

O SAPO, A MOÇA E O TEXTO DESENCANTADOS

Ronnie Francisco Cardoso
Doutorando (UFMG)

Cléber Luís Dungue
Mestrando (PUC – SP)

RESUMO: Ao longo do tempo, vários autores apropriaram-se dos contos de fadas a fim de compilá-los e reinventá-los, como fizeram os Irmãos Grimm. Não se trata de mera cópia ou de apenas dar respostas e soluções de efeito moralizante. Amiúde, prospera a traição à narrativa original na recriação do texto. No processo de reinvenção, recorre-se a histórias conhecidas que vão ganhando novos significados e formas. É em tal contexto que podemos inserir o conto *Perdida estava a meta da morfose*, do livro **Contos de amor rasgado**, de Marina Colasanti. Nessa história, como em outras de sua vasta produção, a autora extrapola os limites dos contos de fadas tradicionais. Em um jogo literário que envolve traição e sedução, encantamento e desencantamento, fascínio e decepção, o texto de Colasanti provoca uma mudança no horizonte de expectativa do leitor.

PALAVRAS-CHAVE: Grimm, Colasanti, metamorfose, encantamento e desencantamento.

ABSTRACT: Over the course of time, many authors have appropriated fairy tales in order to compile and reinvent them, as has been made by Grimm Brothers. It is not about a mere copy or giving answers and solutions of moralizing effect. Recurrently, the treason to the original fairy tale prospers by the literary rearrangement of the text. On the recreation process, it is very common to make use of known stories which result in getting new meanings and formats. It is in such context that we can insert the story *Perdida estava a meta da morfose*, from the book **Contos de amor rasgado**, by Marina Colasanti. In this narrative, as in others samples of her huge production, the author surpasses the limits of the traditional fairy tales. On a literary play which involves betrayal and seduction, enchantment and disenchantment, fascination and disappointment, Colasanti's text incites a break in the reader's horizon of expectation.

KEYWORDS: Grimm, Colasanti, metamorphosis, enchantment and disenchantment.

Sempre que pensamos no universo dos contos de fadas, as figuras mais marcantes, em muitos desses relatos, não são as fadas, mas sim os animais em que as personagens foram transformadas por algum tipo de feitiço. Nessas histórias, o aspecto asqueroso dos bichos pode tanto nos assustar quanto nos seduzir. A volta à condição humana fecha o ciclo narrativo nesses relatos fabulosos e torna possível o amor entre os jovens apaixonados, cujos destinos se cruzam quando um deles está sob a forma de animal. Geralmente, o herói enfrenta uma série de desafios antes de triunfar sobre as forças obscuras, passando por provações e privações. Em seguida, caminha para uma sanção positiva, metamorfoseando-se em humano. Consegue assim alcançar o objeto desejado. A metamorfose nesse tipo de fábula se desenvolve a partir da mediação de algum encantamento. Tal termo sustenta polaridades complementares no contexto fabuloso, pois implica, de forma conjugada, seduzir e aprisionar, fascinar e enfeitiçar.

Lembre-mos, por exemplo, de *Cereja, ou a noiva-rã*, *O príncipe sapo*, ambos compilados pelos Irmãos Grimm, e *Perdida estava a meta da morfose*, de Marina Colasanti, histórias em que o encantamento transforma as personagens em anfíbios. O desencantamento, nesses casos, é a chave para mudar o desfecho das narrativas. Nas duas primeiras, desfazer a bruxaria, trazer à forma humana as personagens vítimas de feitiço, é a única alternativa que permitiria o bem-aventurado final feliz. De outro modo, no conto de Colasanti, o desencantamento é justamente a função desencadeadora do final decepcionante, tanto para a personagem como para o leitor. Ambos se desiludirão, pois a narrativa não apresenta solução, nem para a necessidade da moça de encontrar um amor verdadeiro, nem para o leitor que espera encontrar um final no qual tudo se harmonize.

“Encantamento” ou “encantado”, segundo **Dicionário Houaiss**, possui vários significados, entre eles o de enfeitiçado, com sentido negativo, como acontece em *O príncipe sapo*. Nesse conto, uma bruxa lança um feitiço transformando o jovem príncipe em sapo, o qual só poderá voltar à forma humana pelas mãos de uma princesa. Contrapondo-se a esse uso, as referidas palavras também comportam a acepção positiva de seduzir, deleitar, deliciar, maravilhar. Convém lembrar que a palavra “encantar” e suas variações derivam do latim *cantum*, termo da língua augural e mágica, cujas fórmulas são melopéias ritmadas. Tal termo latino é associado ainda à oposição “cantar contra” e “cantar em”, reforçando assim o sentido ambivalente do vocábulo em português. Essa duplicidade permite criar um jogo de antíteses e, portanto, novas possibilidades de significação.

Em alguns contos de fadas, o feitiço que converte um nobre em sapo ou em outro animal, remete ao conceito negativo atribuído à palavra “encanto”, ao “cantar contra”. Por outro lado, o desencantamento, o fim do sortilégio, é o modo de fazer reaparecer o que estava escondido, em estado latente, ou seja, a forma humana. Essa é a estratégia utilizada para superar o obstáculo que se

impõe entre os jovens enamorados e possibilitar o final feliz. Assim, percebemos o **cantar em** favor da harmonia, do encontro perfeito. É o que podemos verificar na narrativa *O príncipe sapo*, dos Irmãos Grimm.

Resumidamente, o conto narra a história de uma princesa que costumava sair do palácio para entreter-se à beira de um lago com seu brinquedo favorito, uma bola de ouro. Certo dia, deixa-a cair no lago. Atraído pelo choro da jovem, um sapo aparece e lhe propõe recuperar a bola se ela o levar para o palácio, tratá-lo como seu companheiro. Recuperada a bola, a princesa ignora a promessa. Com isso, a traição à palavra dada surge como uma ação não muito nobre. Contudo, mesmo desapontado, o bufonídeo vai até ao palácio, pois ainda espera que se efetive o que foi combinado. A princípio, a princesa finge não saber o que está acontecendo, mas assustada conta toda história ao pai. Só em um segundo momento, a pedido do rei, a princesa cumpre sua promessa de dormir com o sapo. No entanto, é a contragosto que o faz, apenas para não desobedecer às ordens paternas. Sem que esta soubesse, sob a forma asquerosa do animal, escondia-se um príncipe, vítima do feitiço de uma bruxa. Ao acordar no terceiro dia, findo o encanto, o bufonídeo havia se convertido em homem nobre, realizou-se a metamorfose. Assim, em sua forma humana, propõe casamento à princesa. Enfim, efetivadas as núpcias, vivem felizes por muitos e muitos anos.

Ainda que não siga a forma mais recorrente de desencantamento, qual seja, o beijo apaixonado, como acontece em “Branca de neve” e “A bela adormecida”, desfecho comum às narrativas deste gênero, o desenlace positivo só é possível a partir da transformação, da metamorfose. A princesa e o príncipe jamais ficariam juntos se ele permanecesse sob a forma de sapo. O desencanto, nesse contexto, ganha sentido positivo, ele permite, como podemos verificar no trecho seguinte, o nascimento da beleza camuflada, tal como acontece com a crisálida quando abandona sua forma de lagarta para transformar-se em borboleta:

Mas quando acordou na manhã seguinte, ficou espantada ao ver, à cabeceira da cama, em lugar do sapo, um lindo príncipe olhando para ela com os mais belos olhos que jamais vira. Ele contou-lhe que havia sido encantado por uma bruxa malvada que o havia transformado em sapo e que estava condenado a permanecer com essa forma até que uma princesa o tirasse da fonte e o deixasse dormir em seu leito por três noites. (GRIMM, 2001, p. 134-135).

Dialogicamente, ao longo do tempo, vários autores apropriaram-se dos contos de fadas a fim de compilá-los e de reinventá-los, como fizeram os Irmãos Grimm. Não se trata de mera cópia, ou de apenas dar respostas e soluções de efeito moralizante a partir de tais relatos. Procura-se desdizê-los, questioná-los, propor reflexões, até mesmo sobre o processo de laboração literária. Prospera, dessa forma, na recriação do texto, a traição ao conto de fada original. No processo de criação,

(re)invenção, é comum os autores recorrerem a histórias conhecidas que vão ganhando novos significados e formas. É em tal contexto que podemos inserir o conto “Perdida estava a meta da morfose”, do livro **Contos de amor rasgado**, de Marina Colasanti. Nessa história, como em outras de sua vasta produção literária, a autora extrapola os limites dos contos de fadas tradicionais, daqueles destinados, muitas vezes, tão-somente à utilitária pedagógica. Propõe um caminho inverso, rompe o horizonte de expectativa do leitor, como podemos perceber lendo o texto transcrito integralmente abaixo:

Perdida estava a meta da morfose

Durante todo o verão, o sapo coaxou no jardim, debaixo da janela da moça. Até que uma noite, atraída por tanta dedicação, ela desceu para procurá-lo no canteiro. E entre flores o viu, corpo desgracioso sobre pernas tortas, gordo e verde, os olhos saltados, aguados como se chorando, o papo inchado debaixo da grande boca triste. Que criatura era aquela, repugnante e indefesa, que com tanto desejo a chamava? A moça abaixou-se, apanhou o sapo e, carregando-o nas pregas da camisola, levou-o para a cama.

Naquela noite o sapo não coaxou. Suspirou a moça, descobrindo as viscosas doçuras do abismo.

Mas, ao abrir-lhe os olhos, a manhã seguinte rompeu seu prazer. Sem aviso ou pedido, o sapo que ela recolhera à noite havia desaparecido. Em seu lugar dormia um rapaz moreno. Bonito, porém semelhante a tantos outros rapazes morenos e louros que haviam passado antes por aquela cama, sem jamais conseguir fazê-la estremecer.

A seu lado, sobre o linho, jazia inútil a pele verde. (COLASANTI, 1986, p. 43)

Podemos considerar o título *Perdida estava a meta da morfose* como um índice, uma síntese da ideia central do conto. Antes mesmo de começar a história, algo nos seduz, o título nos faz parar, interromper a leitura, pois indica uma construção incomum, um neologismo. Ao substituir o substantivo “metamorfose” por “meta da morfose”, Colasanti oferece-nos um ponto de partida para uma das possíveis leituras do texto. A transformação do prefixo “**met(a)**”, que permite formar vocábulos com a ideia de mudança (de lugar, condição ou forma), no substantivo “**a meta**”, que indica finalidade, objetivo, produz uma inversão em relação ao conto que autora tomou como base, qual seja, *O príncipe sapo*. Percebemos que a alteração da forma — a metamorfose — perde sua finalidade, não assegura o desejado final feliz da história como encontramos no conto dos Irmãos Grimm. Ao contrário, o que a autora nos oferece é uma narrativa com desfecho aberto: não podemos afirmar se o final é feliz ou infeliz. O texto, então, passa a exigir a nossa participação como leitores ativos na produção de sentido.

Associado à rejeição e à sedução, o sapo, segundo o **Dicionário de símbolos** de Herder Lexikon, representa, por um lado, fertilidade e riqueza, por outro, está vinculado a bruxarias, ao veneno que guarda sob sua pele rugosa, aos vícios, à volúpia. No conto de Colasanti, o sapo seduz a moça por meio do seu coaxar. Com seu canto primitivo e enigmático, é o amante ideal, como bem percebe a moça, ao sentir “as viscosas doçuras do abismo.” Porém, na manhã seguinte, sente-se

frustrada ao despertar e não encontrar mais o amante por quem se apaixonara, rompe-se o seu prazer, pois “sem aviso ou pedido, o sapo que ela recolhera à noite havia desaparecido. Em seu lugar dormia um rapaz moreno. Bonito, porém semelhante a tantos outros rapazes morenos e louros que haviam passado antes por aquela cama, sem jamais conseguir fazê-la estremecer”. Edifica-se, dessa forma, um jogo de sedução e traição entre as personagens, que pode ser ampliado alegoricamente para a relação entre o texto e o leitor, no qual não há nem dominante nem dominado. Como pensa Ana María Amar Sánchez:

Por el contrario, la estrategia seductora propone una relación dual en la que no puede haber dominantes ni dominados; es un lugar de juego, un espacio productor de ilusión que nada tiene que ver con la mentira, sino con un intercambio, con establecer y sostener un encantamiento entre las partes: dejarse encantar y arrastrar (recuérdese que éste es el sentido literal del verbo *seduco* en latín) en un recorrido por un espacio siempre distinto al esperado y en busca de un deseo siempre fugitivo. (SÁNCHEZ, 2000, p. 35).

A sedução seria um jogo estratégico, um simulacro, um sistema de artifícios destinado a suspender, postergar e, por fim, romper com as promessas de prazer. A traição já estaria implícita na sedução. Junto com a ação de provocar e arrebatá-lo, nos descompassos das expectativas, no desencontro do desejo, a satisfação plena será sempre impossível, portanto, a decepção é quase certa — será tanto maior quando maior for a ilusão de completude e de encontro perfeito. Nesse sentido é que pensamos existir um jogo de sedução e traição não apenas no enunciado (no conteúdo do texto), mas também na enunciação (decorrente do processo de composição escolhido pela autora). Esse duplo aspecto está relacionado com os artifícios usados pelo sapo que irão atrair, mas também decepcionar a moça, o que exemplifica a primeira observação. No segundo caso, está associado aos recursos usados por Marina Colasanti no processo de criação textual: a escritora dá pistas para o leitor reconhecer o conto original, mas ao mesmo tempo trai o referido texto e frustra a expectativa do leitor.

Diante da capacidade e desejo de amar, aceitando e até mesmo admirando os defeitos e as falhas do outro, a moça reivindica o lado mais humano do sapo. Sempre em processo, o homem se diferencia dos príncipes dos contos de fadas tradicionais. A estes é proibido o erro, o defeito, a imperfeição, por isso são tão inacessíveis, ou decepcionantes, como constata a moça de *Perdida estava a meta da morfose*. Se aproximarmos o conto dos Irmãos Grimm ao de Marina Colasanti, podemos estabelecer um jogo intertextual antitético, pois sapo e príncipe assumem valores opostos para as jovens. Uma rejeita-o como sapo para amá-lo como príncipe, a outra o ama como sapo e o rejeita como homem. A inversão proposta por Colasanti ao mesmo tempo em que recupera o texto original, como traço, amplia-o no plano da significação.

No conto de fadas clássico, seguindo a narrativa que chegou a nós por meio dos Irmãos Grimm, o desencantamento, o feito que transforma o sapo em príncipe, permite a solução dos problemas e o final bem-sucedido. Fica como moral da história, entre outras possíveis, que não deveríamos desprezar o feio. Já a autora de *Perdida estava a meta da morfose* deixa marcado, no fim do conto, a ruptura com o paradigma tradicional, revertendo o discurso moralizante em algo incômodo para o leitor. Ganha destaque o imperfeito, aquilo que persistirá incompleto e insatisfeito, tendo em vista o que realmente está em jogo em uma relação sexual, qual seja, o encontro/desencontro de imaginários, o compasso/descompasso entre as fantasias de cada sujeito envolvido.

No texto de Colasanti, ao transformar-se em homem, o sapo perde o que nele havia de mais valioso para o imaginário da moça. Ao perder sua forma anfíbia, acaba-se o jogo de sedução que se tinha iniciado. Desencantado, de amado transforma-se em apenas mais um amante, semelhante a tantos outros que já haviam passado pela cama da jovem. Perde o encanto, a graça, a magia, aquilo que lhe fazia singular, torna-se um homem sem poesia, sem enigma, sem atrativo algum para o “refinado” gosto da protagonista. Ao ganhar forma humana, o sapo perde seu charme, empobrece o imaginário da moça, esvazia o signo que a personagem poderia encantar e reencantar ao sabor do seu desejo. Por esse motivo, fica decepcionada, frustrada, desencantada, traída, tendo em vista a expectativa quebrada naquilo que alimentava a voluptuosidade do seu interesse.

Não seria essa também a sensação do leitor, já que o desenlace trai a expectativa do legente que esperava o encontro amoroso perfeito e harmônico? Em *Perdida estava a meta da morfose*, percebemos que não há um relato de amor idealizado, como estamos acostumados a encontrar em novelas românticas, mas sim há um amor não realizado. Como consequência, a quebra do horizonte de expectativa do receptor torna-se um caminho profícuo: sem o conhecido “felizes para sempre”, resta ao leitor o incômodo convite à reflexão. Por outro lado, não haveria quem ficasse decepcionado com a decifração óbvia ou com o texto que se desfaz em enredo fácil, acomodado, que não apresenta nenhum obstáculo para a sua interpretação? Ao deparar-nos com um texto que não nos impõe nenhum empenho de leitura, que simplesmente nos conta uma história linear, sem se preocupar com a forma de expressão, não haveria um fracasso certo, demarcado pelo limite de uma concepção estética que visaria tão-somente entreter? Para terminar e ao mesmo tempo deixar mais uma questão, pensemos se não seria este um percurso estimulante para o texto desencantado: seduzir e trair o leitor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1996.

BAUDRILLARD, Jean. **Da Sedução**. Campinas: Papirus, 1991.

CAMACURY, Mário da. **Dicionário de mitologia grega e romana**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

COLASANTI, Marina. **Contos de amor rasgado**. Rio de Janeiro: Roco, 1986.

_____. **Fragatas para terras distantes**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1986.

JACOB, Grimm; WILHELM, Grimm. **Contos de fadas**. Tradução de Celso M. Pacionik. São Paulo: Iluminuras, 2001.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria da literatura**. São Paulo: Editora Ática, 1994.

LEXIKON, Herder. **Dicionário de símbolos**. Tradução de Erlon José Paschoal. São Paulo: Cultrix, 1990.

SÁNCHEZ, Ana María Amar. **Juegos de seducción y traición: literatura y cultura de masas**. Rosario: Beatriz Viterbo, 2000.