



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 17 - dezembro de 2016

**O conto de fadas moderno: a atualização do gênero na obra
infantojuvenil de Marina Colasanti**

**Modern fairy tales: genre updating in Marina Colasanti's
young adults works**

*Kelio Junior Santana Borges**

*Suzana Yolanda Machado Lenhardt Cánovas***

RESUMO

O conto de fadas é considerado um gênero do passado, pertencente a um momento histórico e a uma cultura específicos. Entretanto, coube a uma escritora do presente promover um resgate bastante original dessa forma narrativa, Marina Colasanti. O objetivo deste trabalho é analisar – ainda que de forma concisa – como se processa essa atualização do conto de fadas na obra dessa escritora, engendrada a partir de um duplo movimento em que ocorre uma aproximação em relação a determinados traços e um distanciamento em relação a outras marcas típicas e fundamentais desse gênero narrativo. Nossa análise buscará entender como, na obra de Marina Colasanti, pode ser entendida essa forma literária atual chamada conto de fadas moderno.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura infanto-juvenil; Marina Colasanti; Conto de fadas; Modernidade; Atualização

ABSTRACT

Fairy tales are considered a genre from the past, belonging in a specific culture and historical period. Nonetheless, a contemporary writer brought about a very original revival of this narrative form in her works usually considered as “children’s literature”. This author is Marina Colasanti. The purpose of this essay is to analyze – even if in a concise manner due to restricted space – how Colasanti updates fairy tales, by

* Doudorando no curso de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás – UFG. Professor de Língua Portuguesa no Instituto Federal de Goiás – IFG – Goiânia – GO – Brasil. juniorlit@hotmail.com

** Doutora pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. Pesquisadora do programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás – Goiânia – GO – Brasil. sylmcanovas@gmail.com



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 17 - dezembro de 2016

conceiving a double movement where her writing approximates and distances itself from some typical traces of this narrative genre. This analysis aims at apprehending how in Marina Colasanti's works, this literary form, referred to as modern fairy tale, can be read and understood.

KEYWORDS: Children's literature; Marina Colasanti; Fairy-tale; Modernity; Updating

Era uma vez ...

A expressão *conto de fadas* remete a uma estrutura narrativa que, antes de migrar para o campo da escrita, manifestava-se apenas na comunicação oral de sociedades antigas. Como está ligada a essa reminiscência popular, o alemão André Jolles (1976) a define como uma Forma simples, opondo-a ao que ele chama de Forma artística. Tanto em seu estágio oral quanto na posterior representação escrita, esses textos encontravam-se vinculados ao universo da criança, servindo de instrumento social de grande valor na formação individual e coletiva dos pequenos.

A origem dessas narrativas ainda é fonte de questionamento, sendo possíveis apenas hipóteses, possibilidades aventadas por importantes pesquisadores, alguns oriundos de diferentes áreas do conhecimento, como, por exemplo, da antropologia, da psicanálise etc. Ao falar sobre essa forma popular, Doralice Fernandes Xavier Alcojorado expõe uma dupla funcionalidade desses textos, enquanto elaboração verbal:

O conto popular, como forma verbal, é simultaneamente uma experiência do real e uma prática cultural de comunicação. Surge da necessidade de um tipo de sociedade falar da sua organização social e transmitir as suas experiências. Segundo os antropólogos, sua origem remonta às práticas religiosas, aos rituais, que também deram origem aos mitos. (1986, p. 87).

Assim como o mito, o conto popular assume valores complexos, pois se conecta a princípios fundamentais da essência humana. Estruturados em imagens de inquestionável carga simbólica, esses textos representam uma forma de comunicação do homem consigo mesmo, reportando-o a uma essência psicológica profunda, quando outra era a relação dos indivíduos com o mundo. Segundo a pesquisadora Ana Maria Lisboa de Mello, “[e]sses contos revelam o modo como os homens, de todas as épocas, têm lidado com a impossibilidade de decifrar os mistérios inalcançáveis à mente humana e a perene curiosidade em decifrá-los.” (1995, p. 12-13). Por trás de sua suposta singeleza estrutural e de sua origem primitiva, esses textos trazem em seu bojo uma expressividade sofisticada, gerada no seio de culturas e de uma consciência próprias da infância da alma humana.

Bem distante do contexto histórico em que essas narrativas foram geradas ou daquele em que foram colhidas estão os escritos da autora contemporânea Marina Colasanti. Apesar dessa distância, há certa correspondência entre os textos populares do

passado e os atuais tecidos narrativos elaborados pela escritora, o que faz com que seus contos também sejam denominados contos de fadas. As criações de Colasanti, em mais de um ponto, aproximam-se daquelas do passado, sendo facilmente identificadas as relações presentes na ambientação, no enredo e, em especial, nas temáticas de suas narrativas.

Uma leitura diferenciada, norteadada por fundamentação teórica ligada aos gêneros textuais, porém, torna evidente que maiores do que as aproximações são os distanciamentos em relação aos contos de fadas canônicos. Acreditamos que, a certo ponto, as diferenças entre nossos dois referenciais literários foram diagnosticadas por alguns estudos que, para explicitar essa divergência, lançaram mão da alcunha *contos de fadas modernos*, referindo-se aos textos do primeiro livro em que essa forma era retomada e dos outros que mais tarde seriam lançados pela escritora. Ainda que a terminologia buscasse estabelecer esse paralelismo em meio à diversidade, isso não foi o suficiente, já que essa definição apresenta-se um pouco vaga do ponto de vista teórico, pois consegue expressar apenas uma contextualização temporal, distanciando a narrativa atual daquelas do passado, mas não conseguindo sistematizar os traços que concedem à nova forma o título de *moderna*, muito menos os valores dessas transformações ocorridas no interior da forma.

Defendemos o ponto de vista de que naquilo que os contos de Marina se diferenciam dos tradicionais é que se pode perceber uma evolução ou uma atualização do antigo gênero. Com o termo evolução, não almejamos promover um julgamento valorativo em que a forma atual se encontre mais valorizada do que a do passado, ou vice-versa, pois o entendemos apenas como uma maneira de perceber um processo dinâmico no interior dessa forma, que, no decorrer do tempo e de mudanças culturais, sofreu variações que lhe alteraram elementos e sentidos que antes se faziam fundamentais na estrutura tradicional e definiu outros que os substituísssem.

No decorrer deste trabalho, buscaremos expor de que modo Marina Colasanti promove um resgate da forma literária conhecida como conto de fadas, engendrando, no interior desse gênero, profundas transformações, a ponto de o resultado poder ser entendido como uma atualização do que outrora fora esse tipo de narração. Diante disso, tentaremos analisar traços do que seria o *conto de fadas moderno* na obra dessa escritora, que, apesar de promover uma reformulação da estrutura, conseguiu manter intacta a essência fundamental tão cara a essa forma literária de grande

representatividade para o universo da literatura, principalmente para a literatura infantojuvenil.

1 Entre o passado e o presente

Quando o discurso mítico já não bastava ao grego, a razão e a lógica fizeram-se as únicas capazes de apaziguar a inquietação desse povo. Em vez da visão intuitiva e imagética dos mitos, impôs-se a coerência e a especificidade da estrutura do pensamento racional, fazendo com que o “definir” garantisse o “entender”. Fundamentado nessa perspectiva, o pensar daquela cultura iniciou uma reflexão crítica também sobre as formas artísticas, dando origem a uma teoria dos gêneros textuais que, naquele momento, encontrava-se sob a égide da retórica.

Principalmente a partir das reflexões aristotélicas presentes em *A poética*, as elaborações artísticas textuais tendiam a ser mais sublimes quanto mais se aproximavam das formas tidas como exemplares, o que determinava certa fixidez ao gênero e impunha aos jovens escritores o objetivo de seguir os passos dos grandes mestres, comportamento que determinou por longo tempo o fazer literário ocidental.

O teórico austríaco Tzvetan Todorov, ao explorar a discussão acerca dos gêneros literários, em seu estudo *Os gêneros do discurso*, contesta a antiga postura em relação ao estudo e às concepções sobre os gêneros; para ele, reconhecer as variações e transformações dessas formas é ampliar os conhecimentos sobre a própria literatura: “é preciso aprender a apresentar os gêneros como princípios dinâmicos de produção sob pena de nunca apreender o verdadeiro sistema da poesia.” (1980, p. 51).

De acordo com Charles Bazerman (2011), os gêneros literários formam um sistema de gêneros, ou seja, um conjunto de formas com valores aproximados e funções semelhantes. É certo que a funcionalidade que o pesquisador encontra nos gêneros textuais dentro de seus contextos sociais não é a mesma dos gêneros literários. Enquanto os demais sistemas de gêneros determinam formas de comunicação, organizam atividades e cumprem papéis funcionais dentro do contexto social, a literatura possui um conjunto de formas cujo único compromisso é desdobrar-se sobre si mesmas, o que vincula as estruturas umas às outras é o compromisso com seu valor estético, com o belo. Por isso, são tão sintomáticas as palavras de Todorov. O “sistema” da poesia é submisso a variações internas e externas, as formas sofrem alterações e estas acabam por alterar o valor e a recepção dos gêneros.

Distantes mais de dois mil anos do contexto histórico grego, novos valores e novas fundamentações teóricas são usados para se avaliar os pilares dessa tentativa de apresentação dos gêneros textuais como propõe Todorov. A postura dos próprios ficcionistas não é mais a mesma. Em vez de uma adequação aos paradigmas teorizados, eles agora objetivam muito mais um afastamento, tendem a engendrar um movimento de desconstrução das mais tradicionais e elementares bases teóricas. A teoria não rege o fazer do artista literário, mas o inverso, pois, nas produções da contemporaneidade, o labor do artista é que deve promover a revisão dos princípios teóricos. Talvez possamos dizer que o caráter experimental seja o único traço permanente nesse universo sempre em transformação, isso porque

[...] não há, hoje em dia, nenhum intermediário entre a obra particular e singular e a literatura inteira, gênero derradeiro; e não há, porque a evolução da literatura *moderna* consiste precisamente em fazer de cada obra uma interrogação sobre o próprio ser da literatura. (TODOROV, 1980, p. 43, grifo nosso).

É possível perceber também um movimento de transgressão naquilo que é definido como moderno, e essa marca é uma constância em especial no que diz respeito aos gêneros. Em vez de determinados, os limites e os traços de cada forma literária são testados e contestados. “Seria até um sinal de modernidade autêntica num escritor o fato de ele não mais obedecer à separação dos gêneros.” (TODOROV, 1980, p. 43).

A partir dessa perspectiva crítica, analisamos aqui os contos de fadas escritos por Marina Colasanti. Esse viés da obra colasantiana retoma o gênero amplamente conhecido tanto pela crítica quanto pelo público leitor. Mais do que preso a um momento específico, ele estava vinculado a uma forma de comunicação bem diferenciada da atual e era o arauto de valores e conceitos que períodos subsequentes chamaram de primordiais, e que asseguravam o equilíbrio coletivo. Ainda que os textos de Marina Colasanti estabeleçam relações com esse tipo de narrativa, a comunicação e os preceitos de sua escrita atual representam um contraponto e não uma continuidade da forma passadista. Aos olhos de antigas perspectivas críticas ortodoxas, isso poderia representar um rompimento com a antiga forma, quando, na realidade, acreditamos acontecer apenas uma atualização dela.

Sobre os contos populares tradicionais – aquela vertente que tende a ser chamada de contos de fadas¹ –, há uma bibliografia universal bem ampla, mas, diante da riqueza literária do gênero e de seu valor cultural, podemos dizer que sempre restará algo a ser abordado e explorado tanto pela crítica quanto pela teoria literárias.

No que diz respeito ao estudo das narrativas canônicas, é muito comum serem usadas como objeto de estudo as histórias pertencentes à coletânea lançada em 1812 pelos conhecidos Irmãos Grimm, obra intitulada *Contos para Crianças e Famílias* (Kinder-und Hausmärchen). Entretanto, mesmo que o trabalho dos irmãos alemães seja o mais conhecido, ele não foi o primeiro a promover uma reunião de contos populares, e outros lançados antes podem ser dignos do título de primeira coletânea do gênero². Sobre essa querela, concordamos com Jolles (1976, p. 181), segundo quem foi com a publicação dos Irmãos Grimm que o conto “adotou verdadeiramente o sentido de forma literária”, além disso, tornou-se uma referência basilar para as coletâneas ulteriores, assumindo, assim, essa posição de destaque em relação às demais.

Em seu livro *Formas Simples*, Jolles (1976) promoveu uma rica discussão teórica sobre diferentes e importantes estruturas expressivas originadas em contextos populares. Uma das formas estudadas no livro, e sobre a qual é feita uma ampla abordagem, é o conto. A teoria proposta por Jolles está centrada na forma conto, que, como pode ser deduzido de suas explicações, tem sua primeira realização literária em forma de contos populares – também chamados contos de fadas –, que possuem uma estrutura narrativa da qual todas as outras vertentes contísticas da contemporaneidade são derivadas.

Para a exposição que aqui empreendemos, torna-se importante, porém, uma definição de como os estudos literários contemporâneos compreendem a forma conto de fadas. Segundo Mello

[...] (a) designação ‘conto de fadas’ tem sido utilizada, *lato sensu*, para classificar histórias provenientes da oralidade, com ou sem a presença de fadas, que se passam em um tempo e espaço indeterminados e têm por núcleo as ações de um herói (ou heroína) que, por sua iniciativa ou

¹ É de grande importância a compreensão de que o termo contos populares não se refere apenas aos contos de fadas. No Brasil, há uma vertente popular que não mantém relação com as narrativas de Grimm. Trata-se das narrativas conhecidas como “causos”, textos muitas vezes de caráter assombroso ou humorístico.

² Como é explicado por André Jolles, talvez coubesse ao trabalho de Arnim e Bretano o título de primeira coletânea de contos populares, pois lançaram anos antes dos Grimm o conjunto de contos *Des Knaben Wunderhorn* (A trompa maravilhosa). Além disso, outros textos classificados ainda como novelas, já traziam marcas e temas que mais se aproximavam do que seriam contos populares.

desígnio do destino, empreende uma trajetória difícil, permeada de provas, cuja superação leva ao sucesso final. (1995, p. 12).

A definição da pesquisadora é precisa no que se refere às tradicionais narrativas compiladas nos séculos XVII e XVIII. Entretanto, nos contos de fadas de Marina Colasanti, produzidos no decorrer de parte do século XX e início do século XXI, não conseguiríamos encontrar todos esses traços reunidos como outrora fora possível nos textos de Grimm. Isso nos levaria a supor que o gênero conto de fadas pertenceria ao passado, não sendo possível encontrá-lo ainda vivo na atualidade. Tal situação pode ter sido a promotora da criação do termo *conto de fadas moderno*, expressão que, tanto no âmbito da literatura quanto no do cinema, é uma realidade bastante comum, mesmo que sobre a constituição desse novo gênero pouco tenha sido teorizado.

Concordamos que a terminologia seja bastante adequada para se referir ao que é escrito por Marina Colasanti e, por isso, estabelecemos, a partir das obras colasantianas, princípios que possam justificar essa conceituação. Para isso, buscaremos valorizar ao máximo a carga ideológica do termo “moderno”, responsável por tornar claras as linhas de força da dinâmica evolutiva engendrada no interior do gênero em questão.

No estudo em que aborda a amplitude do termo *modernidade*, Nelson Mello de Souza (1999) explica que essa palavra não deve ser compreendida como um termo definidor de tempo, especificando uma mera noção que diferencie dois períodos distintos. Para o pesquisador, essa palavra traz em si um sentido bem mais complexo, isso porque: “[...] a ‘modernidade’ é ‘cultura’ nova e específica; surge de uma revolução de paradigma; não é ‘fase’ de cultura do Ocidente. Gera tensões de tipo historicamente inusitado. Só nela é possível o estímulo à reflexão sociológica.” (1999, p. 27, grifos do autor).

Exercitando tal “reflexão sociológica” ligada à “modernidade”, buscaremos analisar alguns pontos fundamentais dos textos de Marina Colasanti, características que, dentro do contexto histórico atual, expressam valores e posturas ideológicos bem representados pelo termo “moderno”, adjetivo usado para definir os seus contos de fadas. A nosso ver, algumas formas que hoje encontramos sendo especificadas por essa classificação têm, em sua essência, o traço de “revolução de paradigma”, postura ideológica exposta e enfatizada na explanação de Souza. Se considerarmos especificamente os contos colasantianos, essa característica de abismo é ainda mais intensa, ela se processa a partir de elementos e de valores inovadores.

Optamos aqui pela abordagem de um número pequeno de elementos capazes de justificar e evidenciar essa atualização processada pelos contos de Colasanti. Elegemos como preceitos basilares de nossa abordagem os princípios ligados à autoria, à ideologia e à linguagem dos textos, traços de suma importância para se entender alguns dos novos aportes culturais e estéticos desses contos de fadas modernos.

2 Por três traços de modernidade: autoria, ideologia e linguagem

Todo leitor de contos de fadas está acostumado com eventos de caráter sobrenatural. Todorov (2004) explica que, ao contrário do que ocorre no fantástico, a manifestação do sobrenatural nos contos maravilhosos não implica reações de estranhamento em seus leitores.

Ainda que consideradas primitivas, essas formas são exímias transmissoras de valores ideológicos. Mais do que meras criações, elas são, na realidade, uma forma de consciência de mundo, em outras palavras, são sistemas de pensamento com que os povos buscavam se relacionar com o mundo, concedendo a ele um mínimo de ordem, o que Todorov (2004) explica como um *pandeterminismo*. Diante de todo esse valor cultural, faz-se necessário o auxílio de outras áreas do conhecimento com o objetivo de melhor capturar a essência dessas narrativas e, por isso, recorreremos à contribuição oriunda da psicanálise.

O psicanalista Bruno Bettelheim (1980) é uma referência no campo dos estudos dos contos populares. Seu livro *A psicanálise dos contos de fadas* apresenta um estudo muito amplo a respeito do conteúdo e do valor cultural encontrado nessas histórias de origem popular. Ainda que seu olhar estivesse voltado para uma abordagem psicanalítica, ele conseguiu explorar características muito importantes da estrutura e da linguagem desse tipo de narrativa, que estão relacionadas ao caráter literário de tais textos. Sobre a origem dos contos, Bettelheim evidencia como eles estão ligados à coletividade, não possuindo uma autoria profissional e historicizada por trás deles. Na visão do psicanalista, o que encontramos nos contos

[...] em grande parte resulta do conteúdo comum consciente e inconsciente, tendo sido moldado pela mente consciente, não de uma pessoa em especial, mas do consenso de várias a respeito do que consideram problemas humanos universais, e o que aceitam como soluções desejáveis. (BETTELHEIM, 1980, p. 46).

Sobre esse elo com a coletividade popular, também se faz importante a visão de Jolles (1976). Segundo ele, essas histórias nasceram da cultura de um povo e nela permaneceram enquanto realidade apenas oral, por isso são consideradas “criações espontâneas”, sendo chamadas de “Formas simples”. Já os contos que surgiram e se propagaram especificamente a partir da escrita, aqueles que são regidos por uma estruturação e por uma autoria artística, são vistos como “elaborações”, por isso são denominados “Formas artísticas”.

A partir das duas visões expostas, chegamos à conclusão de que Jacob e Wilhelm Grimm, ao publicarem o livro *Contos para Crianças e Famílias*, não assumem o posto de escritores, responsáveis pela originalidade dos enredos e das personagens. Ainda que tenham sido publicadas por eles, essas histórias não lhes pertenciam, elas eram originalmente fruto da cultura do povo. Os enredos, os temas e as ideologias transmitidas por esse conjunto de contos contribuíram para a propagação e para a manutenção dos princípios que um grupo social julgava importantes para sua organização e equilíbrio, cabendo a esse grupo o posto de autoria em relação e esses tecidos narrativos. De acordo com Bettelheim, antes

[...] de serem redigidas, as histórias ou eram condenadas ou amplamente elaboradas na transmissão através dos séculos; algumas histórias misturavam-se com outras. Todas foram modificadas pelo que o contador pensava ser de maior interesse para os ouvintes, pelo que eram suas preocupações do momento ou os problemas especiais de sua época. (1980, p. 34).

Geradas por coletividades antigas, essas histórias contribuíram de modo intenso para a cultura do passado, mas, ainda que dotadas de conteúdos universais e ligadas ao mais íntimo foro humano, segundo Bettelheim, “[...] em nível manifesto, os contos de fadas ensinam pouco sobre as condições específicas da vida na moderna sociedade de massa; estes contos foram inventados muito antes que ela existisse.” (1980, p. 13). Quando falamos de contos de fadas, abordamos um gênero que, de certa forma, encontra-se datado. Apesar de as narrativas terem sido publicadas em um momento não muito distante do nosso, a produção delas no seio da cultura nasceu e morreu em momento bem anterior. Derivam desse aspecto alguns dos elementos primordiais do gênero, a começar pela ambientação que tente a remontar à Era Medieval, com seus reis, rainhas, castelos e vilas, além de toda a atmosfera de magia e de miraculosidade, traços típicos de períodos em que a relação do homem com o mundo era outra.

Pelo menos quatro obras da escritora Marina Colasanti³ tendem a ser classificadas pela crítica como livros de contos de fadas modernos. Reiteramos o fato de que, com a expressão “conto de fadas moderno”, nos referimos a uma forma que retoma traços das antigas narrativas populares, mas que, ao mesmo tempo, apresenta princípios estéticos e ideológicos típicos de uma cultura atual, processo que entendemos como uma atualização dessa forma literária. Uma dessas marcas modernas está ligada à imagem de Marina enquanto *poeta*, termo usado genericamente para se referir à figura do gênio realizador da obra, e não criador da forma.

Ao contrário dos contos de Grimm, os textos presentes nas obras de Marina Colasanti possuem uma autoria bem definida; eles advêm de uma pessoa a quem se deve toda a criatividade e a inventividade de cada uma das histórias⁴. Em vez de uma origem coletiva, essas elaborações partem de um indivíduo social, cuja existência e atuação encontram-se identificáveis historicamente. O conteúdo expresso nos textos dessa escritora não resulta de um anseio ou de uma vivência coletiva; mesmo buscando temáticas de caráter universal, Colasanti reproduz uma concepção de mundo que é resultado de uma experiência individualizada. Em outras palavras, o mundo que ela representa em sua escrita é uma realidade filtrada por sua individualidade e subjetividade. Enquanto forma comunicativa verbal, o texto traz em seu bojo uma expectativa que não pertence ao coletivo, mas à pessoa que os escreveu.

Essa autoria individualizada tem como resultado direto outro traço de atualização. Antes de possuir uma identidade artística, isto é, antes de desempenhar um papel funcional de autora, Marina Colasanti é um indivíduo social pertencente ao sexo feminino. Ela é uma “mulher escritora”, função não muito comum nos tempos antigos, apesar de exceções importantíssimas. Talvez o fato de se ter uma mulher como escritora não altere estruturas e valores de outros gêneros da literatura, mas acreditamos que, pelo menos no conto popular que aqui analisamos, esse traço é responsável por significativas transformações no interior do gênero.

A maioria dos contos de fadas possui uma ambientação que é reflexo das estruturas e de ideologias patriarcais, o que tem como consequência uma série de preceitos misóginos. A ambientação e a sociedade medieval seriam o mais nítido desses

³ As obras são: *Uma ideia toda azul* (1979), *Doze reis e moça no labirinto do vento* (1982), *Entre a espada e a rosa* (1992), *Longe como meu querer* (1997). É possível dizer que, além dessas citadas, outras duas possuem estrutura muito próxima do conto de fadas, são elas *23 histórias de um viajante* (2005) e *Como uma carta de amor* (2015).

⁴ Ainda que em alguns contos possa ser identificada certa intertextualidade com mitos ou com os contos de fadas do passado, esses textos são resultado de um processo criativo individualizado.

pilares, e são justamente elas o cenário da maioria dos enredos das histórias de Grimm. A relação da Idade Média com a figura feminina foi marcada por diversos conflitos; a misoginia se manifestava em diversas nuances naquele momento, perpassando o discurso artístico, político e religioso.

Rainhas silenciadas pela supremacia de seus reis, princesas fadadas ao casamento forçado, moças punidas por seus erros, atitudes femininas questionadas e a defesa de um comportamento social padrão imposto às donzelas, esses lugares-comuns são facilmente identificados nos textos compilados pelos Grimm. Aos olhos da sociedade da época, nada disso representava uma violência contra a subjetividade feminina, tratavam-se de valores corriqueiros e incontestados inclusive pelas mulheres do período.

Ainda que promova o resgate de uma ambientação medieval – com personagens, enredos e temas muito semelhantes aos tradicionais –, Marina Colasanti desestrutura a concepção que aquele período histórico tinha sobre a mulher. Os textos da autora tendem a apresentar uma marcada tonalidade feminista, no entanto, neles não só as mulheres, mas também os homens lutam para romper padrões e questionar valores valiosos para a tradição patriarcal.

Na mudança de postura dessas personagens, em especial nas personagens femininas, pode ser evidenciada a mais profunda alteração no conteúdo ideológico veiculado pela antiga forma. Se o comportamento dessas personagens não é mais o mesmo, isso se dá pelo fato de elas não serem porta-vozes de uma consciência de mundo regido pelo discurso hegemônico patriarcal, como outrora foram as antigas personagens. Nos textos de Marina Colasanti, as figuras femininas vivenciam uma concepção de mundo representativa do momento atual, a submissão das personagens do passado não encontra reflexo nelas, a mulher no conto de fadas moderno não contribui para continuidade de um *status quo*, mas, na realidade, ela age para desestabilizá-lo.

O movimento de contestação gerado por essa elaboração discursiva literária da autora contemporânea dialoga com o conceito de “modernidade” definido por Nelson Mello Souza. Pode-se dizer que o conto de fadas moderno de Marina Colasanti tem como um de seus elementos constitutivos uma personagem feminina de conduta também moderna.

Nesse processo de desconstrução das sinas e das personalidades femininas propagadas pelo passado, Colasanti cria personagens que não se enquadram naquela constituição arquetípica inerente aos enredos maravilhosos. Embora assumam ainda as

mesmas identidades sociais – elas continuam princesas, rainhas, donzelas, damas etc. –, essas mulheres tornaram-se mais ativas e conquistaram uma individualidade explorada nas descrições e nos comportamentos que, como constituinte diegético, dão forma a essas narrações⁵. Elas contestam a ordem e as ideologias a que estão sujeitas; podemos dizer que elas se humanizaram, sendo capazes de atos e de pensamentos incomuns à esfera social das narrativas canônicas. Esse traço de humanização encontrado nos textos colasantianos é também identificado em atualizações do conto de fadas promovidas por outros escritores de língua espanhola e portuguesa⁶.

Essa humanização sofrida pelas personagens de Marina Colasanti pode ser ilustrada pela personagem do conto “Entre a espada e a rosa”, narrativa que pertence a uma coletânea homônima publicada em 1992. Mais do que as atitudes rebeldes da personagem, o impacto do mundo sobre a princesa deixa flagrante um psiquismo pouco condizente com o universo das narrativas populares. O texto tem início da seguinte maneira:

Qual é a hora de casar, senão aquela em que o coração diz “quero”? A hora que o pai escolhe. Isso descobriu a Princesa na tarde em que o Rei mandou chamá-la e, sem rodeios, lhe disse que, tendo decidido fazer aliança com o povo das fronteiras do norte, prometera dá-la em casamento ao chefe. (COLASANTI, 2009, p. 22).

Diante dessa situação, o comportamento da moça revela seu conflito interno, e isso é explorado pelo narrador de forma detalhada ainda que com um sintetismo lexical enxuto, marca do estilo colasantiano.

De volta ao quarto, a Princesa chorou mais lágrimas do que acreditava ter para chorar. Emolada na cama, aos soluços, implorou ao seu corpo, à sua mente, que lhe fizessem achar uma solução para escapar da decisão do pai. Afinal, esgotada, adormeceu. (COLASANTI, 2009, p. 22).

Em vez de uma submissão, ou de um silenciamento, essa figura feminina é trabalhada de maneira a representar a angústia e a insatisfação em relação a sua trágica

⁵ A psicanalista juguiana Marie-Louise von Franz e a pesquisadora Joan Gould são estudiosas que se detiveram na análise das vivências femininas expostas pelos contos de fadas tradicionais.

⁶ Esses aspectos foram amplamente estudados e avaliados por uma rede temática criada em 2004, chamada *Las literaturas infantiles y juveniles del marco ibérico e iberoamericano*, em uma abordagem que é descrita pelas pesquisadoras Berta Lúcia Tagliari Feba e Gislene Aparecida da Silva Barbosa em “Tradição e atualização em contos populares do marco ibérico e iberoamericano”.

sina decorrente de severas imposições sociais. Ela se opõe à cultura que é representada pelo pai, símbolo supremo de um discurso de ordem patriarcal. Há dentro dela uma inquietação, graças a esse sentimento, brota de seu próprio corpo a “sua salvação”: ela acorda barbada no outro dia. Nesse ponto, percebe-se o amálgama de elementos pertencentes a estruturas formais distintas; enquanto o psicologismo e a postura ideológica dessa personagem a inserem numa atmosfera contemporânea, a forma de resolução do seu conflito mostra-se ainda tradicional, sendo realizada por forças típicas do universo maravilhoso, inconcebível à mente influenciada pelo cientificismo atual. É a magia que ainda age como forma de superar as provas impostas no percurso rumo ao crescimento. De acordo com Mello, a “presença do ‘maravilhoso’ é característica fundamental dessas narrativas, uma vez que, na trajetória do herói, são os meios mágicos que lhe possibilitam ultrapassar as difíceis provas qualificadoras” (1995, p. 12). Envergonhado, diante da filha barbada, o Rei desmarca o casamento e a moça é expulsa do palácio, passando a vagar sozinha pelas vilas trabalhando como “guerreiro” em batalhas.

Em sua forma popular, os contos eram uma espécie de paráfrase daquilo que já se fazia concreto e estipulado pela lei, pela religião, pela cultura, e essas construções sociais tinham como referência a cosmovisão do homem. Os enredos narrativos eram apenas uma ratificação de conceitos presentes em outros campos da sociedade. Retomando o formato dos antigos relatos populares, Marina Colasanti realiza uma intertextualidade facilmente percebida, mas não se trata de uma intertextualidade gratuita. Com as mudanças que ela estabelece nos conceitos e nos elementos dessa forma literária, ela deixa claras a desconstrução e a subversão instauradas pelas suas narrativas.

Vale dizer que tal posicionamento crítico só se fez possível porque novos paradigmas contextuais concederam às mulheres esse novo papel social, o de escritora. Portadora de uma voz literária, não só comportamentos e preceitos sociais puderam ser contestados, como a própria escrita e as formas literárias. É interessante mostrar como acontece a apropriação de um para o alcance do outro, ou seja, tornando-se escritora, assumindo essa profissão e conquistando seu discurso artístico, a mulher usa sua pena para contestar ideologias dirigidas a sua imagem, conceitos que a própria literatura ajudou a propagar.

Para finalizar, resta tecer alguns comentários sobre outra subversão nessa atualização realizada por Marina Colasanti, desta vez efetivada no campo da linguagem, tanto do ponto de vista lexical quanto semântico.

Não há dúvidas quanto ao caráter simples e direto da linguagem presente nos contos de fadas tradicionais. Apesar de simbólica e muito imagética, ela possui uma estrutura oracional pouco complexa, já que é

[...] característico dos contos de fadas colocar um dilema existencial de forma breve e categórica. Isto permite à criança aprender o problema em sua forma mais essencial, onde uma trama mais complexa confundiria o assunto para ela. O conto de fadas simplifica todas as situações. Suas figuras são esboçadas claramente; e detalhes, a menos que muito importantes, são eliminados. Todos os personagens são mais típicos que únicos. (BETTELHEIM, 1980, p. 15).

Como exemplo desse traço de simplicidade linguística, citaremos um trecho da história “O ganso dourado”, retirada de *Contos de Grimm* traduzido por Monteiro Lobato.

Era uma vez um homem que tinha três filhos. O mais jovem chamava-se João Bobo, e por isso mesmo era desprezado e caçado por toda gente. Um dia, em que o filho mais velho tinha de ir ao mato cortar lenha, sua mãe preparou-lhe um pão de ló e lhe deu uma garrafa de vinho. (GRIMM, 2006, p. 25).

A estrutura sintática e o conteúdo semântico expresso pela estrutura oracional podem ser definidos como diretos e pouco marcados por recursos expressivos; não há um compromisso com a exploração de processos estruturais mais sofisticados, traços estilísticos que tornem reconhecível o discurso poético relacionado ao trabalho de um poeta. Com os textos colasantianos, o oposto se processa e percebe-se de imediato o trabalho de filigranas dispensado à linguagem que, submetida a tal cuidado, se expande em sentido e expressividade.

Era uma vez um rei que tinha uma filha. Não tinha duas, tinha uma, e como só tinha essa gostava dela mais do que de qualquer outra. A princesa gostava muito do pai, mais do que de qualquer outro, até o dia em que chegou o príncipe. Aí ela gostou do príncipe mais do que de qualquer outro. O pai, que não tinha outra para gostar, achou logo que o príncipe não servia. Mandou investigar e descobriu que o rapaz

não tinha acabado os estudos, não tinha posição, e o reino dele era pobre. Era bonzinho, disseram, mas enfim, não era nenhum marido ideal para uma filha de quem o pai gosta mais do que qualquer outra. (COLASANTI, 2006, p. 52).

Em Marina Colasanti, a frase se torna estilizada, buscando-se o máximo de expressividade. Pode-se perceber facilmente como há, na escrita dela, um compromisso com a poeticidade do texto. Sobre esse ponto, é importante retomar as perspectivas de Jolles (1976). De acordo com ele, a linguagem de traços poéticos, semelhante à que encontramos em Marina Colasanti, é um traço daquilo que o pesquisador denominou de “elaboração”, representado pelo conceito de Forma artística. Sobre isso, explica o teórico: “a Forma artística só pode, enfim, encontrar a sua realização definitiva mediante a ação de um poeta, entendendo-se o ‘poeta’, evidentemente, não como a força criadora mas como a força realizadora” (JOLLES, 1976, p. 195). Os recursos expressivos e a originalidade dessas construções linguísticas seriam marcas de uma personalidade criativa única, encontrada na figura de um profissional que lida com a palavra e a reinventa, não sendo possível encontrar tal expediente em uma construção discursiva coletiva, submissa a alterações e modificações infinitas e constantes.

A aproximação e os distanciamentos estabelecidos aqui entre os dois referenciais literários em questão – o conto de fadas e o que poderia ser entendido como conto de fadas moderno – não foram propostos com o objetivo de estabelecer valores estéticos entre um e outro. Almejamos apenas promover uma análise em que se pudesse perceber um dos fundamentos da estética literária, isto é, seu caráter cíclico e, por isso, dinâmico. Marina Colasanti, em seus contos, não inventa uma forma, mais do que isso, ela engendra um movimento que concede ao gênero a manutenção de seu fluxo histórico.

Finalizando essa história

O conto de fadas não é um gênero do passado, ele continua sendo escrito, mas apresentando uma nova forma e outros preceitos culturais. Além disso, não é apenas na obra de Marina Colasanti que ele pode ser encontrado, ela é tomada aqui como representante de um seleto grupo de escritores que promovem, na atualidade, esse resgate da estrutura narrativa popular. As pesquisadoras Berta Lúcia Tagliari Feba e Gislene Aparecida da Silva Barbosa, em trabalho publicado em 2012, apresentam outros autores que, como Colasanti, promovem essa atualização do conto de fadas ou que

possuem uma obra notoriamente marcada pela influência dessa forma literária. As autoras rastrearam essa tendência de atualização do conto em produções de língua espanhola e portuguesa e, de acordo com o que é exposto por elas, o movimento apresenta diferentes formas de reescritura do conto tradicional, entretanto, pode-se perceber que, nessas diferentes nuances de retomada do gênero, há uma preocupação com a inserção de elementos da cultura atual na atmosfera mágica e lúdica desse universo maravilhoso.

Suas coletâneas de contos colasantianos somam mais de uma centena de narrativas em que a originalidade dos enredos e o cuidado com a linguagem aparecem sempre equilibrados, deixando evidente a harmonia com que traços estéticos do passado e do presente são concatenados.

O compromisso com os valores universais da essência humana continua presente no interior da abordagem, a mudança se deu no cerne dessa essência humana que não é a mesma de outras épocas. Na recuperação de lugares-comuns da narrativa tradicional, o que se encontra ressignificado é o valor deles para uma consciência própria de um indivíduo da atualidade. Amante das formas simples, Jolles (1976) vê com maus olhos as atualizações promovidas no interior delas, em sua opinião

Sempre que uma forma simples é atualizada, ela avança numa direção que pode levá-la até à fixação definitiva que se observa, finalmente, na Forma artística; sempre que envereda por esse caminho, ganha em solidez, peculiaridade e unicidade, mas perde, por conseguinte, grande parte da sua mobilidade, generalidade e pluralidade. (1976, p. 196-197).

A visão do estudioso deve ser respeitada, mas é preciso dizer que ela se encontra influenciada por princípios estéticos e teóricos bem específicos da sua época e do seu país. Guiados por outras posturas teóricas, acreditamos que, nesse processo de atualização promovido por escritores atuais – cada um com sua visão de mundo, com uma linguagem e com suas marcas culturais diferenciadas –, o que se promove é muito mais uma intensificação da mobilidade do conto do que a fixidez de sua forma. Assim, não haveria um conto de fadas moderno, mas várias formas de contos modernos, dentre as quais a escrita de Marina se apresenta como uma possível e bem-sucedida realização.

REFERÊNCIAS

ALCOFORADO, D. F. X. O conto popular. *Sitientibus*, Feira de Santana, 3(5), p. 87-99, jan./jun. 1986.

BAZERMAN, C. *Gêneros textuais, tipificação e interação*. Angela Paiva Dionisio, Judith C. Hoffnagel (Org.). Tradução e adaptação de Judith C. Hoffnagel. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

BETTELHEIM, B. *A psicanálise dos contos de fadas*. Tradução de Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

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

_____. *Entre a espada e a rosa*. São Paulo: Melhoramentos, 2009.

FEBA, B. L. T.; BARBOSA, G. A. S. Tradição e atualização em contos populares do marco ibérico e ibero-americano. *Nuances: estudos sobre educação*, Presidente Prudente, v. 21, n. 22, p. 183-189, jan./abr. 2012.

GRIMM, Irmãos. *Contos de Grimm*. Tradução de Monteiro Lobato. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006. (Clássicos Nacional).

JOLLES, A. *Formas simples: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

MELLO, A. M. L. O enfrentamento do mal nos contos de fadas. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de et al. *Literatura infanto-juvenil: prosa & poesia*. Goiânia: Ed. da UFG, 1995.

SOUZA, N. M. *Modernidade: a estratégia do abismo*. 2. ed. Campinas: Ed. da Unicamp, 1999.

TODOROV, T. *Os gêneros do discurso*. Tradução de Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

_____. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Debates; 98).

Data de submissão: 20/07/2016

Data de aprovação: 19/09/2016