa de sua vida prática, pré-formando seu entendimento do mundo e, assim retroagindo sobre seu comportamento social (JAUSS, 1994, p. 50).

Os contos de fadas de Marina Colasanti só são vistos, em nossas análises, como contos que rompem com os padrões dos clássicos, por que antes deles existiram tais. Há interna e indiretamente intertextualidades que fazem o leitor relacionar estes textos tidos como do mesmo gênero.

A obra literária pode romper as expectativas do seu leitor, como também lhes ficar devendo um fim esperado (JAUSS, 1994, p. 56). Vemos esta ocorrência em “A primeira só” e “Uma ideia toda azul” no que se diz respeito à solidão enfrentada constantemente por ambas as personagens principais no início e, ao chegar ao desfecho, perceber que não culmina com a solução desse conflito enfrentado durante a narrativa toda.

A leitura se seguirá e a expectativa do leitor acompanhará o tempo todo a espera que algo surpreenda e mude o curso da narração, o que obriga o leitor a sair do que Jauss (1994) classifica de “automatismo da percepção cotidiana”, pois espera-se que ambos tenham o final feliz para sempre, como ocorre nos contos de reis e princesas clássicos.

Seguindo essa discussão sobre o leitor, mais adiante Jauss afirma que a literatura é libertadora no sentido de não permitir o conformismo no leitor quando enfim chega ao horizonte de expectativa dele.

A experiência da literatura logra libertá-lo das opressões dos dilemas de sua práxis de vida, na medida em que o obriga a uma nova percepção das coisas. O horizonte de expectativa da literatura distingue-se daquela da práxis histórica pelo fato de não apenas conservar as experiências vividas, mas também antecipar possibilidades não concretizadas, expandir o espaço limitado do comportamento social rumo a novos desejos, pretensões e objetivos, abrindo, assim, novos caminhos para a experiência futura (JAUSS, 1994, p. 52).

Quando o leitor contemporâneo se encontra com os contos de Colasanti, há duas possibilidades maiores de ocorrência: se se tratar de um leitor com o horizonte de expectativa anteriormente atingido e com vestígios de leituras de contos com reis e princesas nos modelos clássicos que se iniciam com “era uma vez...”, trazem sempre um final feliz, e entre outros os elementos que os constituem, diferentemente de um leitor que não teve experiências com textos desse gênero. Este leitor terá maior possibilidade de ter seu horizonte de expectativa atingido de forma diferente em relação a outro leitor que fizer a leitura dos mesmos textos e não der conta destes aspectos que os diferenciam.

O leitor que conseguir destacar as diferenças dos contos de Colasanti em relação aos contos clássicos terá seu horizonte de expectativa ampliado. Uma “modalidade” diferente em relação ao que antes ele conhecia agora passa a fazer parte de sua experiência estética literária.

Chegamos aqui num ponto que Jauss em seu ensaio intitulado “O texto poético na mudança do horizonte da leitura” (2002), traz outra discussão, tratando propriamente da hermenêutica, em específico dos momentos em que se divide a leitura de um texto. É importante adentrarmos, ainda que superficialmente, nesse ponto, para melhor entendermos quais os processos que, segundo ele, o leitor percorre para que o texto ficcional atinja seu horizonte de expectativa.

Jauss (2002) considera que as três etapas da interpretação estão fundamentadas na teoria do processo hermenêutico e deve ser compreendido como uma unidade dos três momentos: da compreensão (*intelligere*), da interpretação (*interpretare*) e da aplicação (*applicare*). Esta unidade, que o teórico denomina como triádica é que sempre determinou

toda e qualquer interpretação textual. Para que o processo seja completo é necessário que estas três etapas sejam concluídas, gradativamente.

De primeiro momento, o receptor fará uma leitura de “conhecimento”, o primeiro contato com o texto da autora exigirá adaptação com seu estilo de escrita, por exemplo. É um caminho de compreensão, reconhecimento do território trazido pela autora.

Chegado à segunda etapa, a de interpretação, o leitor já superou todas “cismas” que encontrou no primeiro momento. Aqui ele começa a organizar os elementos encontrados no texto e, nessa organização, atribui suas possíveis leituras, que serão direcionadas por seu horizonte de expectativa pré-existente.

Na fase da interpretação, o receptor passa a olhar para a personagem de “A primeira só”, por exemplo, não mais questionando o fato de ser uma princesa e enfrentar tamanha solidão, começa a procurar nos elementos trazidos pela autora e que lhes traga algum efeito estético. Ainda que inconscientemente, busca se identificar (*katharsis*) com a solidão representada pela menina.

A terceira e última etapa é a da aplicação. É aqui que o leitor dá sequência à segunda em que, passado o efeito da *kartharsis*, inicia o processo de ampliação do horizonte do mesmo: a obra atinge seu papel enquanto arte.

É preciso, antes de seguirmos com a discussão, lembrar que antes que aconteça esse processo, o indivíduo sempre contará com uma pressuposta compreensão acerca de um texto, antes mesmo de terminar a leitura. Para isso nos reportamos às palavras de Jauss

O que quer que possa reconhecer na tessitura acabada do texto no todo concluído de sua estrutura, como função linguística significativa ou equivalência estética, sempre já pressupõe uma compreensão anterior. [...] Aquilo que o texto poético dá a entender antecipadamente graças ao seu caráter estético, resulta no seu efeito processual. Por isso não pode ser deduzido diretamente de uma descrição de sua estrutura acabada, como “artefato”, embora esta descrição possa ter apreendido as “camadas” e equivalências estéticas de forma bastante completa (JAUSS, 2002, p. 876).

Vemos que aqui Jauss (2002) faz menção aos textos poéticos, mas estes níveis de leituras se aplicam naturalmente às narrativas também. Não podemos também deixar de lado que os textos de Marina Colanti trazem consigo elementos poéticos. As figuras de linguagem nos dão bons exemplos disso, bem como a disposição das orações: ora curta, como que em versos, estes elementos estéticos trabalhados pela autora permitem com que o leitor siga uma

leitura em todo o percurso já mencionado. Jauss compara o processo de percepção percorrido pelo leitor como uma “partitura”.

Para sabermos como o texto poético nos permite perceber e compreender algo antecipadamente, graças ao seu caráter estético, a análise não pode partir imediatamente da pergunta pelo significado de detalhes na forma plena do todo, mas deve seguir o significado ainda em aberto durante o processo da percepção, percepção esta que o texto orienta como uma “partitura” (JAUSS, 2002, p. 877).

Observamos o teórico nos alertar outra vez sobre os momentos da leitura quando ele observa que a análise não pode partir diretamente da pergunta pela pergunta, pelo significado de detalhe, confirmando quando ele disse que o processo de recepção é longo (JAUSS, 1994, p.44).

A compreensão estética de um texto ficcional será orientada pelo processo de percepção e se projeta no horizonte de experiência da primeira leitura, podendo tornar-se visível em sua coerência formal e plenitude de significado (JAUSS, 2002, p. 877). É comum que apenas depois de várias leituras e tentativas ocorra compreensão.

Para seguirmos com a discussão acerca desses processos pelos quais o leitor passa até chegar ao momento em que se depara com a obra e se vê atingido por ela, tratemos agora o que é chamado por Chklovski (*apud* ECO, 1971) de teoria do estranhamento e ainda aos vazios e aberturas encontrados nos textos.

A chamada poética da sugestão (ECO, 1971, 46) propõe estimular o mundo pessoal do intérprete para que este consiga extrair de sua interioridade uma resposta profunda, de maneira vertical. Podemos observar esta ocorrência nos contos de Marina Colasanti, o jogo tipográfico, os espaços em branco deixado para que o leitor o preencha com sua leitura quando a narrativa traz orações curtas e diretas, como em “Além do bastidor” ao iniciar como “Começou com linha verde. Não sabia o que bordar, mas tinha certeza do verde, verde brilhante” (COLASANTI, 1979, p. 17).

Vemos a narrativa se anunciar já indicando a ação da personagem que ainda é desconhecida, apenas nos próximos parágrafos, a personagem – a menina –, aparece. O espaço em branco trazido no primeiro parágrafo do conto, na ausência da personagem sugere ao intérprete a abertura e possibilidades na ação indicada. A menina não sabia ainda o que bordar, mas tinha certeza que deveria ser verde. Percebemos o que nos fora dito anteriormente, sobre estimular e extrair respostas profundas do texto, e que tais respostas

sejam elaboradas por misteriosas consonâncias (ECO, 1971), os contos da autora aqui analisados são característicos por trazerem elementos chave, digamos assim. Todos os conectivos e verbetes compõe essa narrativa. Os detalhes nas imagens, as cores acabam por estimular o leitor a trabalhar o imaginário, incentivando e aguçando a leitura.

Em “A primeira só”, notamos espaços que sugerem que o leitor avance em sua interpretação. Iniciar o conto com a repetição do verbo SER abre leituras de que o conto tratará de alguém insatisfeito e infeliz, mesmo dispondo da posição que ocupava. O fato de o narrador repetir este mesmo verbo, não simplificando a oração, afirma o jogo entre as palavras que é encerrada pela conjunção adversativa MAS, derrubando os atributos descritos anteriormente: “era linda, era filha, era única” (COLASANTI, 1979, p, 47). A quebra representada pela conjunção revela a insatisfação e solidão que marca a personagem e todo enredo.

O efeito de estranhamento é para Chklovski (*apud* ECO, 1971, p. 69) o momento de ruptura, um convite ao julgamento, ou qualquer outra forma de estimular a libertação do poder persuasivo, é tirar o leitor de seu conforto, levando-o ao questionamento e reflexões, tornando-o ativo. É o desviar da norma, a agressão ao leitor com artifícios contrários aos seus sistemas de expectativas. Podemos citar como exemplo de ruptura o conto “Um espinho de marfim” que, assim como em “A primeira só”, a personagem principal tira a própria vida.

O momento em que a princesa crava o chifre do unicórnio no próprio peito causa estranhamento no leitor, tira-o do conforto, distanciando-o do modo comum como apreende esteticamente. Ocorre primeiro esse distanciamento, a ruptura pela “agressão”, e depois é que o leitor atribui significados a leitura, fazendo questionamentos.

Eco (1971) diz que o estranhamento desencadeia o que chama de "expatriamento", quando um autor descreve algo já visto pelo leitor e o emprega de modo diferente, a primeira reação é o que ele denomina de expatriamento, gerando dificuldade de reconhecer a mensagem e, a partir dessa relação de estranheza, ocorre a reconsideração da mensagem. O leitor passa a olhar de modo diferente o que está representado e, ao mesmo tempo o que lhe é natural, encarando diferentemente também os meios de representação.

Podemos perceber este efeito estético em todo o conto “A primeira só”. A narrativa revela a face de uma princesa solitária, cujas ações refletem em oscilações, ora se mostra bem com sua amiga, momentos depois já não lhe basta a companhia refletida no espelho.

Percebemos a ruptura quando a princesa quebra o espelho propositalmente, visto que era possível ter várias amigas, já não queria somente as que já possuía.

Um dia escolheu uma, e logo se cansou. No dia seguinte preferiu outra, e esqueceu dela em seguida. Depois outra e mais outra, até achar que todas eram poucas.

Então pegou uma, jogou contra a parede e fez duas (COLASANTI, 1979, p. 49).

Neste fragmento, identificamos o que Chklovski chama de desvio de norma. A ação da personagem neste conto se mostra transgressora, o que "agride" o leitor pelo fato de não se "esperar" que uma personagem típica de conto de fadas reaja tão abruptamente. A medida em que a princesa quebra o espelho, direciona o leitor para o desconhecido, questiona-se qual será o próximo passo, visto que já não lhes restava nada além de pó brilhante.

Quando o conto culmina no encontro da menina com seu reflexo no lago, ela já não se contenta com uma única imagem. Ao tentar quebrá-la, não obtendo sucesso, a princesa se lança no lago, se unindo, enfim, com sua amiga. Há aqui um "expatriamento", ou seja, por um momento o leitor não reconhece na princesa a personagem que faz parte do seu sistema de expectativa. Para um conto de fadas, é atípico a personagem principal tirar a própria vida. Passado o momento de estranheza é que o leitor passa considerar as possibilidades trazidas no conto que a priori não lhe era comum, por trás da figura da princesa há a representação do indivíduo solitário, angustiado que, inconformado, reage contra sua condição. Quando o leitor passar a ver essas e/ou outras possibilidades de leituras é que ocorreu a expatriamento.

## **CAPÍTULO 2**

### **OS CONTOS DE FADAS NA CONTEMPORANEIDADE**

Falar de contemporaneidade é algo muito perigoso, especialmente se se tenta atribuir ao termo “contemporâneo” qualquer fixidez. Agamben (2009), reportando-se a Roland Barthes, diz que o contemporâneo é intempestivo e que a contemporaneidade é uma singular relação com o tempo, aderindo-se a este através de um movimento de anacronismo e dissociação.

Na apresentação do livro *Uma ideia toda azul* (1979), Marina Colasanti afirma:

Este é um livro de contos de fadas, com unicórnios, princesas. E antes que alguém se espante com a temática, num mundo de avançada tecnologia espacial, acho importante esclarecer que meu interesse e minha busca se voltam para aquela coisa intemporal chamada inconsciente (COLASANTI, 1979, s/n).

Percebemos que a autora justifica na apresentação do livro a escolha pela temática. Vemos também que ela se afirma escritora de contos de fadas.

Voltando à discussão para o contexto histórico que envolvia o país nos meados das décadas de 1960 e 1970, percebe-se que escrever contos de fadas era um tanto inusitado, visto que o Brasil enfrentava um período de ditadura militar e os escritores da época se dedicavam a textos com fundo de denúncia, ainda que não fossem explícitas, devido à censura.

Marina Colasanti surge com *Uma ideia toda azul* (1979) na “contramão” daquele contexto político. Talvez, neste sentido, e pensando com Agamben, possamos, de fato, atribuir-lhe o epíteto de “escritora contemporânea”, pois:

[...] Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela (AGAMBEN, 2009, p. 59).

Mesmo atuando na área jornalística, a escritora não trouxe para esta obra temas que outros autores coetâneos dela abordavam. A maioria das formas de arte mais expressivas neste período caminhava no mesmo sentido: o contexto político, a opressão, as censuras e todas as mazelas trazidas pela ditadura. De acordo com Bosi (1994), é possível fazer um divisor de águas entre os anos de 1964 e 1974, que é considerado a fase mais obscura da ditadura. Seu contraponto simbólico deu-se pela chamada literatura-reportagem, a forma encontrada pelo teatro e pelo cinema para fazer suas denúncias, este último, trazendo depoimentos. Nos contos da obra aqui analisada, não encontramos vestígios de possível

relação direta com o contexto da época. *Uma ideia toda azul* (1979) é um livro de contos de fadas por trazer elementos que lembram os clássicos denominados contos de fadas: reis, príncipes, princesas, castelos, unicórnios e todo cenário com jardins e servos, típicos deste gênero. O eixo temático geral da obra gira em torno da solidão e da necessidade do outro, das relações afetivas; das escolhas que o indivíduo precisa fazer diante de seu desejo. Diferente dos clássicos, os contos nesta obra não trazem o final feliz na perspectiva esperada.

Marina Colassanti contrapõe o cenário que faz pano de fundo à sua obra desafiando, ainda que despretensiosamente, o público a voltar os olhos para outra direção, outra temática além das críticas ao exílio, à censura, à opressão sofrida pela ditadura. Não por ignorar estes acontecimentos ou diminuí-los, mas enxergando, talvez, o que outros não visualizaram no momento. É o que Agamben (2009, p. 62) diz: “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro”. Enquanto muitos dos escritores da época discorriam sobre as questões políticas e sociais, Marina Colassanti olhou para o “escuro”, o menos óbvio.

Observamos nos contos da coletânea *Uma ideia toda azul* (1979) enredos atravessados por tensões, personagens que vivem constantes conflitos e embates consigo mesmo e com a sua realidade, as angústias do indivíduo. A solidão e o descontentamento, bem como são marcas registradas nos textos contemporâneos, sem falar da brevidade que se desvela como outro ponto chave da obra: narrativas curtas com abertura para profundas reflexões.

Desde os títulos, nada sobra nos contos de Marina Colassanti, o que nos faz reportar a Cortázar (1974) que salientava que a intensidade em um conto referia-se à eliminação de qualquer acessório, situações de intermediações ou transições que no caso do romance permite e chega a exigir.

Nada sabemos a respeito dos pais das duas irmãs bordadeiras do conto “Além do bastidor”, por exemplo. Apenas sabemos que ambas passavam seu tempo a bordar, uma gostava do resultado que obtinha, enquanto a outra nunca estava satisfeita com seu trabalho. Não há transição de espaço, nem de novos personagens, porém existem outros aspectos que intensificam o texto, carregam-no de significados.

Tal concisão faz com que as significações ocorram verticalmente, a rapidez exigida pela contemporaneidade pede textos concisos, de rápida leitura. Desde há muito, como bem nos lembra Benjamin (2010), as narrativas orais foram perdendo espaço, o que deu espaço aos

romances, e hoje estes perdem a vez para os contos por sua extensão. O contista trabalha com o mínimo e chega a um resultado profundo:

O contista sabe que não pode proceder acumulativamente, que não tem o tempo por aliado; seu único recurso é trabalhar em profundidade, verticalmente, seja para cima ou para baixo do espaço literário. E isto que assim expresso parece uma metáfora, exprime, contudo o essencial do método. O tempo e o espaço do conto têm que estar condensados [...] (CORTAZAR, 1974, p. 152).

Observamos nos contos de Marina Colasanti essa verticalidade e condensação do tempo, pois alguns contos da obra analisada trazem a atemporalidade representada pelo início “era uma vez”. Quanto ao espaço, a autora em questão, em alguns casos, traz narradores que descrevem detalhadamente o lugar em que a personagem se encontra, bem como sua ambientação, podemos citar, como exemplo, o conto homônimo à obra:

Abriu. Na sala acolchoada os pés do Rei afundavam até o tornozelo, o olhar se embaçava em gazes, cortinas e véus pendurados como teias. Sala de quase escuro, sempre igual. O Rei deitou a ideia adormecida na cama de marfim, baixou o cortinado, saiu e trancou a porta (COLASANTI, 1979, p. 32-3).

Para ampliar esta discussão sem, no entanto, a intenção de esgotá-la, trazemos a crítica de Lajolo (1985) a respeito de Marina Colasanti e da coletânea *Uma ideia toda azul* (1979), afirmando que a autora ressuscita o fantástico ao publicar esta obra.

A ressurreição do fantástico operada por Marina Colasanti dialoga, então, não só com as fontes originais do conto de fadas, como também com a contestação desse acervo. E por esse caminho, seu projeto encontra eco em textos contemporâneos não-infantis, como os de Murilo Rubião, igualmente mergulhados no imaginário. As personagens dos contos de *Uma ideia toda azul* e do mais recente *Doze reis e a moça do labirinto do vento* (1983) são todas de estirpe simbólica: tecelãs, princesas, fadas, sereias, corças e unicórnios, em palácios, espelhos, florestas e torres, não têm nenhum compromisso com a realidade imediata. Participam de enredos cuja fabulação é simples e linear, dos quais emergem significados para a vivência da solidão, da morte, do tempo, do amor. O clima dos textos aponta sempre para o insólito, e o envolvimento do leitor se acentua através do trabalho artesanal da linguagem, extremamente melodiosa e sugestiva (LAJOLO, 1985, p. 159).

É sabido que, como a estudiosa diz acima, os contos de Marina Colasanti dialogam sim com as fontes originais dos contos de fadas, mas também os contestam. Essa discussão é nosso ponto de partida e também o de chegada nesta pesquisa.

De acordo com Lajolo e Zilbermann (1986), ao longo dos anos 1960 e 1970, o modo de produção cultural no Brasil torna-se bem mais complexo e passa a ser concebido de maneira mais condizente com o cenário capitalista da época. Temos então o fortalecimento do ramo editorial e também um amadurecimento por parte do mercado consumidor. No início da década de 1960, as produções culturais assumiam o papel de vozes atuantes em reformas de base.

Lajolo e Zilbermann (1986, p.176-7) dizem que

Nas imagens do Brasil que os livros infantis dos últimos 20 anos constroem, percebe-se a trajetória ideológica pela qual a literatura infantil contemporânea aproxima-se da não-infantil. Os primeiros livros urbanos dedicaram-se à reprodução verossímil de cenários, condições de vida e valores da classe média brasileira que, a partir do final dos anos 50, iniciava-se em hábitos de consumo. Chegando aos arredores dos anos 70, essa reprodução eufórica de um Brasil moderno coexistente com representações mais críticas de nossa realidade social urbana.

E é neste contexto que encontramos os contos de Marina Colasanti aqui analisados, que trazem uma roupagem de literatura infantojuvenil no sentido clássico, mas com conteúdo contemporâneo, colocando em jogo justamente uma proximidade com aquilo que não seria esperado neste gênero. Trazendo ainda essa realidade que não é bem o anseio da princesa pelo seu príncipe encantando, mas sim o desejo de compartilhar uma sociedade mais atuante e, quem sabe, que pudesse sanar a angústia do ser humano em sentir-se sozinho e incompleto.

Temos em Marina Colasanti uma literatura infantojuvenil que acaba por abraçar todas as idades, já não é possível limitar a literatura quanto aos seus elementos. Concordamos com Lajolo e Zilberman (1986) que dizem termos uma nova figura de criança.

[...] A noção de infância também mudou e, com ela, uma nova imagem de criança – sofrida, inquieta, crítica, participante – começa a ser assídua nas histórias. [...] Neste sentido, ressaltam as vozes que, representando a infância, denunciam, nos seus desejos, recalques e crises de identidade, os desacertos do mundo (LAJOLO; ZILBERMAN, 1986, p. 178).

Em “A primeira só”, que poderia ser como as demais princesas dos contos de fadas, porém, ela traz justamente essas vozes que gritam seu desconforto a todo custo. Não lhe basta ser princesa, queria ter amigos para brincar. Nesse impasse, ela enfrenta crises internas atípicas nos contos tradicionais; é um estar feliz/estar triste. Os reis e rainhas não são felizes, a princesa que não se contenta com o que tem como em “A primeira só”, ou podemos usar como outro exemplo a princesa do conto “Por duas asas de veludos” que sai para caçar borboletas e nunca se contenta com a quantidade que possui, sempre sai em busca de mais. Teríamos, assim, outra noção de literatura infantojuvenil se olhássemos por essa ótica, pois perceberíamos que caracterizar e classificar como infantojuvenil talvez nem fosse viável, já que nos deparamos com conflitos tão complexos e intrínsecos nos contos de Colasanti que observamos ser recorrente a qualquer indivíduo e passamos a pensar em simples e puramente literatura, sem qualquer método classificatório.

## **2.2. A composição narrativa em *Uma ideia toda azul***

Os textos de Marina Colasanti são repletos de metáforas e imagens que são construídos com muito lirismo. Tratemos agora de analisar os elementos que formam e dão singularidade para essas narrativas: a configuração das personagens, do espaço e do narrador, bem como as imagens trazidas nos contos desta obra.

A coletânea *Uma ideia toda azul* (1979) traz dez contos: “O último rei”, “Além do bastidor”, “Por duas asas de veludo”, “Um espinho de marfim”, “Uma ideia toda azul”, “Entre as folhas do verde O”, “Fio após fio”, “A primeira só”, “Sete anos e mais sete” e “As notícias e o mel”.

Podemos observar nestas narrativas alguns pontos em comum, a começar pelo cenário que é sempre descrito com presença de salas, jardins, castelos, típicos cenários medievais, ambientes de reis e princesas.

Seguindo a ordem da obra, temos o primeiro fragmento do conto: “O último rei”. “Todos os dias Kublai-Khan, último rei da dinastia Mogul, subia no alto da muralha da sua fortaleza para encontrar-se com o vento” (COLASANTI, 1979, p. 11).

A trama acontece toda no alto da muralha da fortaleza do velho rei, que é identificado com nome de Kublai-Khan. Este é um dos poucos contos de Marina Colasanti em que a personagem é nomeada.

Kublai-Khan é descrito como alguém que nunca havia saído de sua fortaleza, não conhecia o mundo e todos os dias se encontrava com o vento que lhe contava como era a vida fora das paredes de seu forte:

O mar é maior que o deserto e mais profundo que a neve, contou o vento. O mar é verde como os campos, mas seu capim cresce nas profundezas e ninguém vê o gado que nele pasta. O mar chama os homens e canta. Sua voz tem nome de sereia (COLASANTI, 1979, p. 13).

Em “Um espinho de marfim”, temos o cenário composto pelo jardim da princesa, florestas, campinas, cavaleiros ao redor da fogueira para capturar o unicórnio que o rei tanto queria.

Amanhecia o sol e lá estava o unicórnio pastando no jardim da princesa. Por entre flores olhava a janela do quarto onde ela vinha cumprimentar o dia. Depois esperava vê-la no primeiro degrau da escadaria descendo ao jardim, fugia o unicórnio para o escuro da floresta (COLASANTI, 1979, p. 26).

Em “Uma ideia toda azul” vemos a descrição do cenário de dentro e de fora do castelo do rei. No primeiro momento, quando ele tem a ideia azul, fica tão feliz que sai para brincar nos gramados do jardim.

Era a primeira da vida toda, e tão maravilhado ficou com aquela ideia azul, que não quis saber de contar aos ministros. Desceu com ela para o jardim, correu com ela nos gramados, brincou com ela de esconder entre outros pensamentos, encontrando-a sempre com igual alegria, linda ideia dele toda azul (COLASANTI, 1979, p. 32).

Outro momento é quando ele adormece e se dá conta de que alguém poderia ter roubado sua ideia azul, quando, então, decide guardá-la em algum lugar seguro.

Com a ideia escondida debaixo do manto, o Rei voltou para o castelo. Esperou a noite. Quando todos os olhos se fecharam, saiu dos seus aposentos, atravessou salões, desceu escadas, subiu degraus, ate chegar ao Corredor das Salas do Tempo (COLASANTI, 1979, p. 32).

No conto “Entre as folhas do verde O” temos a narrativa cortada em *flashes* que apresentam vários espaços no mesmo instante.

O príncipe acordou contente. Era dia de caçada. Os cachorros latiam no pátio do castelo. Vestiu o colete de couro, calçou as botas. Os cavalos batiam os cascos debaixo da janela. Apanhou as luvas e desceu.

Lá embaixo parecia uma festa. Os arreios e os pelos dos animais brilhavam os dentes abertos em risadas de partida

Na floresta também ouviram a trompa e alarido. Todos souberam que eles vinham. E cada um se escondeu como pôde (COLASANTI, 1979, p. 39).

Este é um dos contos que traz mais descrição de diferentes espaços, leva o leitor da floresta para o castelo rapidamente junto com a tropa do rei em busca da mulher metade corça.

Foi assim que o príncipe a viu. Metade mulher, metade corça, bebendo no regato. A mulher tão linda. A corça tão frágil. A mulher ele queria amar, a corça ele queria matar. Se chegasse perto será que ela fugia? Mexeu num galho, ela levantou a cabeça ouvindo. Então o príncipe botou a flecha no arco, retesou a corda, atirou bem na pata direita. E quando a corça-mulher dobrou os joelhos tentou arrancar a flecha, ele correu e a segurou, chamando homens e cães.

Levaram a corça para o castelo. Veio o médico, trataram do ferimento. Puseram a corça num quarto de porta trancada (COLASANTI, 1979, p. 39).

Há ainda contos em que o narrador dispensa descrição do espaço não indicando localização de onde ocorre e parte logo para as ações dos envolvidos na narrativa. Percebemos isto em “Além do bastidor” que inicia com a menina escolhendo a linha com que ia começar seu bordado: “Começou com linha verde. Não sabia o que bordar, mas tinha certeza do verde, verde brilhante” (COLASANTI, 1979, p. 17).

Durante todo este conto não vemos vestígio do espaço em que a personagem se encontra, o foco é mantido unicamente na ação de bordar e o cenário passa a ser o que a menina borda no bastidor, um bordado que vai ganhando vida. Há aqui uma breve abertura para o fantástico.

Foi no dia da árvore. A árvore estava pronta, parecia não faltar nada. Mas a menina sabia que tinha chegado a hora de acrescentar os frutos. Bordou uma fruta roxa, brilhante, como ela mesma nunca tinha visto. E outra, e outra, até a árvore ficar carregada, até a árvore ficar rica, e sua boca se encher de desejo daquela fruta nunca provada.

A menina não soube como aconteceu. Quando viu, já estava a cavalo do galho mais alto da árvore, catando as frutas e limpando o caldo que lhe escorria da boca.

Na certa tinha sido pela linha, pensou na hora de voltar para casa. Olhou, a última fruta ainda não estava pronta, tocou no ponto que acabava em fio. E lá estava ela, de volta na sua casa (COLASANTI, 1979, p. 17-18).

Percebemos que a abertura para o fantástico ocorre no momento em que a menina se transporta para o bordado, uma “viagem” que se repete outras vezes conforme ela vai acrescentando elementos na paisagem que o compõe. Esse “transportar-se” nos remete à Alice no País das Maravilhas quando cai na toca do coelho e descobre um novo e fantástico mundo. Neste conto de Colasanti o desfecho ocorre no momento em que sua irmã mais velha vê o trabalho, encanta-se e percebe que há um risco ainda não bordado: a menina abraçada com uma garça em mais uma de suas visitas “mágicas”. Não sabendo, a irmã mais velha borda a menina e prende-a para sempre no bastidor.

Observamos que nos contos de *Uma ideia toda azul* (1979), a autora não segue um padrão de produção, há aqueles em que o narrador traz descrições mais detalhadas do espaço e outros em que não se faz necessário, como é o caso do conto “As notícias e o mel” que em nenhum momento faz menção à descrição do espaço. O foco narrativo gira em torno do rei que perdeu parcialmente a audição e, como auxílio, passa a ter um gnomo que mora dentro de seu ouvido direito para repetir tudo que lhe é dito. A narrativa é mantida do início ao fim em torno da relação do rei com o gnomo, que foi se estreitando a ponto de o gnomo não querer mais dar as notícias ruins para ele e passar a mentir.

Correu o tempo. Rei e gnomo, assim tão vizinhos, foram ficando cada dia mais íntimos. Já um sabia tudo do outro, e era com prazer que o gnomo gritava, e era com prazer que o rei ouvia o zumbidinho das asas atarefadas no fabrico da cera e do mel. Uma certa doçura começou a espalhar-se do ouvido real para a cabeça, e o rei foi ficando aos poucos mais bondoso. Um certo carinho foi se espalhando da caverna real para o gnomo, e ele foi ficando aos poucos mais bondoso.

Foi essa a causa da primeira mentira.

O Primeiro Ministro deu uma má notícia no ouvido esquerdo, e o gnomo, não querendo entristecer o rei, transmitiu uma boa notícia no ouvido direito.

Foi essa a primeira vez que o rei ouviu duas notícias ao mesmo tempo.

Foi essa a primeira vez que o rei escolheu a notícia melhor (COLASANTI, 1979, p. 60-61).

### 2.3. As personagens: uma dor em comum e sua (des)construção

No conto “Uma ideia toda azul” a narrativa é composta apenas de uma personagem: o rei. Não há indícios de suas características físicas, não há, também, menção de seu nome, mas no desenrolar do enredo ele é apresentado como um homem muito ocupado para viver os momentos bons que a vida poderia lhe oferecer. E o fato de decidir por esconder sua ideia azul nos revela também seu lado egoísta e inseguro. Assim há, então, a configuração de uma personagem que se sente só e, no momento que encontra uma forma de se sentir melhor, logo pensa na hipótese de alguém roubar sua alegria.

A solidão é, deste modo, algo em comum entre as personagens centrais dos dois contos. Ambas não se conformam com seu estado de solidão e tentam meios de se sentirem acolhidas de alguma forma, procuram algo que dê um fim nisso. Esses sentimentos compõem as personagens e as aproximam dos leitores, pois são sentimentos humanos que representam bem o homem contemporâneo que vive tão ocupado e preocupado com seu bem estar material, ao mesmo tempo em que vive o embate de sentir-se vazio e viver em busca de algo que possa ocupar esse espaço dentro de si.

A experiência vivida pelas duas personagens apresentadas está em consonância com Coelho (1987), quando diz que:

A personagem é a transfiguração de uma realidade humana (existente no plano comum da vida ou imaginada em algum lugar) transposta para o plano da realidade estética (ou literária). [...] A personagem é uma espécie de “amplificação” ou de “síntese” de todas as possibilidades de existência permitidas ao Homem ou à condição humana (COELHO, 1987, p. 51).

Há ainda a forte presença de insatisfação e descontentamento nos contos dessa obra. “Por duas asas de veludo” é um dos maiores exemplo dentre os contos. Este trata de uma princesa que caçava borboletas e, quanto mais borboletas tinha mais queria ter, não se contentava com as inúmeras que já possuía.

A princesa pegou a rede, o vidro, a caixinha dos alfinetes, e saiu para caçar. Sempre atrás de borboletas, não se contentava com as que já tinha, caixas e caixas de vidro em todos os aposentos do palácio. Queria outras. Queria mais. Queria todas (COLASANTI, 1979, p. 21).

Podemos fazer um paralelo dessa personagem com a outra princesa de “A primeira só” no momento em que também não se contenta com o número de amigas que tinha e quebra o espelho em vários pedaços.

Assim como a princesa solitária, nessa outra narrativa a personagem vai até as últimas consequências. Depois de tantas caçadas, já não havia borboleta alguma nos jardins de seu palácio, fazendo com que a princesa saísse em busca delas fora dos arredores costumeiros. Este é outro ponto semelhante entre os dois contos: por não se satisfazerem, as personagens seguem a busca por aquilo que tanto desejam e acabam se frustrando, pois a que queria muitas amigas quebrou o espelho em tantos pedaços que o reduziu a pó; e a que colecionava borboletas caçou todas as que podia em seu jardim que já não se via mais nenhuma nos arredores de seu palácio:

Nem adiantava procurar nos jardins. Depois de tanta caça, de tanto alfinete nas costas, as borboletas sabiam que aquele não era lugar para elas e até mesmo as lagartas arrastavam para longe suas curvas preguiçosas em busca de um canto mais seguro para virarem borboletas (COLASANTI, 1979, p. 21).

O rei em “Uma ideia toda azul” e a princesa em “A primeira só” são personagens com estereótipos dos contos de fadas tradicionais, mas, diferentemente desses contos, em Colasanti, o rei e a princesa não têm seu final feliz. Ambos iniciam e terminam solitários. Não há a sequência que comumente acontece nos contos de fadas, na qual iniciam com um momento de ordem; no desenrolar da trama, há um ápice de desordem e, enfim, ao final, no chamado desfecho, a ordem é estabelecida novamente. Este é o grande diferencial dos contos da escritora em relação aos contos de fadas, pois já temos a desordem no início da narrativa, e assim segue até o seu desfecho.

Observamos que as personagens dos dois contos diferem muito dos antigos heróis romanescos ou de contos clássicos, uma vez que travam uma batalha interna que nada tem a ver com o mundo exterior, mas consigo mesmos. Corroboramos essa afirmação com o que nos diz Madalena Machado:

Diferente do herói clássico, que busca na luta a glória imortal, o herói moderno quer revelar-se como figura complexa, dividida, cuja luta maior não visa a resultados perenes, mas sim a sensações momentâneas de felicidade e de exposição dos sentimentos mais profundos (MACHADO, 2012, p. 69).

Para tratar melhor da questão, trazemos o exemplo do conto da Branca de Neve que, em seu início, tem ali uma ordem estabelecida: a princesa vivia bem em seu palácio, mas a bruxa, sua rival, inconformada por existir alguém mais bela que ela, decide mandar matar Branca de Neve, que escapa por piedade do caçador que lhe aconselha a fugir. A princesa encontra a casa dos sete anões, passa ali algum tempo em paz, mas a bruxa sabe que ela ainda está viva e decide ela mesma matá-la, disfarçando-se e oferecendo-lhe uma maçã envenenada. Temos aqui um momento de ordem, seguido pela desordem quando o caçador tenta matar Branca de Neve e o momento em que a bruxa má finalmente consegue fazer com que a linda moça morda a maçã e caia em sono profundo. Mas a ordem é estabelecida novamente quando surge o príncipe que quebra o feitiço da bruxa com um beijo apaixonado.

Estes contos de Marina Colasanti diferem desde as disposições de personagens, pois seus contos trazem no máximo duas personagens e nenhuma delas se configura como antagonista. Há, na verdade, uma fusão da protagonista que acaba por exercer também essa função antagônica. As personagens principais nos contos aqui analisados são, de certa forma, seus próprios antagonistas, reproduzindo a ambiguidade que é própria do ser humano, cada um tem uma parcela de bondade como de maldade de si, colocando em xeque o maniqueísmo dos contos clássicos que colocavam de um lado, o bem, de outro, o mal. Os protagonistas dos contos no ímpeto de conseguir sanar suas angústias acabam por aumentá-las.

Observamos, ainda, que as personagens desses contos não são comuns, planas, que não mudam com as circunstâncias. Segundo Foster (*apud* CANDIDO, 1976), essas são as conhecidas personagens esféricas, que são as mais complexas e que surpreendem no desenrolar da trama.

A princesa em “A primeira só” surpreende e rompe com o estereótipo de que as protagonistas de contos de fadas são sempre passíveis, previsíveis e sempre vítimas das tramoias de seus antagonistas. Neste conto, temos uma princesa que não conta com bruxas ou madrastas, mas, em compensação, ela mesma causa seu fim trágico. Com o desenrolar do enredo, nos surpreendemos com uma princesa que nunca se contenta com o que tem. Seu palácio, a presença do pai, a ausência de uma madrasta, não são fatores que a satisfaçam. Sempre está buscando algo além e essa busca é no sentido literário da palavra, pois ela age diferente das outras princesas de contos de fadas que esperam que algo aconteça, seja a

aparição da fada madrinha, seja o surgimento do príncipe que as salve das angústias causadas pela bruxa ou madrasta.

O rei, em “Uma ideia toda azul”, também traz uma gradação, fases diferentes de uma mesma personagem. Por um momento, temos um rei que se deixa levar por sua “vontade” de viver em companhia de sua ideia. Ele brinca com ela nos jardins de seu palácio, corre com a inocência de uma criança e deixa que o tempo passe. Por alguns momentos esquece suas obrigações reais. Em outro momento, temos uma personagem insegura, que espera que todos durmam para sair e procurar um local seguro para esconder sua ideia, que se torna seu grande tesouro.

Quando encontra um lugar seguro para guardar sua ideia, o rei volta ao perfil de homem aparentemente seguro, com pulso firme para reinar e tomar as decisões e, assim, os anos passam e ele envelhece. Quando pensa poder voltar a ser aquele homem-criança do início da narrativa, percebe que isso não é possível. Sua última decisão é deixar que sua ideia continue ali, guardada, sozinha e adormecida, mesmo que isso lhe custe a tristeza de se ver agora verdadeiramente solitário, pois já não conta mais com suas responsabilidades reais para se distrair. Surpreende-nos ver que, mais uma vez, e agora definitivamente, ele abre mão de seu tesouro.

Notamos então que as duas personagens não precisam de antagonistas para provocar-lhes angústias, tristezas e frustrações. Temos um rei e uma princesa que desconstroem o perfil padrão de protagonista desses contos, não são felizes nem no desfecho da ficção. A princesa não encontra seu príncipe encantado, na verdade ela sequer estava à procura disso; e o rei, destronado, se fecha em sua solidão.

Neste sentido, percebemos que “Uma ideia toda azul” e “A primeira só” nos trazem detalhes que não condizem com os clássicos contos de fadas. Isso nos remete ao que Ernst Robert Curtius (1957) afirma sobre a inversão de ordem nas obras literárias. Segundo Curtius, algumas narrativas subvertem um padrão pré-estabelecido. No caso de Colasanti, que se molda a princípio como conto de fadas por sua composição de enredo e espaço, no decurso dos acontecimentos fogem desse padrão. Há um cenário de castelos, reis e princesas, espera-se que o rei tenha uma filha e que exista também uma madrasta que tente atrapalhar a felicidade da princesa, que, ao fim dos relatos, apareça um príncipe que salve esta princesa e que eles se casem e vivam felizes para sempre. No entanto, temos uma princesa que vive em

constante insatisfação, sempre em busca do que possa preencher o vazio que sente e que tenta ela mesma encontrar seu ponto de “equilíbrio”.

#### **2.4. As princesas e seu triste fim em Marina Colasanti**

Relacionando os contos da coletânea *Uma ideia toda azul* (1979) observamos algumas proximidades de uns com os outros. Notamos que as personagens dos contos “A primeira só” e “Um espinho de marfim” se assemelham em seu desfecho, ambas decidem tirar a própria vida diante da situação em que se encontravam.

Em “A primeira só”, a princesa se frustra ao quebrar o espelho em tantos pedaços que já não refletia sua imagem, a qual havia se tornado sua amiga, sua companhia. Sozinha novamente ela corre para o jardim em busca de sua amiga e a reencontra refletida nas águas do lago, porém ela já não queria apenas uma.

[...] Parou à beira do lago.  
No reflexo da água a amiga esperava por ela.  
Mas a princesa não queria mais uma única amiga, queria tantas, queria todas, aquelas que tinha tido e as novas que encontraria [...]  
Então a linda filha do rei atirou-se na água de braços abertos, estilhaçando o espelho em tantos cacos, tantas amigas que foram afundando com ela sumindo nas pequenas ondas com que o lago arrumava sua superfície (COLASANTI, 1979, p. 50).

Como vemos no fragmento, o desfecho da narrativa se dá com a menina se jogando no lago e se deixando afundar. A princesa tira a própria vida ao reencontrar sua amiga refletida no lago, sua angústia é constante durante todo o narrar do conto, é a forma que ela encontra de enfim permanecer com a amiga que tanto procurou depois que o espelho foi quebrado.

Em “Um espinho de marfim”, temos uma princesa que, de início, diferentemente do conto anterior, apresenta-se como alguém que levava sua vida tranquilamente, era feliz e não sentia falta de nada. Nos primeiros momentos da narrativa aparece apenas a aflição por parte do unicórnio que, apaixonado por ela, todos os dias a observava e guardava seu sentimento em silêncio.

O trajeto tranquilo da personagem é quebrado no momento em que ela tem o primeiro contato com o unicórnio. Tendo prometido capturá-lo para seu pai, ela consegue prendê-lo em

uma rede feita com seus cabelos. Mas bastou ter seus olhos encontrados com os do animal para que ela também se apaixonasse por ele, e desse início ao clímax.

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

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

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

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

Na maré das horas banhavam-se de orvalho, corriam com as borboletas, cavalgavam abraçados. Ou apenas conversavam em silêncio de amor, ela na grama, ele deitado a seus pés, esquecidos do prazo (COLASANTI, 1979, p. 27).

Agora a personagem muda de enredo psicológico, se antes apresentava um perfil tranquilo e sem oscilações, agora enfrenta tensões, passa a se ver diante da escolha entre cumprir com a palavra dada ao pai, ou viver este amor descoberto.

O desfecho do conto ocorre nos dois últimos parágrafos, quando a menina repete a aproximação com o unicórnio, assim como quando o capturou, finalizando com o cravar do chifre do animal no próprio peito.

[...] E como no primeiro dia em que se haviam encontrado a princesa aproximou-se do unicórnio. E como no segundo dia olhou-o procurando o fundo dos seus olhos. E como no terceiro dia segurou-lhe a cabeça com as mãos. E nesse último dia aproximou a cabeça do peito, com suave força, com força de amor empurrando, cravando o espinho de marfim no coração, enfim florido.

Quando o rei veio em cobrança de promessa, foi isso que o sol morrente lhe entregou, a rosa de sangue e um feixe de lírios (COLASANTI, 1979, p. 28).

Os dois contos têm esse ponto em comum: as personagens principais são princesas que, diferentemente dos contos clássicos, não têm um final feliz. Ambas se desistem de si ao perceberem que não podem possuir o que desejam.

Há ainda a princesa de “Por duas asas de veludo” que pelo desejo de capturar a borboleta negra se fere com o golpe da própria flecha, o que resulta em sua metamorfose.

[...] E a viu descer abrindo as grandes asas num último esforço, para pousar sem mergulho, não borboleta, mas cisne, nobre cisne negro.

Estremece a água do lago. A princesa arma o arco, retesa a corda, crava a seta de ouro no peito do cisne.

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

O dia adormece. No lago dois cisnes negros deslizam lado a lado. Brilha esquecido o arco de ouro (COLASANTI, 1979, p. 23).

Percebemos que a personagem, sofrendo a metamorfose, abre mão de seu lado humano. Este não é um fim como os outros dois contos, em que as donzelas terminam por completo com sua vida, há um misticismo por traz das metamorfoses, configurando-as como uma transição. A borboleta em si já é uma figura representante da metamorfose e, neste conto, ela sofre outro nível de mutação.

A princesa que persegue a borboleta também se metamorfoseia ao tentar capturá-la, o que nos abre espaço para discutir acerca de sua obcecação pelo animal: seu fascínio por possuir sempre mais borboletas levou-a àquele fim que ela mesma não esperava, ela se tornou o próprio objeto desejado.

## **2.5. Uma princesa narcisista**

Dentre as características aqui levantadas não poderíamos deixar de destacar a intertextualidade do conto “A primeira só” com o Mito de Narciso.

Então a linda filha do rei atirou-se na água de braços abertos, estilhaçando o espelho em tantos cacos, tantas amigas que foram afundando com ela, sumindo nas pequenas ondas com que o lago arrumava sua superfície (COLASANTI, 1979, p. 50).

O Mito de Narciso trata sobre um jovem que era muito bonito, filho do deus-río Cephisus e da ninfa Liriope. Havia uma profecia que previa que ele viveria muitos anos desde que não se visse, não conhecesse sua imagem. Quando já adulto, todas as mulheres se apaixonavam por Narciso, que permanecia indiferente às investidas amorosas. A ninfa Eco também se apaixonou por ele, pela rejeição do rapaz, as outras ninfas lançaram uma maldição: que ele amasse com a mesma intensidade sem poder possuir a pessoa amada. Um dia, Narciso abaixou-se a beira de um lago cristalino para beber água e, ao se contemplar no reflexo, paralisou-se diante de sua beleza, apaixonou-se sem saber que era seu próprio reflexo no

espelho das águas. Por várias vezes ele tenta alcançar a imagem na água inutilmente. Cansado, ele se lança, já que não poderia ter em seus braços aquela linda imagem pela qual se apaixonara (MACHADO, 2009).

Apresentado o enredo, percebemos a relação com o conto “A primeira só”, em que a princesa encontra em sua imagem o objeto de desejo, passa o conto inteiro buscando por companhia, por outro alguém que a complete, que a faça sentir-se segura e, quando ela se depara consigo mesma (refletida no espelho), experimenta dessa segurança por alguns momentos. Porém, acaba descobrindo que ainda não era aquilo que buscava e, assim, vai quebrando o espelho na intenção de ter mais companhia, o que a leva a ficar novamente só. E agora é ela presa dentro de si, não é possível que se sinta contempla.

Esse embate representado pelo espelho, seja o espelho de água ou o espelho de vidro, remete-nos à imagem do indivíduo em conflito consigo, por não se conhecer e não se aceitar enquanto ser existente. O traço egoísta trazido tanto no mito de Narciso quanto neste conto de Marina Colasanti, corresponde a este embate, é o choque sofrido pelo “eu” quando colocado frente a frente. Os traços que antes eram iguais, passam a ser contrários e esta contemplação termina em um abismo: o autoconhecimento dos defeitos, os anseios, as diferenças existentes.

A princesa percebe que o que ela tanto buscava no outro era a realização em si mesma. Afirmamos isso devido ao fato de ela se lançar ao lago junto com sua(s) amiga(s).

Então a linda filha do rei atirou-se na água de braços abertos, estilhaçando o espelho em tantos cacos, tantas amigas que foram afundando com ela, sumindo nas pequenas ondas com que o lago arrumava na sua superfície (COLASANTI, 1979, p. 50).

Enfim, temos um momento em que a personagem nos é apresentada com aspecto calmo. É possível criar a imagem dessa cena no momento em que se encontram no fundo do lago e temos a impressão de que a ordem é restabelecida na medida em que o lago ia arrumando as ondas na superfície.

## **2.6. Personagens colasantianas: a realeza às avessas**

Podemos perceber em Marina Colasanti uma característica marcante no que diz respeito à autenticidade. Seus textos são reconhecidos pelas temáticas abordadas que sempre

são voltadas para o anseio do ser em se encontrar, sua busca por seu eixo, mesmo sem saber ao certo se ele existe.

Outra característica que temos observado é que os seus contos, como já temos discutido, segue na contramão dos contos clássicos, seus finais não são felizes. São trágicos, como o caso de “A primeira só”, ou até mesmo inconcluso, como é o caso do conto “Entre a espada e a rosa” (1992). Este traz a história de uma princesa cujo pai decidiu negociá-la em matrimônio com o chefe de um povo vizinho, na intenção de aliar seu exército ao deste. Muito triste, pois gostaria de se casar com alguém que amasse, ela chorou muito e implorou ao seu corpo e sua mente que achasse uma solução para evitar o casamento e, assim, adormeceu. Quando acordou, assustou-se ao perceber que havia lhe nascido barba. Eis a resposta. Seu pai, envergonhado, a expulsa do reino, e ela sai procurando onde viver. Não era aceita em lugar nenhum por não entenderem se era mulher ou homem, então decidiu criar para si uma armadura, assim esconderia seu rosto com barba e seu corpo de mulher e, dessa forma, conseguiria emprego. A princesa passa a ter vida secreta, torna-se guerreira em um reino, chegando a ser escudeira do rei. Com o tempo, ela se apaixona pelo rei, mas não poderia viver este amor, embora o rei também a amasse, mas não reconhece tal sentimento, pois para ele tratava-se de um guerreiro. Angustiado, o rei decreta ao escudeiro secreto que lhe seria dado prazo de dez dias para revelar sua identidade, caso contrário teria que ir embora. Mais uma vez a moça vai ao quarto e chora por dias e pede mais uma vez ao seu corpo e à sua mente que lhe ajude de alguma forma, pois sabe que se revelar sua imagem ele a repudiará. Ali adormeceu, quando acordou percebeu que no lugar da barba havia brotado rosas. Ela se desespera, mas logo percebe que elas começaram a cair e, caindo, a pele dela voltava ao normal, tornando-se macia deixando-lhe o cheiro das rosas. Ela desce as escadas para se apresentar ao rei, pois já era seu último dia do prazo dado. Este conto termina assim.

Marina Colasanti nos apresenta um rei que tem medos que podemos considerar tolos, enquanto os reis dos clássicos são sempre destemidos, figuras de bravura, de coragem, que governam com autoridade. Ela subverte lindamente essas figuras, o que nos remete novamente a Ernest Curtius (1957) quando fala da inversão dos papéis: a princesa infinitamente insatisfeita e o rei egoísta e medroso. Temos aqui personagens às avessas quanto aos clássicos, ao passo que representam o indivíduo em seus conflitos. Ele se vê portador de sentimentos, desejos e necessidades muitas vezes não aceitos pela sociedade em

que se insere. É a representação, a verossimilhança na forma mais latente e, ao mesmo tempo, estranha aos olhos.

Percebemos algo que foge dos moldes dos contos tradicionais, pois não é comum que a protagonista morra no final, mais inusitado ainda é que ela mesma cause sua morte. Vemos que o enredo não segue o percurso esperado, como diz Curtius (1957), tudo saiu de seu trilho, não está em sua ordem “natural”, há uma inversão.

## **2.7. Sobre o narrador**

Temos nesses contos de Marina Colasanti a presença de um narrador distanciado, que foca na ação das personagens e, mesmo assim, consegue dar a dimensão dos sentimentos delas, muito em razão do uso poético da linguagem, como a autora mesmo diz, busca-se o inconsciente. Percebemos que em “A primeira só” é possível verificar que ele dá destaque à solidão da pequena princesa, até cita os esforços do pai, mas voltando sempre os nossos olhos para a dor dela. Do mesmo modo, em “Uma ideia toda azul”, o narrador está voltado para o rei que passa a trama toda procurando uma forma de guardar sua ideia em algum lugar que ninguém veja, que ninguém roube.

Em um segundo momento, observamos que os mesmos iniciam de maneira direta: “Um dia o Rei teve uma ideia” (COLASANTI, 1979, p. 32). É dito apenas que certo dia o rei teve uma ideia, mas não se informa quem é este rei e a que reino pertence. Não é atribuído nome a essa personagem, seu título de nobreza é sua identidade.

O mesmo ocorre em “A primeira só”. Há a forma tradicional de início e a não identificação das personagens (a princesa e o pai, o rei): “Era linda, era filha, era única. Filha de rei” (COLASANTI, 1979, p. 47). Notamos que o narrador se mantém em seu papel de apenas relatar, em nenhum momento assume papel de personagem, característica que, segundo Tacca (1983), é comum. O narrador se coloca fora dos acontecimentos narrados, referindo-se aos fatos sem nenhuma alusão a si mesmo, utiliza para isso a narração em terceira pessoa.

Nos contos em análise, o narrador possui o “poder” de direcionar as lentes do foco narrativo. Ele conduz o “rumo” que a narrativa tomará. Para esclarecer essa reflexão, nos baseamos em Tacca (1983, p. 67) quando afirma que “[...] É sabido que o verdadeiro estilo de um narrador não consiste tanto no que conta, mas como conta”. O narrador escolhe a

perspectiva para contar, desvela os acontecimentos ao leitor e é por meio deste olhar que tece a história.

Tratando ainda de “A primeira só”, observamos que o narrador inicia dando ênfase às características da personagem. Ele inicia com “Era linda...” e segue repetindo o verbo “era” por três vezes, dando assim cadência: era...era...era. O narrador poderia organizar sua descrição de maneira direta, por exemplo: “Era linda e filha única do rei”, mas ele opta por uma construção poética, narrando como quem fala em versos. Poderíamos reorganizar, ilustrativamente, o início do texto da seguinte maneira:

Era linda,  
Era filha,  
Era única.  
Filha de rei

Percebemos que se reestruturarmos o início deste conto e o dispormos em versos não o comprometeremos quanto à sua tonalidade, pois o narrador mesmo o narra em versos quando separa as orações e inicia sempre com o mesmo verbo.

A narrativa nestes contos segue em terceira pessoa. Em “Uma ideia toda azul” há um momento em que o narrador deixa indícios de narração em primeira pessoa, mas logo se assegura de indicar que se trata de uma fala da personagem, e não sua, e o faz sem uso do indicativo gráfico, o travessão: “Ninguém mais se ocupa de mim – dizia atravessando salões e descendo escadas a caminho das Salas do Tempo” (COLASANTI, 1979, p. 33). E isto nos remete a Tacca:

[...] o narrador refere, conta o que sucedeu e o que disseram os personagens da sua história, mas – buscando uma maior garantia e fidelidade, ou simplesmente um maior efeito ao introduzir uma voz – interrompe-se e reproduz a palavra do personagem (TACCA, 1983, p. 66).

Em “A primeira só” há a diferença de que o narrador indica as falas, não o faz como no outro conto em que as falas aparecem junto com seu relato.

Rápido chegaram perto e ficaram se encontrando. Uma sorriu e deu bom-dia.  
A outra deu bom dia sorrindo.  
- Engraçado, - pensou uma - a outra é canhota.  
E riram as duas (COLASANTI, 1983, p. 48).

O relato em terceira pessoa isenta o narrador de qualquer responsabilidade do que foi dito. Tanto em “Uma ideia toda azul” como em “A primeira só”, observamos que o narrador não traz informações básicas sobre as personagens e a localidade de onde vivem. Notamos então que o narrador se vale de outras estratégias para prender o leitor. Ele utiliza de muitos adjetivos, o que nos contos em estudo parece-nos ser uma busca pela verossimilhança. O leitor é acolhido por tais adjetivos e, ao ler, pode se sentir acometido dos mesmos sentimentos que o narrador relata.

Outra questão que merece destaque é o fato de as personagens não terem nomes, o que faz com que o leitor se coloque em seu lugar mais facilmente. Temos uma estratégia, pois não nomeá-las acaba por universalizar, podendo, assim, ser “qualquer” pessoa.

O narrador se mostra onisciente, pois sabe o que as personagens pensam e sentem. Vemos em “Uma ideia toda azul” o narrador descrever e mensurar a tristeza do rei por perceber que já não podia viver sua ideia azul: “Sentado à beira da cama o Rei chorou suas duas últimas lágrimas, as que tinha guardado para maior tristeza” (COLASANTI, 1979, p. 34). E em “A primeira só” temos narrado o pensamento da personagem quando se depara com seu reflexo ao espelho e se vê encantada com aquela nova amiga: “ – Engraçado, – pensou uma – a outra é canhota./ E riram as duas” (COLASANTI, 1979, p. 48).

Salientamos que quanto ao termo “onisciente”, podemos ainda nos basear em Leite (1985) quando se reporta a Jean Pouillon e fala sobre as visões na narrativa. Para ele, existe a “visão por trás”, a “visão com” e a “visão de fora”. E nestes dois contos de Marina Colasanti podemos dizer que há o que ele chama de visão por trás, pois o narrador domina todo um saber sobre a vida da personagem e sobre seu destino, é onisciente e sabe de onde parte e para onde se dirige, o que pensam, fazem e dizem as personagens. “É uma espécie de Deus” (LEITE, 1985, p. 20). É como se o narrador estivesse ao lado da personagem o tempo todo, em tempo real, e descrevesse a verdade dos fatos. Narra com detalhes cada passo dado até a próxima ação, porém em nenhum momento emite algum comentário, o que faz com que não se caracterize como intruso.

O que acontece nos contos aqui analisados é isto: o narrador descreve a personagem para o leitor, mas não com características físicas. Este é, um ponto intrigante, não há descrições físicas. Em compensação, há uma série de descrições psicológicas acerca dos conflitos sofridos. Descreve a angústia e a solidão das personagens de tal forma que a torna

concreta, como se saltasse do campo dos signos gráficos do conto para o campo de nossas próprias emoções.

Não sabemos do que se trata tal ideia, mas o fato de ser descrita como “toda azul” nos faz entender e vivenciar a angústia do rei ao perdê-la. Não sabemos quem era a princesa, mas quando nos é dito que ela vivia em seu palácio sempre sozinha e chorava muito por não ter com quem brincar, é suficiente para que sejamos alcançados pela sua dor. Tomamos, para nós, a dor da personagem e seguimos a leitura na expectativa e com o desejo de que algo aconteça e mude esse quadro.

## **2.8. O universo imaginário colasantiano: as simbologias nos contos**

Iniciemos, pois, os estudos dessas simbologias e seus possíveis significados e leituras. Tratemos separadamente cada conto para melhor entendimento e fruição da discussão.

### **2.8.1. “Uma ideia toda azul”: o que há de “azul” nessa ideia?**

Começamos essa discussão com esse questionamento que vem acompanhado com outros: que ideia é essa? Por que se escolheu a cor azul? Vemos então que logo de início temos várias opções de análises possíveis já a partir do título.

Quando falamos em “ideia” nos reportamos a “pensamentos”. No dicionário de língua portuguesa há, para essas duas palavras, significados semelhantes, mas há também um ponto diferencial para “ideia”: representação mental; imaginação. Enquanto que “pensamento” é ação ou efeito de pensar (LUFT, 2000). No que se refere à ideia, temos o complemento “toda azul”, em que o advérbio “toda” intensifica a característica dada. A ideia não é pela “metade azul”, mas completamente desta cor. Poderia ser representada de diversas maneiras, ser apenas azul, mas, para não restar dúvidas, há esta completude que permite à Marina Colasanti, do mesmo modo que permite aos poetas, emendar palavra com palavra. Reparemos que se o título fosse: “Uma ideia azul” não causaria o mesmo efeito estético que faz com a presença deste advérbio. A inserção dele ao título traz uma maior dimensão no que diz respeito aos sentidos agregados, à sensação e ao lirismo.

Vemos ainda no título a autora dando cor à tão misteriosa ideia deste rei igualmente misterioso de quem não sabemos o nome. O fato é que, no conto, a ideia é algo que é

reificado, materializado, no momento que lhe é atribuída uma característica concreta: a cor azul.

Para Chevalier (1990), o azul é a mais profunda das cores. Nele, o olhar mergulha sem encontrar qualquer obstáculo, perdendo-se até o infinito. É também a mais imaterial das cores. Chevalier (1990) diz ainda que, no azul, os movimentos e os sons, assim como as formas, desaparecem, afogam-se nele e somem como um pássaro no céu. Diante dessas considerações, podemos observar o deslumbre do Rei diante de tal ideia, pois ele havia se perdido em seu infinito azul, em sua imensidão imaginária. Temos no conto: “Um dia o Rei teve uma ideia. Era a primeira da vida toda, e tão maravilhado ficou com aquela ideia azul, que não quis saber de contar aos ministros” (COLASANTI, 1979, p. 32).

Vemos outro fator relevante quando o narrador diz que esta era a primeira ideia azul que o Rei tivera, o que nos remete à inocência e à inexperiência.

Na sequência da narrativa, o Rei ainda está vivendo o encantamento por essa ideia, tão azul que brilha aos seus olhos a ponto de ele se esquecer de tudo e passar a correr com ela no gramado do jardim onde brinca de esconder entre outros pensamentos. Nesse momento, vemos o narrador tratar os dois termos: ideia e pensamentos, o que nos confirma que, quando ele usa a palavra “ideia”, está se referindo ao significado diferente da outra palavra (ideia).

Num segundo momento, já percebemos outra faceta do Rei, começando a revelar sua identidade insegura. Ele passa a se preocupar em esconder a sua ideia. Primeiro ele a esconde no manto: “Com a ideia escondida debaixo do manto, o Rei voltou para o castelo” (COLASANTI, 1979, p. 32). Ele começa então com as oscilações: sobe e desce escadas e degraus até chegar ao Corredor das Salas do Tempo.

Portas fechadas, e o silêncio.

Que sala escolher?

Diante de cada porta o Rei parava, pensava, e seguia. Até chegar à Sala do Sono (COLASANTI, 1979, p. 32).

Vemos, neste fragmento, várias imagens. Neste caso, acreditamos que as portas podem ser interpretadas como passagens e possibilidades, ou melhor, como Chevalier (1990, p. 134) interpreta: “local de passagem entre dois estados, entre dois mundos, entre o conhecido e o desconhecido, a luz e as trevas, o tesouro e a pobreza extrema”.

Tratando ainda sobre o corredor e as várias portas, percebemos que o Rei se vê dentre as várias opções de escolha. Neste caso, porta também representa o convite para entrar e

conhecer o que se esconde por trás dela. Chegamos ao ponto de conflito enfrentado pelo Rei: “Que sala escolher?”, pois ele parece ter consciência de que o mistério por trás da porta pode lhe ser agradável ou não. Além de sua preocupação com a segurança de sua ideia, queria guardá-la em um lugar bem seguro, longe do alcance de todos.

Dentre as várias salas, ele opta pela Sala do Sono e, assim, abre a porta. Temos a seguinte descrição deste espaço:

Abriu. Na sala acolchoada os pés do Rei afundavam até o tornozelo, o olhar se embaçava em gases, cortinas e véus pendurados como teias. Sala de quase escuro, sempre igual (COLASANTI, 1979, p. 32-33).

O título de “Sala do Sono” nos remete um lugar atemporal, como uma câmara onde o tempo não passa. O Rei, pensando em todas suas tarefas e responsabilidades, decide colocar sua ideia justamente nessa sala para que ela não mude, não sofra as alterações do tempo.

A “Sala do Sono” fica no “Corredor das Salas do Tempo”. Dentre os vários significados para o tempo, consideramos neste conto o de ciclo da vida (CHEVALIER, 1990). O fato de o corredor ser denominado como “Corredor das Salas do Tempo” faz-nos projetar uma imagem de ciclos que se iniciam e se findam e, entre esses ciclos, o Rei opta por uma sala intermediária, digamos assim, ali, o tempo para. Ali, a ideia dorme.

Temos, assim, expressa a vontade que o Rei sente de eternizar sua ideia, não só protegê-la dos outros, mas protegê-la dela mesma. Ele deseja que ela permaneça tal e qual lhe aparecera naquele primeiro momento, inalterada e intacta. A ideia é deitada em uma cama de marfim, o que nos confirma a pretensão de preservá-la, pois Chevalier (1990) atribui ao marfim o símbolo de pureza por sua alvura. Vemos, então, o Rei deitar sua ideia, que é toda, completa, por inteiro azul. Ela é colocada ali já adormecida.

Após deitar a ideia, o Rei abaixa o cortinado, sai e tranca a porta. Vemos nessa sequência ele dar por encerrada sua ideia:

[...] O Rei deitou a ideia adormecida na cama de marfim, baixou o cortinado, saiu e trancou a porta.  
A chave pendurou no pescoço em grossa corrente. E nunca mais mexeu nela (COLASANTI, 1979, p. 33).

Na cama de marfim, a ideia dormia azul como naquele dia. Como naquele dia, jovem, tão jovem, uma ideia menina. E linda. Mas o Rei não era mais o Rei daquele dia. Entre ele e a ideia estava todo o tempo passado lá fora, o tempo todo parado na Sala do Sono. Seus olhos não viam na ideia a mesma graça. Brincar não queria, nem rir. Que fazer com ela? Nunca mais saberiam estar juntos como naquele dia (COLASANTI, 1979, p. 33-34).

Temos aqui a confluência dos dois tempos: passado e presente que resultam na indiferença do Rei. O tempo acaba tornando-se barreira entre ele e sua ideia (entre ele e a ideia estava todo o tempo passado...). Vemos que toda a narrativa gira em torno do eixo “tempo”, pois, se antes ele não tinha tempo para estar com sua ideia e decidiu guarda-la para que ninguém a roubasse até que pudesse estar com ela de novo, agora o próprio tempo o traiu. Ele se preocupou tanto em guardar e preservar sua ideia que se esqueceu de guardar e preservar a si próprio, pois ele sofreu toda ação do tempo, já havia envelhecido, não tinha o mesmo vigor de antes.

Ao se dar conta de que nada era como antes entre ele a ideia, o Rei chora suas duas últimas lágrimas que havia guardado para maior tristeza. Essa imagem ilustra um Rei que, diferente da personagem descrita no início da narrativa, agora é experiente o suficiente para expressar a dor que sente e encarar sua realidade quando baixa o cortinado novamente com a ideia ainda adormecida saindo, em seguida, depois de fechar a porta para sempre.

Vemos então que há, em “Uma ideia toda azul”, imagens que se projetam, construindo a figura de uma personagem com descrições típicas dos clássicos infantis: o rei, mas que no desenvolver, revela-se portador de atitudes diferentes. Ao final, ele não tem a felicidade como prêmio e segue solitariamente. Há várias figuras do rei, de início jovem, cheio de vigor e alegria, mas com tanto medo de perder sua ideia que deixou de vivê-la e passou a guardá-la. Mais tarde, temos outro, alguém mais adulto e sério, que governa incansavelmente e se dedica a isto; e, por fim, ele, já na velhice, quando percebe seus cabelos já brancos e, então, decide ir ao encontro dela.

### **2.8.2. "A primeira só": o espelho, a projeção no outro e um fim trágico**

Em contrapartida, vemos o narrador descrever cada passo que a personagem principal dá e aqui ele faz com mais ênfase do que no outro conto. Fazemos essa observação visto que no tópico anterior tratamos cada um desses detalhes (os objetos descritos e adjetivos),

enquanto que aqui analisaremos as possíveis simbologias advindas das atitudes das personagens, já que o foco narrativo é voltado para elas.

Iniciamos essa análise partindo do fato de que a personagem principal é uma princesa, mais precisamente uma criança que sente a necessidade de amigos, de outras crianças para brincar. A solidão da menina já é ilustrada desde o título e, no decorrer da leitura, acompanhamos essa angústia, tomando maior proporção nas atitudes dela.

Logo no começo da narrativa, observamos que a menina já não se contentava com o que possuía. Os vários brinquedos e bonecas não lhe chamavam a atenção, não lhe bastavam. Observemos: “Sozinha no palácio chorava e chorava. Não queria saber de bonecas, não queria saber de brinquedos. Queria uma amiga para gostar” (COLASANTI, 1979, p. 47). Neste fragmento, observamos a necessidade da menina representada no ato de não querer mais brincar com seus brinquedos e não se interessar mais pelas bonecas. Isto nos faz pensar que ela chegou a um nível de solidão tamanho que nada abrandava tal situação e, mesmo ela sendo criança, no caso menina, que costumam se divertir horas a fio com uma boneca, ela já não quer mais isso. Agora a pequena princesa quer uma amiga, pois os objetos inanimados não a apetezem mais. Ela precisa de interação e isso nos é confirmado quando o narrador diz que ela “Queria uma amiga para gostar”.

A figura da boneca deixada de lado é muito forte nesse conto, pois marca a transição de fases na vida da personagem que, mesmo sendo retratada como menina, aspira mudanças, fases e certo amadurecimento enquanto indivíduo. Ela encontra-se na fase de relacionar-se com o outro, mais que isso, encontra-se em uma fase na qual há a necessidade desse relacionamento. Esse anseio é gritante e parece-nos que inadiável quando nos deparamos com sua imagem tão delicada e real aos prantos: “De noite o rei ouvia os soluços da filha. De que adianta a coroa se a filha da gente chora à noite?” (COLASANTI, 1979, p. 47).

De noite o rei ouvia os soluços da filha. De que adianta a coroa se a filha da gente chora à noite? Decidiu acabar com tanta tristeza. Chamou o vidraceiro, chamou o moldureiro. E em segredo mandou fazer o maior espelho do reino. E em silêncio mandou colocar o espelho ao pé da cama da filha que dormia (COLASANTI, 1979, p. 47).

Neste fragmento, temos a preocupação e a atitude do pai com relação à situação da filha e vemos algo muito significativo em tudo isso, pois de todas as soluções que ele poderia buscar, seja numa conversa com a filha, seja procurando alguma criança que pudesse brincar

com ela ou mesmo ele, se dispondo de tempo para a filha. Dentre tudo isso, ele decidiu colocar um espelho ao pé de sua cama.

O espelho carrega em si vários significados, entre eles Chevalier (1990) atribui o de revelação da verdade, também como símbolo da sabedoria e instrumento do conhecimento. Diante disso, deparamos nos com um pai que, mais do que preocupado em simplesmente sanar a tristeza da filha, pensa em trazer-lhe bem-estar no sentido amplo.

Colocar a menina diante do espelho é o mesmo que obrigá-la a olhar para si, é contrapô-la à sua realidade para que, aos poucos e mansamente, a aceite. É como se o pai quisesse apresentá-la a si mesma de maneira verdadeira, já que o espelho é o reflexo puro e nítido e esta apresentação se faz necessária. É preciso que ela conheça a si mesma para depois conhecer outras pessoas. Parece-nos que antes ela não tivera um relacionamento consigo e o pai percebe ser este o primeiro passo para a menina.

Outro fator relevante é o fato de não se tratar de um espelho qualquer e sim o maior do reino. Um espelho que permite visualizar o corpo todo, o que nos permite interpretar que é preciso ver os mínimos detalhes e, mais ainda: a princesa precisa se conhecer por inteiro.

O narrador descreve o primeiro contato da princesa com espelho da seguinte forma:

Quando menina acordou, já não estava sozinha. Uma menina linda e única olhava surpresa para ela, os cabelos ainda desfeitos do sono. Rápido saltaram as duas da cama. Rápido chegaram perto e ficaram se encontrando (COLASANTI, 1979, p. 47-48).

Percebemos a surpresa da menina diante de si mesma, o que nos constata nesse primeiro momento que a princesa realmente necessita se conhecer. Quando o narrador ressalta as qualidades da princesa: “linda e única”, faz atribuindo tais qualidade à sua imagem como se fosse outra pessoa, mas chegamos a um ponto em nossa análise que vemos duplicidade nessa colocação, pois nos parece que ele diz à própria princesa, como quem quer convencê-la de sua singularidade, de seus adjetivos. Mais uma vez, vemos a situação atraindo os olhos da menina para ela mesma, não no sentido egoísta, mas para que se conheça e esse autoconhecimento acontece à medida que a vemos diante do espelho admirada com seus movimentos sendo repetidos pela sua mais nova amiga.

[...] Uma sorriu e deu bom-dia. A outra deu bom dia sorrindo.  
- Engraçado, - Pensou uma – a outra é canhota.  
E riram as duas.

Riram muito depois. Felizes juntas, felizes iguais. A brincadeira de uma era a graça da outra (COLASANTI, p. 48).

Com o tempo de convívio consigo mesma, ela se torna amiga de si e seus dias já não são tristes como antes. Seu pai, contente, decide presenteá-la com novos brinquedos e os entrega numa cesta, o que nos chama atenção, pois no início da narrativa a vemos recusar seus brinquedos, como agora aceitaria receber este tipo de presente? A essa pergunta temos como resposta a mudança de perspectiva sofrida pela menina. Neste momento ela encontra-se contente consigo mesma e sua companhia lhe basta.

Dentre os presentes dados pelo pai, havia uma bola de ouro, algo possível de se ganhar somente quando se trata de uma princesa. O brinquedo brilhava tanto que foi o primeiro que chamou a atenção da menina que logo o pegou para brincar.

O ouro é considerado como o mais precioso dos metais, símbolo da perfeição e signo da realeza (CHEVALIER, 1990). Olhando para esse significado percebemos a grandeza do presente dado pelo rei à filha, não só pelo valor monetário, mas também pela perfeição que forma o objeto. Como se agora a menina fosse madura o suficiente para recebê-lo, pois havia encontrado em si seu ponto de equilíbrio. Contudo, o que era para ser motivo de alegria, um agrado do pai, torna-se o desencadeador de conflitos ainda maiores na vida da princesa.

A princesa tão encantada com sua bola de ouro decide jogar para a amiga (seu reflexo) quebrando o espelho em vários pedaços. É interessante a forma que o narrador descreve esse momento: “Rolaram com ela no tapete, lançaram na cama, atiraram para o alto. Mas quando a princesa resolveu jogá-la nas mãos da amiga, a bola estilhaçou jogo e amizade” (COLASANTI, 1979, p. 48). Quando ela se dá conta do que aconteceu se vê novamente triste, sozinha e angustiada, até percebe que agora tem mais de uma amiga dando início a uma nova busca: o maior número de amigas.

Bastou o espelho partir pela primeira vez para a princesa perceber que era possível ter mais de uma amiga para ela se ver novamente insatisfeita, o equilíbrio interno que antes existia dá lugar à ansiedade e descontentamento que vinha acompanhado com a nova experiência de ter várias companhias. Ela se viu mais encantada ainda com essa nova possibilidade que surgia, agora ela podia brincar com uma amiga diferente a cada dia, mas não era de se esperar que iria se cansar delas tão rapidamente.

Riram por algum tempo depois. Era diferente brincar com tantas amigas. Agora podia escolher. Um dia escolheu uma, e logo se cansou. No dia seguinte preferiu outra, e esqueceu dela em seguida. Depois outra e mais outra, até achar que todas eram poucas (COLASANTI, 1979, p. 49).

Não demorou muito para a princesa se ver novamente vazia e sozinha, pois no momento em que o espelho foi partido quebrou “jogo e amizade”. Como o próprio narrador afirma, esse jogo refere-se à troca interna que estava havendo, o autoconhecimento e reconhecimento. A quebra deu-se quando esse processo ainda estava em andamento. É como se ela estivesse em um labirinto e, antes de chegar à saída, a porta se fechasse, deixando-a presa, restando-lhe apenas reagir como podia: ela passa a buscar o equilíbrio que havia provado no momento em que avistou o espelho pela primeira vez.

Os dias passam e a insatisfação e angústia só aumentam; a princesa já não se contenta com o número de amigas que tem e cada vez quebra o espelho em menores pedaços.

[...] Então pegou uma, jogou contra a parede e fez duas. Cansou das duas, pisou com o sapato e fez quatro. Não achou mais graça nas quatro, quebrou com o martelo e fez oito. Irritou-se com as oito, partiu com uma pedra e fez doze.

Mas duas eram menores do que uma, quatro menores do que duas, oito menores do que quatro, doze menores do que oito (COLASANTI, 1979, p. 49).

Neste fragmento, observamos a personagem utilizando objetos para quebrar o espelho e, em cada objeto, percebemos que ela se mutila na medida em que vai quebrando o espelho. Quando ela lança parte do espelho na parede é como se ela mesma fosse jogada por todos os sentimentos que passam dentro dela. Ela é arremessada e cai aos pedaços no chão. Depois ela mesma junta esses cacos de si e ainda sente o vazio por dentro.

Olhando para esta cena em que ela pisa os pedaços do espelho, temos a imagem da humilhação, do rancor, do ódio, da raiva. Vemo-la descarregar tudo isso neste momento, como quem está realmente cansada, não só das quatro amigas que refletiam ali, mas cansada daquela vida monótona. Neste momento de fúria, não se lembra dos momentos bons que teve antes de ter quebrado o espelho acidentalmente. Sequer pondera na possível boa intenção por parte do pai em colocar tal objeto ao pé de sua cama ou ao presenteá-la com a cesta de presentes contendo também a bola de ouro. Cegamente, ela parte o espelho cada vez em menor parte, agora utiliza de um martelo, objeto tão duro e rústico, porém, não tanto quanto a pedra que por fim, usou. Nesse último objeto, revela-se a face bruta da princesa. Ela já não

pode se conter. É a fúria incontrolável da menina expressa de maneira sutil. Delicadeza e sutileza são das características marcantes dos contos de Marina Colasanti.

Tão menores que não cabiam mais em si, pedaços de amigas com as quais não se podia brincar. Um olho, um sorriso, um lado de nariz. Depois, nem isso, pó brilhante de amigas espalhado pelo chão (COLASANTI, 1979, p. 49).

No trecho acima, vemos a representação do ser em sua fragmentação. Mais especificamente, revela-nos a fragmentação da princesa quando diz “um olho, um sorriso, um lado de nariz...”. Vemos que, nesse ponto do conto, ela também se dá conta de sua condição, diferente do início da narrativa quando ela apenas se sentia sozinha. Agora ela não só se sente assim, mas se sente aos pedaços, de maneira que não sabe como juntar seus cacos. Afinal, está só “o pó”.

O conto vai se direcionando para seu desfecho e percebemos que a menina encontra-se mais perdida do que antes. Ela já nem sabe o que sente, muito mais confusa do que antes, volta a ter o comportamento descrito no início, com a diferença de que agora ela não se encerra em seu quarto.

Não queria saber das bonecas, não queria saber dos brinquedos.  
Saiu do palácio e foi correr no jardim para cansar a tristeza.  
Correu, correu, e a tristeza continuava com ela (COLASANTI, 1979, p. 49-50).

A menina faz um retrocesso, volta a se fechar em si não querendo mais brincar com seus brinquedos. O fato de ter uma atitude diferente, sair para o jardim, não ficar mais isolada em seu quarto, revela que ela já não é mais a mesma princesa que simplesmente passa horas e horas trancada em seu quarto chorando a sua solidão. Ela faz uma última tentativa, que é “correr no jardim para cansar a tristeza”. Esta foi a maneira que achou para reagir.

No momento em que ela para na beira do lago e vê seu reflexo na água, há algo dúbio, pois pode ser a resposta que tanto procurava: enfim encontrou sua amiga, ao mesmo tempo em que pode significar o seu fim; ela pode tentar ir de encontro com quem tanto esperou.

Percebemos que, ao contemplar sua imagem nos espelhos d’água, a princesa nem por um momento ficou feliz. Ela queria todas as imagens que havia contemplado antes, já não se contentava com uma única amiga.

Mas a princesa não queria mais uma única amiga, queria tantas, queria todas, aquelas que tinha tido e as novas que encontraria. Soprou na água. A amiga encrespou-se mas continuou sendo uma. Atirou-lhe uma pedra. A amiga abriu-se em círculos, mas continuou sendo uma (COLASANTI, 1979, p. 50).

Percebemos neste fragmento que a princesa repete os mesmos atos na intenção de partir o espelho d'água e, assim, ter de volta as várias imagens refletidas. Ela sopra, até atira uma pedra, como fez na cena anterior, mas de nada adiantou, fazendo com que ela desistisse de sua busca, direcionando a imagem para outra inusitada dentro do conto, que é o momento em que ela se atira no lago.

Esta última ilustração do conto abre diversas discussões, a primeira é de que a menina decide ir de encontro com seu eu (seu reflexo). Vejamos no conto.

Então a linda filha do rei atirou-se na água de braços abertos, estilhaçando o espelho em tantos cacos, tantas amigas que foram afundando com ela, sumindo nas pequenas ondas com que o lago arrumava sua superfície (COLASANTI, 1979, p. 50).

Percebemos que o espelho só se quebra quando a menina se encontra com sua imagem, o que nos revela a ruptura. Agora ela juntamente com todas as suas amigas, que representam todas as suas facetas que a compõem enquanto indivíduo, tão complexa e cheia de mudanças. As facetas aqui não querem dizer farsa, mas sim as oscilações nas quais ela reluta o conto inteiro, tentando reprimir. Ela era todas aquelas “amigas” que foram afundando juntas.

Temos, ainda, nesta cena, a presença da morte, voltamos mais uma vez para as considerações de Chevalier (1990) sobre os muitos significados atribuídos à morte. Ele diz que simboliza o fim absoluto de qualquer coisa de positivo, mas diz também que a morte tem em seu significado a libertação: “É que a Morte tem inúmeras significações. Libertadora das penas e preocupações, ela não é um fim em si; ela abre o acesso ao reino do espírito, à vida verdadeira [...]” (CHEVALIER, 1990, p. 622).

Tomando então essa leitura de libertação, podemos entender que a princesa de “A primeira só” viu, na atitude de lançar-se no lago, uma libertação de suas angústias, sofrimentos, dores e solidão.

Marina Colasanti trata dos conflitos humanos e, neste conto, mesmo tendo um fim trágico, vemos que a princesa encontrou seu ponto de equilíbrio quando lemos nas últimas linhas: “[...] tantas amigas que foram afundando com ela, sumindo nas pequenas ondas com que o lago arrumava sua superfície” (COLASANTI, 1979, p. 50). Notamos que a ordem aos poucos é restabelecida, à medida que o lago arruma sua superfície. Agora a princesa aquietase, não está mais aflita como no começo da narrativa, encontrou sua amiga e com ela afunda silenciosamente.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há muito é discutido sobre literatura e suas classificações quanto ao gênero. A infantojuvenil e suas particularidades, principalmente no que se diz respeito ao direcionamento sempre entra em questão, como também autores que são classificados à uma determinada faixa de público.

Este foi um dos questionamentos que nos levou a esta pesquisa: Marina Colasanti é uma autora fortemente conhecida por sua produção voltada para o público infantil e jovem, mas em várias entrevistas e também na apresentação do livro aqui analisado, ela não quer se considerar voltada para nenhum público em específico afirma que apenas escreve emoções, e que estas são imemoriais.

No primeiro capítulo, buscamos fazer um percurso do ingresso a produção literária da autora para melhor compreender quais foram os caminhos que ela trilhou e no que eles contribuem para a construção de sua identidade poética. Trouxemos, também, os conceitos psicanalíticos de Bettlheim (1980) para falar de como ocorrem as etapas e o contato da criança com os contos, já que analisamos aqui uma obra com elementos típicos dos clássicos infantis (fadas, princesas, príncipes etc.). Ainda neste capítulo, reportamo-nos às funções proppianas para verificar em quais aspectos os contos de Colasanti se aproxima ou não dos verificados por Propp (2001), e vimos que alguns contos da autora não se enquadram tais funções.

No segundo capítulo introduzimos conceitos da escrita contemporânea e os traços presentes na obra em questão. Vimos que as personagens destes contos são fortemente marcadas pela representação de sentimentos como a angústia, a solidão, a tristeza, a insatisfação; todas elas, e cada uma de maneira singular, representam o indivíduo em sua fragmentação.

Para melhor estudo sobre a contemporaneidade presente na obra de Colasanti, ainda no segundo capítulo fizemos análises dos elementos da narrativa nos contos verificando as semelhanças entre si e percebemos que, na obra em questão, todas as personagens principais trazem conflitos internos, enfrentam, em algum momento, a decisão de escolher algo. Vimos,

também, que não há finais felizes, mas, sim, finais enigmáticos que deixam uma incógnita sobre o desfecho que pode não ocorrer como o esperado pelo leitor.

No terceiro e último capítulo, observamos que todo o percurso de leitura do indivíduo contribuirá para a formação do seu horizonte de expectativa, e o público de uma obra só é definido depois de certo tempo. Dessa forma, percebemos que não é simplesmente classificar como literatura para esta ou aquela faixa etária. Vimos, neste último capítulo, os vazios e brancos do texto, e também o efeito de estranhamento que pode ser causado no leitor diante do texto de Colasanti.

Percebemos que Marina Colasanti tem como seu ponto forte a linguagem simbólica, notamos isso a começar pelo título do livro. Vimos que, quanto mais simbólica e abstrata a linguagem, mais lacunas existirá no texto para que o leitor preencha com sua leitura, e que neste momento pode ocorrer o estranhamento visto que os contos de Colasanti representam situações do cotidiano em um cenário de contos de fadas que deveria vir envolto apenas pelo faz-de-conta e o maravilhoso, em que tudo ao final se resolve, e nos contos aqui analisados os conflitos não se resolvem por si ao final, as personagens tomam atitudes drásticas fazendo com que o leitor sintasse deslocado em um primeiro momento.

## BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. O que é contemporâneo? IN: **O que é contemporâneo?** E outros ensaios. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: editora da Unachapecó, 2009.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. 12ª reimpressão, São Paulo: - Brasiliense, 2010.

BETTELHEIM, Bruno. **A Psicanálise dos Contos de Fadas**. Trad. Arlene Caetano. 6.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra – 1980.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 38. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

BRAIT, Beth. **A Personagem**. 8.ed. São Paulo: Ática, 2006.

CADERMATORI, Lígia. **O que é Literatura Infantil**. São Paulo: Brasiliense, 1986. (Coleção Primeiros Passos)

CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números) Jean Chevalier, Alain Gheerbrant [ a colaboração de André Barbault... [et al.] ; coord. Carlos Sussekind; tradução, Vera da Costa e Silva ... [et al.]. - 2.ed. (1ª reimpressão) – Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

CHKLOWSKI, Victor. A arte como procedimento. In: **Teoria da Literatura: Formalistas Russos**. Porto Alegre: Globo, 1978.

COLASANTI, Marina. **Uma ideia toda azul**. 11. ed. Rio de Janeiro: Nórdica, 1979.

\_\_\_\_\_. **Entre a espada e a rosa**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1992.

\_\_\_\_\_. **A mulher ramada**: In: Doze reis e a moça no labirinto do vento. São Paulo: Global, 1999 p. 22-28.

\_\_\_\_\_. Moça Tecelã. In: **Deixa que eu conto**. São Paulo: Global, 2003.

\_\_\_\_\_. **O navio fantasma atracou na terceira margem do rio**. Leitura: Teoria & Prática, Campinas, v. 32, n. 63, p. 155-165, dez. 2014.

CORTAZAR, Julio. Alguns aspectos do conto e Do conto breve e seus arredores. IN: **Valise de cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CURTIUS, Ernst Robert. O mundo às avessas. In: **Literatura Europeia e Idade Média Latina (Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter)**. Rio de Janeiro, INL, 1957, p. 98-102.

ECO, Umberto. **Obra aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Trad. de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1971.

ECO, Umberto. **A estrutura ausente**: introdução à pesquisa semiologia. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1971.

GOTLIB, Nádia Battella. **Teoria do Conto**. 11. ed. São Paulo: Ática, 2006.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**: Uma teoria do Efeito Estético. Trad. Johannes Kretschmer. vol. 2. Editora & 34. 1999.

JAUSS, Hans Robert. A Estética da Recepção: Colocações Gerais. In: LIMA, Luiz Costa. **A Literatura e o Leitor**: Textos de Estética da Recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

\_\_\_\_\_. O Prazer estético e as Experiências Fundamentais da *Poiesis*, *Aisthesis* e *Katharsis*. In: LIMA, Luiz Costa. **A Literatura e o Leitor**: Textos de Estética da Recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

\_\_\_\_\_. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Trad. Sérgio Tellaroli. vol. 36. São Paulo: Ática, 1994.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. A Literatura Infantil brasileira: Arte, pedagogia, indústria. In: **Um Brasil para crianças**: para conhecer a literatura infantil brasileira: história. São Paulo: Global, 1986.

LAJOLO, Marisa. **Literatura Infantil**: Brasileira História & Histórias. 2. edição./ Marisa Lajolo, Regina Zilberman. São Paulo: Ática, 1985.

LUFT, Celso Pedro. **Minidicionário Luft**. Colaboradores Francisco de Assis Barbosa, Manuel da Cunha Pereira: Org. Sup. Lya Luft. São Paulo: Ática, 2000.

MACHADO, Irene. O mito de Narciso. Disponível em: <<http://tempo-de-ler.blogspot.com.br/2009/06/o-mito-de-narciso.html>>. Acesso em: 30 de maio de 2014.

MACHADO, Madalena. **A modernidade de contos novos**: Um herói em formação. São Paulo: Arte e Ciência, 2012.

PAULINO, Simone Campos. **Nos fios das narradoras: tramas e urdiduras do feminino nos contos de fadas de Angela Carter e Marina Colasanti**. 2014. 84 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

PROPP, Vladimir I. **Morfologia do conto maravilhoso**. Trad. Lúcia Pessoa da Silveira Editora: CopyMarket.com, 2001.

PROPP, Vladimir I. **As raízes históricas do conto maravilhoso**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. Marina manda lembranças: biografia. Disponível em: <<http://www.marinacolasanti.com/p/biografia.html>>. Acesso em 20 de setembro de 2014.

TACCA, Oscar. O narrador. In: **As vozes do romance**. Coimbra: Almedina, 1983.

## ANEXOS

### *A PRIMEIRA SÓ*

Era linda, era filha, era única. Filha de rei. Mas de que adiantava ser princesa se não tinha com quem brincar? Sozinha, no palácio, chorava e chorava, dias e noites, sem parar. Não queria saber de bonecas, não queria saber de brinquedos. Queria uma amiga para gostar.

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

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

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

E riram as duas. Riram muito depois. Felizes juntas, felizes iguais.

A brincadeira de uma era a graça da outra. O salto de uma era o pulo da outra. E quando uma estava cansada, a outra dormia... O rei, encantado com tanta alegria, mandou fazer brinquedos novos, que entregou à filha numa cesta. Bichos, bonecas, casinhas e uma bola de ouro. A bola no fundo da cesta. Porém tão brilhante, que foi o primeiro presente que escolheram. Rolaram com ela no tapete, lançaram na cama atiraram para o alto. Mas quando a princesa resolveu jogá-la nas mãos da amiga..., a bola estilhaçou jogo e amizade.

Uma moldura vazia, cacos de espelho no chão. A tristeza pesou nos olhos da única filha do rei. Abaixou a cabeça para chorar. A lágrima inchou, já ia cair, quando a princesa viu o rosto que tanto amava. Não um só rosto de amiga, mas tantos rostos de tantas amigas nos cacos que cobriam o chão.

– Engraçado são canhotas – pensou.

E riram. Riram por algum tempo depois. Era diferente brincar com tantas amigas. Agora podia escolher.

Um dia escolheu uma e logo se cansou. No dia seguinte preferiu outra, e esqueceu-se dela logo em seguida. Depois outra e outra, até achar que todas eram poucas. Então pegou uma,

jogou contra a parede e fez duas. Cansou das duas, pisou com o sapato e fez quatro. Não achou mais graça nas quatro, quebrou com o martelo e fez oito. Irritou-se com as oito partiu com uma pedra e fez doze. Mas duas eram menores do que uma, quatro menores do que duas, oito menores do que quatro, doze menores do que oito. Menores cada vez menores. Tão menores que não cabiam em si, pedaços de amigas com as quais não se podia brincar.

Um olho, um sorriso, um pedaço de si. Depois, nem isso, pó brilhante de amigas espalhado pelo chão. Sozinha outra vez a filha do rei. Chorava. Nem sei. Não queria saber das bonecas, não queria saber dos brinquedos.

Saiu do palácio e foi correr no jardim para cansar a tristeza. Correu, correu, e a tristeza continuava com ela. Correu pelo bosque, correu pelo prado. Parou à beira do lago.

No reflexo da água, a amiga esperava por ela. Mas a princesa não queria mais uma única amiga, queria tantas, queria todas: aquelas que tinha tido e as novas que encontraria. Soprou na água. A amiga encrespou-se, mas continuou sendo uma.

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

COLASANTI, Marina. **A primeira só**. IN: Uma ideia toda azul: Nórdica, 1979.

## *UMA IDEIA TODA AZUL*

Um dia o rei teve uma ideia. Era a primeira da vida toda e, tão maravilhado ficou com aquela ideia azul, que não quis saber de contar aos ministros. Desceu com ela para o jardim, correu com ela nos gramados, brincou com ela de esconder entre outros pensamentos, encontrando-a sempre com alegria, linda ideia dele toda azul.

Brincaram até o rei adormecer encostado numa árvore.

Foi acordar tateando a coroa e procurando a ideia, para perceber o perigo. Sozinha no seu sono, solta e tão bonita, a ideia poderia ter chamado a atenção de alguém. Bastaria esse alguém pegá-la e levá-la. É tão fácil roubar uma ideia! Quem jamais saberia que já tinha dono?

Com a ideia escondida debaixo do manto, o rei voltou para o castelo. Esperou a noite. Quando todos os olhos se fecharam, ele saiu dos seus aposentos, atravessou salões, desceu escadas, subiu degraus, até chegar ao corredor das salas do tempo. Portas fechadas e o silêncio. Que sala escolher?

Diante de cada porta o rei parava, pensava e seguia adiante. Até chegar à sala do sono. Abriu. Na sala acolchoada, os pés do rei afundavam até o tornozelo, o olhar se embaraçava em gases, cortinas e véus pendurados como teias. Sala de quase escuro, sempre igual. O rei deitou a ideia adormecida na cama de marfim, baixou o cortinado, saiu e trancou a porta.

A chave prendeu no pescoço em grossa corrente. E nunca mais mexeu nela.

O tempo correu seus anos. Ideias o rei não teve mais, nem sentiu falta, tão ocupado estava em governar. Envelhecia sem perceber, diante dos educados espelhos reais que mentiam a verdade. Apenas sentia-se mais triste e mais só, sem que nunca mais tivesse tido vontade de brincar nos jardins.

Só os ministros viam a velhice do rei. Quando a cabeça ficou toda branca, disseram-lhe que já podia descansar, e o libertaram do manto.

Posta a coroa sobre a almofada, o rei logo levou a mão à corrente.

Ninguém mais se ocupa de mim – dizia, atravessando salões, descendo escadas a caminho da sala do tempo. Ninguém mais me olha – dizia. Agora, posso buscar minha linda ideia e guardá-la só para mim.

Abriu a porta, levantou o cortinado.

Na cama de marfim, a ideia dormia azul como naquele dia.

Como naquele dia, jovem, tão jovem, uma ideia menina. E linda. Mas o rei não era mais o rei daquele dia. Entre ele e a ideia estava todo o tempo passado lá fora, o tempo todo parado na

sala do sono. Seus olhos não viam na ideia a mesma graça. Brincar não queria, nem rir. Que fazer com ela? Nunca mais saberiam estar juntos como naquele dia.

Sentado na beira da cama o rei chorou suas duas últimas lágrimas, as que tinha guardado para a maior tristeza.

Depois, baixou o cortinado e, deixando a ideia adormecida, fechou para sempre a porta.

COLASANTI, Marina. **Uma ideia toda azul**. IN: Uma ideia toda azul: Nórdica, 1979.