



**UNIVERSIDADE DO GRANDE RIO - UNIGRANRIO  
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA - PROPEP  
ESCOLA DE CIÊNCIAS, EDUCAÇÃO, LETRAS, ARTES  
E HUMANIDADES**

**Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Culturas e Artes  
- PPGHCA -  
Doutorado em Humanidades, Culturas e Artes**

**TECENDO E DESTECENDO: AS REPRESENTAÇÕES FEMININAS  
NOS CONTOS DE FADAS DA TRADIÇÃO E DE MARINA COLASANTI**

**SIMONE CAMPOS PAULINO**

**DUQUE DE CAXIAS**

**2018**

Universidade do Grande Rio “Prof. José de Souza Herdy”

**UNIGRANRIO**

**SIMONE CAMPOS PAULINO**

**TECENDO E DESTECENDO: AS REPRESENTAÇÕES FEMININAS NOS CONTOS  
DE FADAS DA TRADIÇÃO E DE MARINA COLASANTI**

Tese apresentada à Universidade do Grande Rio “Prof. José de Souza Herdy”, como parte dos requisitos parciais para a obtenção do título de Doutora em Humanidades, culturas e artes.

Área de concentração: Narrativas, práticas sociais e poder.

Orientador: Idemburgo Pereira Frazão Félix

DUQUE DE CAXIAS

2018

CATALOGAÇÃO NA FONTE/BIBLIOTECA - UNIGRANRIO

**P328t** Paulino, Simone Campos.  
Tecendo e destecendo: as representações femininas nos contos de fadas da tradição e de Marina Colasanti / Simone Campos Paulino. – 2018.  
240 f : il. ; 30 cm.

Tese (doutorado em Humanidades, Culturas e Artes) – Universidade do Grande Rio “Prof. José de Souza Herdy”, Escola de Educação, Ciências, Letras, Artes e Humanidades, 2018.

“Orientador: Profº. Idemburgo Pereira Frazão Félix”.

Bibliografia: f. 180- .

1. Educação. 2. Colasanti, Marina, 1937- – Crítica e interpretação. 3. Escritores brasileiros - Biografia. 4. Literatura infanto-juvenil. 5. Fantasia na literatura. I. Félix, Idemburgo Pereira Frazão. II. Universidade do Grande Rio “Prof. José de Souza Herdy. III. Título.

**SIMONE CAMPOS PAULINO**

**TECENDO E DESTECENDO: AS REPRESENTAÇÕES FEMININAS NOS CONTOS  
DE FADAS DA TRADIÇÃO E DE MARINA COLASANTI**

Tese apresentada à Universidade do Grande Rio “Prof. José de Souza Herdy”, como parte dos requisitos parciais para a obtenção do título de Doutora em Humanidades, culturas e artes.

Área de concentração: Narrativas, práticas sociais e poder.

Exemplar apresentado para avaliação da banca examinadora em \_\_\_\_ / \_\_\_\_ / \_\_\_\_

**BANCA EXAMINADORA**

---

Idemburgo Pereira Frazão Félix  
Orientador  
Universidade do Grande Rio (Unigranrio)

---

Prof<sup>a</sup> Doutora Anélia Montechiari Pietrani  
Examinador externo  
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

---

Prof<sup>a</sup> Doutora Daniele Ribeiro Fortuna  
Examinador interno  
Universidade do Grande Rio (UNIGRANRIO)

---

Prof<sup>a</sup> Doutora Regina Silva Michelli Perim  
Examinador externo  
Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ)

---

Prof<sup>a</sup> Doutora Vanessa Ribeiro Teixeira  
Examinador externo  
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Às mulheres que teceram histórias. Às  
mulheres que me ajudaram a tecer a minha  
história: mãe e Silvia.

## AGRADECIMENTOS

Já ouvi dizer que todos nós somos feitos da mesma matéria das estrelas, mas acho que somos mesmos feitos de histórias e são elas a textura que fazem nossa vida e nos torna um tecido complexo, emaranhado de cores e linhas, de tempos e lugares. Essa tese é um tecido que criei, com cada linha que me foi dada, com cada história que foi contada. Esse tecido não é só meu, apesar de eu ser, aqui, a tecelã.

Agradeço, portanto, por cada história que ouvi. Pelas histórias fantásticas, misturadas com a cultura indígena, que minha bisavó, Antônia, me contava, pelas narrativas de assombração e “causos” que minha avó Eny ainda conta à noite para assustar as crianças. Agradeço a cada narrativa que minha mãe me contou, pelos momentos em que, antes de dormir, me fazia sonhar acordada com histórias de Perrault, dos irmãos Grimm e de Hans Christian Andersen e agradeço, especialmente, a ela por me permitir conhecer “A Sereiazinha” e não esconder, da minha infância, um desfecho que, apesar de trágico, é profundamente belo. Que linha preciosa ela me deu.

Agradeço à minha irmã, Silvia, a pessoa com quem mais gosto de tecer e a que mais compreende a importância que tem para mim esse novo tecido com que tenho despendido tanto tempo e tantas linhas.

Agradeço a cada tecelã e a cada tecelão de histórias que me fizeram assumir também esse ofício e chegar à tese que no momento você tem em mãos. Agradeço, assim, a cada professor e professora que teceu comigo uma parte da minha narrativa. Quando digo, aqui, professores e professoras, eu puxo o fio que se formou, desde o primário. Agradeço pelas histórias da professora Miriam, na E.M. Aquino de Araújo. Às aulas maravilhosas de literatura e português com as professoras Shirlane Ferro e Edméia no Colégio Alfa. Aos meus mestres na Unigranrio: Rosemary, Solimar e Cíntia Barreto. Ao meu orientador do mestrado na UERJ, Júlio França e aos meus orientadores no doutorado na Unigranrio: Frazão e Vera Kauss.

Agradeço ao meu pai que, apesar de não amar as histórias, não tecer e nem saber porque estou tecendo, apenas escuta, escuta o meu tear ser lançado de um lado para o outro, ainda que não entenda o poder que esses fios podem ter.

Agradeço às professoras componentes da banca examinadora que me auxiliaram a ajustar os pontos, a alinhar o meu trabalho e melhorar minha tessitura. Cada uma me ofereceu a linha necessária para arrematar.

Devo também agradecer à cada um que me incentivou a segurar a linha e que sabia que eu era capaz de tecer. Obrigada ao Jonatan, Mônica, Nathalia, Josiane, Cinthia, Natália, Elaine e Giselle.

Agradeço à cada amigo que, junto a mim, segurou o fio e fez parte, ainda que indiretamente, de toda essa história. Agradeço à cada amigo que encontrei durante o doutoramento, tecelões preciosos que também me emprestaram alguns fios. Agradeço ao Programa de pós-graduação de Humanidades, culturas e artes que me ofereceu um espaço para tecer e destecer as velhas histórias.

Ao meu Deus, que talvez seja muito diferente da divindade da qual tanto falam, eu agradeço. Agradeço ao Criador que me fez criatura também capaz de criar, de ser tecelã com tantas diferentes linhas e criar este tecido tão belo e complexo que, talvez, um dia poderá ser o fio para outros novos e tão maravilhosos tecidos.

***Palha em ouro\****

*Você pode tecer  
Palha em ouro  
Palha em ouro, uma vangloria  
Torna-se uma mentira, uma mentira  
Se torna um pedido,  
Torna-se uma promessa,  
Torna-se uma agonia.*

*Os contos nós tecemos  
Ouro.  
A palha nós tecemos  
Ouro, ou não.*

*Assistindo enquanto gira  
Loucamente, a roda se transforma,  
Num jogo de roleta jogado  
E esquecido até  
O crupiê exigir o que é devido.*

*A menos que o nome apareça  
A menos que o nome seja conhecido e falado.  
Falando o nome, o encantamento se quebra.  
Nomeá-lo quebra a espera.*

*Apenas um nome, tecendo ouro de tolo  
De volta à palha.*

*(Glynn Young)  
\*Tradução nossa*

## RESUMO

O presente trabalho de cunho, principalmente bibliográfico, apresenta um estudo de base comparativista que, através da costura entre os contos de fadas da tradição e os da autora ítalo-brasileira, Marina Colasanti, busca denunciar os papéis de gênero impressos nesse tipo de narrativa e a necessidade de um revisionismo do cânone literário. Desta forma, a presente tese objetiva abordar como, tomando para si o mote dos contos de fadas da tradição, a autora Marina Colasanti desconstrói a violência simbólica do discurso do patriarcado presente nas narrativas tradicionais. Esta tese ressalta a desconstrução das protagonistas dos contos de fadas na obra colasantiana e tem como pressupostos teóricos Adichie (2017), Banditer (1985), Beauvoir (2009), Bourdieu (2014), Butler (2003), Coelho (1991, 2000, 2008), Colasanti (2004), Darnton (1986), Fávero (2010), Franz (1990), Martins (2006), Mendonça (2000), Michelli (2008, 2010), Oliveira (2014), Oliveira (2016), Silva (1994, 2009), Tatar (2013), Todorov (2008), Vladimir Propp (2006), Warner (1999), Zipes (2006), Zolin (2007, 2009). Outrossim, este trabalho apresenta entrevistas, realizadas com voluntárias, objetivando apontar para a relação entre as mulheres e os contos de fadas. Norteando-se pela teoria feminista anglo-saxônica, a tese traça um paralelo entre as representações femininas nesses contos e questiona o discurso, precipuamente, patriarcal nas narrativas da tradição. Destacamos ainda que, a presente tese, busca questionar a naturalização das condutas morais de gênero expressas nos contos de fadas e a violência simbólica que se manifesta na sociedade por meio dos “ensinamentos” dessas narrativas.

Palavras-chaves: contos de fadas, Colasanti, gênero, feminismo, patriarcado, violência simbólica

## ABSTRACT

The present work, mainly bibliographic, presents a comparative study that, through the seam between the fairy tales of the tradition and those of the Italian-Brazilian author, Marina Colasanti, seeks to denounce the gender roles printed in this type of narrative and the need for a revisionism of the literary canon. In this way, the present thesis aims to approach how, taking to itself the motto of the fairy tales of the tradition, the author Marina Colasanti deconstructs the symbolic violence of the discourse of the patriarchy present in the traditional narratives. This thesis highlights the deconstruction of the fairy-tales protagonists in the Colasantian work and has as theoretical presuppositions Adichie (2017), Banditer (1985), Beauvoir (2009), Butler (2003), Coelho (1991, 2000, 2008), Colasanti (2004), Darnton (1986), Fávero (2010), Franz (1990), Martins (2006), Mendonça (2000), Michelli (2008, 2010), Oliveira (2016), Silva (1994, 2009), Tatar (2013), Todorov (2008), Vladimir Propp (2006), Warner (1999), Zipes (2006), Zolin (2007, 2009). In addition, this work presents interviews, conducted with volunteers, aiming to point to the relationship between women and fairy tales. Drawing on Anglo-Saxon feminist theory, the research draws a parallel between the feminine representations in these tales and questions the patriarchal discourse in the narratives of tradition. We also emphasize that the present thesis seeks to question the naturalization of the moral conduct of gender expressed in fairy tales and the symbolic violence that is manifested in society through the "teachings" of these narratives.

Keywords: fairy tales, Colasanti, gender, feminism, patriarchy, symbolic violence

## RESUMEN

El presente trabajo de cuño, principalmente bibliográfico, presenta un estudio de base comparativista que, a través de la costura entre los cuentos de hadas de la tradición y los de la autora ítalo-brasileña, Marina Colasanti, busca denunciar los papeles de género impresos en ese tipo de narrativa y, la necesidad de un revisionismo del canon literario. De esta forma, la presente tesis objetiva abordar cómo, tomando para sí el mote de los cuentos de hadas de la tradición, la autora Marina Colasanti desconstruye la violencia simbólica del discurso del patriarcado presente en las narrativas tradicionales. Esta tesis hace hincapié en la deconstrucción de los protagonistas de los cuentos en el trabajo colasantiana y sus supuestos teóricos Adichie (2017), Banditer (1985), Beauvoir (2009), Bourdieu (2014), Butler (2003), (2004), Colasanti (2004), Darnton (1986), Fávero (2010), Franz (1990), Martins (2006), Mendonça (2000), Michelli (2008, 2010), Oliveira (2014) ), Oliveira (2016), Silva (1994, 2009), Tatar (2013), Todorov (2008), Vladimir Propp (2006), Warner (1999), Zipes (2006), Zolin (2007, 2009). Además, este trabajo presenta entrevistas, realizadas con voluntarias, con el objetivo de apuntar a la relación entre las mujeres y los cuentos de hadas. Al norte de la teoría feminista anglosajona, la investigación traza un paralelo entre las representaciones femeninas en esos cuentos y cuestiona el discurso, precipitadamente, patriarcal en las narrativas de la tradición. Destacamos además que, la presente tesis, busca cuestionar la naturalización de las conductas morales de género expresadas en los cuentos de hadas y la violencia simbólica que se manifiesta en la sociedad por medio de las "enseñanzas" de esas narrativas.

Palabras claves: cuentos de hadas, Colasanti, género, feminismo, patriarcado, violencia simbólica

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura I: Contos de fadas na escrita e na oralidade .....	32
Figura II: Ilustração de “A Bela e a Fera” Walter Crane, 1875 .....	46
Figura III: Ilustração de “As aventuras de Finette” N. Thomas, 1836 .....	46
Figura IV: Ilustração de “Cinderela”, Walter Crane, 1873 .....	63
Figura V: Ilustração de “Branca de Neve”, Theodor Hosemann, 1847 .....	68
Figura VI: Ilustração de “Pele de asno”, Gustave Doré, 1861 .....	70
Figura VII: Ilustração de “Chapeuzinho vermelho”, Gustave Doré, 1861 .....	74
Figura VIII: Ilustração de “O rei barbicha”, Franz Pocci, 1812-1822 .....	80
Figura IX: Ilustração de “Barba Azul”, Gustave Doré, 1861 .....	82
Figura X: Ilustração de “A princesa e a ervilha”, Edmund Dulac, 1911 .....	89
Figura XI: A Força, 8º arcano do Tarô de Marselha .....	118

## LISTA DE TABELAS

Tabela I: Escritores de contos de fadas conhecidos .....	35
Tabela II: Escritoras de contos de fadas conhecidas .....	35
Tabela III: Crítica feminista segundo Elaine Showalter .....	58
Tabela IV: Classificação das personagens femininas dos contos de fadas colasantianos .....	100
Tabela V: Contos de fadas colasantiano e protagonistas .....	101
Tabela VI: “Longe como o meu querer” .....	108
Tabela VII: “Um presente no ninho” .....	111
Tabela VIII: “Por querer, só por querer” .....	113
Tabela IX: “Doze reis e a moça do labirinto do vento” .....	116
Tabela X: “De nome filhote” .....	118
Tabela XI: “Entre leão e unicórnio” .....	120
Tabela XII: “Entre a espada e a rosa” .....	125
Tabela XIII: “Entre as folhas do verde O” .....	126
Tabela XIV: “A moça tecelã” .....	130
Tabela XV: “Barba Azul” .....	157
Tabela XVI: “De um certo tom azulado” .....	157
Tabela XVII: “Rumpelstilskin” primeira parte .....	163
Tabela XVIII: “Rumpelstilskin” segunda parte .....	163
Tabela XIX: “Pequena Sereia” .....	171
Tabela XX: “Onde os oceanos se encontram” .....	171

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	14
1. “ERA UMA VEZ”: PANORAMA HISTÓRICO DOS CONTOS DE FADAS .....	19
1.1. Possíveis origens dos contos de fadas .....	19
1.2. Os escritores canônicos do gênero .....	24
1.3. Das narradoras aos escritores .....	27
1.4. Escritores e escritoras dos contos de fadas no nascimento do gênero na literatura .....	33
1.5. Marina Colasanti e os contos de fadas .....	47
2. FADAS, PRINCESAS E BRUXAS: AS VIRTUDES E OS VÍCIOS FEMININOS NOS CONTOS DE FADAS DA TRADIÇÃO .....	53
2.1. Virtudes femininas nos contos de fadas da tradição .....	60
2.1.1. Cinderela: “uma bondade sem par” .....	60
2.1.2. Branca de Neve: “mil vezes mais linda” .....	65
2.1.3. Pele de Asno: “uma miserável criatura” .....	69
2.2. Vícios femininos nos contos de fadas da tradição .....	72
2.2.1. Chapeuzinho vermelho: “não se desvie do caminho” .....	73
2.2.2. A princesa de “O rei Barbicha”: “tão orgulhosa e tão arrogante” .....	78
2.2.3. A esposa do Barba Azul: “atormentada por sua curiosidade” .....	81
2.3. “A princesa e a ervilha” e a sensibilidade feminina .....	88
3. CONTOS DE FADAS COLASANTIANOS .....	93
3.1. Características dos contos de fadas colasantianos .....	94
3.2. Representações femininas nos contos de fadas colasantianos .....	100
3.2.1. Dominadas .....	106
3.2.2. Empoderadas .....	114
3.2.3. Metamórficas .....	121
4. CONTOS DE FADAS, VIOLÊNCIA SIMBÓLICA E GÊNERO .....	133
4.1. “Grisélidis” e “Para que ninguém a quisesse”: questões da violência de gênero	137
4.2. Violência simbólica e contos de fadas .....	147
4.3. Recontando os contos: o revisionismo dos contos de fadas de Marina Colasanti .....	153
4.3.1. A mulher curiosa: “Barba azul” e “De um certo tom azulado” .....	157
4.3.2. A mulher criadora: “Rumpelstiltskin” e “A moça tecelã” .....	160

4.3.3. A mulher sacrificada: “A sereiazinha” e “Onde os oceanos se encontram”	164
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	174
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	180
ANEXO I: L'Adroite Princesse ou les Aventures de Finette .....	188
ANEXO II: A princesinha esperta ou As aventuras de Finette .....	206
ANEXO III: Entrevistas voluntárias .....	223
ANEXO IV: Entrevista com Marina Colasanti .....	239

## INTRODUÇÃO

Os contos de fadas sempre foram, para mim, um repositório de sabedoria infinita. Na infância eu os compreendia de uma forma, na adolescência de outra e, diante ao meu amadurecimento pessoal e acadêmico, o que eu entendo por contos de fadas foi se tornando cada vez mais distinto das minhas primeiras impressões.

As narrativas centradas no maravilhoso, principalmente dos Irmãos Grimm, foram o primeiro contato que tive com qualquer literatura. Ainda que me fossem narrados pelos meus pais, os contos de fadas da tradição despertaram em mim o primeiro prazer pela leitura e é notável que isto não se restrinja apenas a minha experiência pessoal, tendo em vista que muitos leitores tenham, como primeiro vislumbre literário, os contos de fadas.

Foi ainda na infância que conheci Marina Colasanti e com assombro vi a mão de Delícia cair na massa e tornar-se a principal conselheira do rei. Depois de *A Mão na massa*, segui o rastro dos contos de fadas colasantianos, mas ainda era muito jovem para entender tudo o que os contos de *Uma ideia toda azul* sussurravam em suas entrelinhas. Então, quando eu já era uma leitora adulta, a moça tecelã lançou seus fios e eu, finalmente consegui entender a profundidade de suas tramas. Foi seguindo esta meada que fiz meu trabalho de conclusão do curso de Letras, discorrendo sobre aspectos do feminino e do maravilhoso na obra de Marina Colasanti.

Mantive-me amarrada nas tramas dos contos de fadas no meu percurso acadêmico e abordei, na minha especialização, o processo de pastiche nos contos de fadas colasantianos. Segui a puxar a meada e, em minha dissertação de mestrado, fiz aproximações dos contos de fadas da autora inglesa Angela Carter com os de Colasanti, destacando na produção das autoras a importância do feminino. Todos os fios, laços e amarras levaram-me ao prazer literário e à investigação empírica destas narrativas, culminando na presente tese de doutorado.

É evidente que, no meu percurso acadêmico, três aspectos se mostravam recorrentes: Marina Colasanti, contos de fadas e o feminino; tornando-se, portanto, natural que o presente trabalho de doutoramento estivesse amarrado por estes três fios. Neste ínterim, um quarto fio foi adicionado a esta tríade: a violência simbólica. Destarte, traçamos como objetivo desta presente pesquisa apontar como, em seus contos de fadas, a autora ítalo-brasileira Marina Colasanti destece o discurso patriarcal inculcado nos contos de fadas da tradição e que servem de instrumento para a violência simbólica contra o feminino.

O presente estudo objetiva, portanto, ressaltar de que forma, tomando para si o mote dos

contos de fadas da tradição, a autora Marina Colasanti desconstrói a violência simbólica do discurso do patriarcado atrelado à estas narrativas tradicionais, através da desconstrução de personagens femininas. Diante deste objetivo, levantamos as seguintes hipóteses: (1) a representação feminina dos contos da tradição refletia uma visão patriarcal acerca da mulher; (2) os contos de fadas da tradição eram – e ainda são – instrumento de violência simbólica da sociedade patriarcal; (3) os contos de fadas colasantianos, através do revisionismo e de um discurso feminista, subverte a violência simbólica do patriarcado através da crítica.

O título escolhido, **Tecendo e destecendo: as representações femininas nos contos de fadas da tradição e de Marina Colasanti**, nos remete à personagem da mitologia Grega, Penélope que, na espera pelo marido, Ulisses, tece e destece o mesmo trabalho. Esse ato se revela como submissão e rebeldia, uma vez que o ato de tecer marca a espera dela pelo marido que partiu para guerra, apresentando uma, suposta, passividade. Entretanto, o destecer representa uma forma encontrada por Penélope para subverter a ordem patriarcal que deseja que ela se case para que um novo rei seja levantado e faça dela apenas um joguete num universo masculino. Outra mulher presa ao tear é a filha do moleiro, no conto “Rumpelstiltskin” dos irmãos Grimm que, apesar de não saber como tecer palha em ouro, se viu obrigada pelo pai a fazê-lo. O tecer e destecer também nos leva ao conto “A moça tecelã”, de Marina Colasanti, que nos faz refletir sobre o “felizes para sempre” dos contos de fadas, como teremos oportunidade de ver no decorrer desta tese.

Podemos dizer que, nos dois primeiros capítulos desta tese, estamos tecendo, uma vez que traçamos o que vem a ser a representação feminina nos contos de fadas através da perspectiva de uma sociedade patriarcal. Nos dois últimos capítulos, passamos a destecer, pois abrimos espaço para abordar as representações femininas nas narrativas colasantianas e a importância do revisionismo nos contos de fadas.

Para desenvolver o presente trabalho, recorreremos aos contos de fadas da tradição de autores canônicos do gênero como Charles Perrault, os Irmãos Grimm e Hans Christian Andersen; além de recorrermos também a entrevistas com o público feminino e com a autora chave desta pesquisa: Marina Colasanti. A tese, portanto, origina-se de uma pesquisa principalmente bibliográfica, porém não se apresenta como simples revisão, mas principalmente como a construção de argumentos que sustentam o objetivo deste trabalho e traçam um posicionamento crítico diante destas narrativas.

O presente trabalho, além de bibliográfico, como exposto anteriormente, lançou-se em pesquisa de campo. O questionário respondido por cem mulheres entre 20 e 60 anos foi aplicado no ano de 2016 através de formulário na plataforma Google Docs. A entrevista questionou-as,

através de perguntas abertas e fechadas, sobre os contos de fadas e as personagens femininas presentes nas narrativas, além de indagações sobre autores do gênero. Objetivou-se com estas entrevistas apontar a recepção dos contos de fadas na contemporaneidade, quando superada a infância. Considerando o foco deste trabalho de pesquisa, julgamos que as leitoras do sexo feminino nos trariam maiores colaborações. Esta etapa empírica da pesquisa foi aceita pelo Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) da Universidade do Grande Rio.

Os contos de fadas – sejam orais, da tradição ou revisionados – aludem a encantamento e temas da condição humana. Observamos que, dentre os contos da tradição, é comum encontrarmos um discurso pautado na ideologia da época e que, por isso, transparecem um pensamento precipuamente patriarcal. O passar do tempo lançou à crítica essas narrativas, bem como suas instruções direcionadas ao gênero feminino, gerando os contos de fadas revisionistas de Angela Carter, Margaret Atwood e Marina Colasanti – sendo esta última a autora abalizada desta pesquisa.

Devemos ressaltar que a presente tese tem os contos de fadas, acima de tudo, como literatura e não os atrelam à infância, como é comumente feito. Portanto, não nos cabe traçar um paralelo entre essas narrativas e seu, suposto, público leitor (infantil e juvenil).

Toda pesquisa é feita através da costura entre os contos da tradição e os contos de fadas colasantianos. Dessa forma, recorreremos ao estudo comparativista, abordando os processos intertextuais utilizados, nas narrativas, por Colasanti. Intertextualidade, segundo Tânia Carvalhal (2007), foi um termo cunhado em 1969 por Júlia Kristeva que “designa o processo de produtividade do texto literário que se constrói como absorção ou transformação de outros textos” (p. 88). Quando apontamos para o entrelaçamento dos contos de fadas da tradição e os de Colasanti, a questão da intertextualidade se faz pungente, é importante, portanto, ressaltar que nos valeremos do termo conforme definiu Kristeva, pautada no dialogismo de Mikhail Bakhtin, como um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de várias escrituras. Destacamos, no entanto, que Kristeva interpreta o dialogismo bakhtiniano como sinônimo de intertextualidade e há, atualmente, críticos, como José Luiz Fiorin, que indicam que a intertextualidade é reservada à relação entre os textos, clarificando que toda relação intertextual é dialógica, porém nem toda relação dialógica é intertextual. Sendo assim, ao trabalharmos com a materialidade do texto (isto é, os contos de fadas), nos debruçaremos sobre um estudo, também, dialógico, porém, dentro de uma perspectiva, especialmente, intertextual.

De forma *lato sensu*, buscamos rastrear os pontos de encontro entre a ficção colasantiana e os contos de fadas da tradição, seguindo a esteira dos estudos comparativistas. Ao apontarmos o interesse do presente trabalho na questão do feminismo, o ligamo-lo também à sociologia,

porém, isso não nos afasta dos estudos comparativistas. Segundo Carvalhal (2007) as relações interdisciplinares têm progredido nesses estudos. A autora ressalta que:

Os estudos interdisciplinares em literatura comparada instigam a uma ampliação dos campos de pesquisa e à aquisição de competências. Essa ampliação se reflete nas conceituações mais atuais de literatura comparada como a que nos dá Henry H. H. Remak considerando-a o estudo da literatura além das fronteiras de um país em particular e o estudo das relações entre literatura de um lado e outras áreas do conhecimento e crença, como as artes (pintura, escultura, arquitetura, música), a filosofia, a história as ciências sociais (política, economia, sociologia), as ciências, as religiões, etc, de outro. Em suma é a comparação de uma literatura com outra ou outras, e a comparação da literatura com outras esferas da expressão humana. Assim compreendida, a literatura comparada é uma forma específica de interrogar os textos literários na sua interação com outros textos, literários ou não, e outras formas de expressão cultural e artística. (p. 74)

Sendo assim, a abordagem metodológica dessa pesquisa parte de um imbricamento entre os estudos interdisciplinares e a literatura comparada, ampliando as reflexões para além do campo literário e transitando também pelos estudos culturais, história e sociologia.

O presente trabalho foi dividido em quatro capítulos, cada qual sendo um ponto específico para destecermos o discurso patriarcal e apontarmos que, como Caliban de William Shakespeare – personagem de *A tempestade* que se vale da língua e conhecimentos do colonizador para enfrentá-lo -, Colasanti tomou para si a estrutura narrativa do opressor para admoestar as relações de poder.

Desta forma, no primeiro capítulo, **“Era uma vez”:** **panorama histórico dos contos de fadas**, não nos limitamos a fazer um apanhado enciclopédico do percurso dos contos de fadas, mas apontamos a passagem da oralidade dessas narrativas para a escrita e destacamos de que forma as relações de gênero e poder se revelam nas origens dos contos de fadas. Esse capítulo levanta questionamentos sobre o lugar da mulher como escritora e reflexões sobre o cânone dos contos de fadas. Também abordaremos, nesta primeira parte, o feminismo – que compreendemos, de maneira ampla, como a luta pela igualdade entre os gêneros – e como este se entrelaça ao nascimento dos contos de fadas na literatura. Neste primeiro capítulo utilizamos como principais referenciais teóricos Coelho (2000, 2008), Colasanti (2004), Darnton (1986), Franz (1990), Tatar (2013), Todorov (2008), Warner (1999) e Zipes (2006).

No capítulo seguinte, **Fadas, princesas e bruxas: as virtudes e os vícios femininos nos contos de fadas da tradição**, observamos atentamente a construção das personagens femininas dos contos de fadas da tradição, considerando a existência de um discurso patriarcal dominante na construção de um modelo ideal de mulher. O capítulo supracitado aborda, principalmente, a questão da representação feminina nessas narrativas e tece críticas sobre ela,

se alinhando à teoria feminista anglo-saxônica que, tendo prestígio no meio literário, busca reavaliar o cânone e criticar as representações femininas presentes na literatura. O referencial teórico principal, deste capítulo, foi Adichie (2017), Banditer (1985), Coelho (1991), Michelli (2010), Tatar (2013), Warner (1999) e Zolin (2007, 2009).

O capítulo 3, **Contos de fadas colasantianos**, faz uma análise dos contos de fadas de Marina Colasanti, destacando, principalmente, a arquitetura de suas personagens femininas e explorando em profundidade os seguintes contos da autora: “Longe como meu querer”, “Um presente no ninho”, “Por querer, só por querer”, “Doze reis e a moça do labirinto do vento”, “De nome filhote”, “Entre leão e unicórnio”, “Entre a espada e a rosa”, “Entre as folhas do verde O” e “A moça tecelã”. Nesta parte, ao abordarmos as personagens colasantianas, buscaremos também apontar como a autora tece em suas narrativas, extremamente simbólicas, um protagonismo feminino que se distancia dos moldes dos contos de fadas da tradição. Como referencial teórico utilizamos, principalmente, Chevalier e Gheerbrant (1986), Colasanti (2004), Mendonça (2000), Michelli (2008), Oliveira (2016), Silva (1994, 2009) e Vladimir Propp (2006).

O último capítulo, **Violência simbólica, contos de fadas e gênero**, traça um panorama sobre a violência de gênero e o feminismo, tendo por base os contos de fadas. Neste capítulo, através de análises comparativistas, observamos a desconstrução da personagem feminina nos contos de fadas colasantianos, o distanciamento dessas personagens do modelo ideal de mulher pregado nos contos de fadas da tradição. Destacamos, nesta parte, a importância do revisionismo destas narrativas como forma de denunciar um discurso de dominação masculina. Para esse último capítulo, nos serviu de referência teórica principal Bourdieu (2014), Fávero (2010), Martins (2006), Oliveira (2014), Tatar (2013) e Zipes (2006).

A presente pesquisa trata dos contos de fadas, mas toma por norte teórico o feminismo, gênero e as teorias que sustentam esses conceitos. Buscaremos, portanto, abordar as teorias feministas, dando ênfase a supracitada, anglo-saxônica, a dominação masculina pautada na violência simbólica – uma forma de violência invisível que funciona com a adesão dos dominados – e a questão dos papéis de gêneros desenhados nos contos de fadas e na sociedade que forjou a ideologia presente nessas narrativas.

A presente tese busca, através de cada um dos capítulos, alicerçar o ponto de vista defendido e compreender, nos contos de fadas da tradição e nos contos de fadas colasantianos, a abordagem sobre o feminino nas tramas literárias e na sociedade.

## 1. “ERA UMA VEZ”: PANORAMA HISTÓRICO DOS CONTOS DE FADAS

Quando ouvimos um contador dizer “*Era uma vez...*”, nossos ouvidos atentos aguardam uma história repleta de peripécias, metamorfoses e magias, na qual, como uma promessa, se encerra a história com “*viveram felizes para sempre*”. Seja o leitor adulto ou criança, os contos de fadas falam ao mais profundo do ser e a alma é capaz de se encantar com estas narrativas que versam sobre a condição humana.

Inúmeras vezes escutamos estas histórias e, outras inúmeras vezes, fomos nós os contadores delas – transmitindo, aos mais jovens, as narrativas de outrora. Essas histórias vêm sendo repetidas em variadas circunstâncias, traduzidas e adaptadas ao gosto de seus receptores; ganhando novas roupagens no teatro, na televisão e até mesmo na própria literatura.

Neste primeiro capítulo, buscaremos: traçar as possíveis origens dos contos de fadas; discorrer sobre os aspectos deles em sua origem oral e sua transmissão para a cultura escrita; apresentar uma breve análise da sociedade que os consagrou e as ideologias impressas em tais narrativas.

### 1.1. Possíveis origens dos contos de fadas

Vladimir Propp (2006), estruturalista russo, em seus estudos, englobou contos de fadas e contos folclóricos no termo “contos maravilhosos”. De fato, as origens dos supracitados contos se misturam, tendo, muitas vezes, um tronco histórico comum.

Quando tratamos do maravilhoso, é preciso definir o que vêm a ser este gênero e o que o diferencia de seu irmão literário próximo, o fantástico. Segundo Regina Michelli (2012, pp. 28-29)

Um dos significados dicionarizados do termo “maravilhoso” refere-se a algo que encerra maravilha ou prodígio. A origem da palavra “maravilha” provém do plural latino *mirabilia*; no radical “*mir*” encontra-se o sentido olhar, mirar, segundo um enfoque de admiração, espanto.

A admiração e o espanto podem tanto se ligar ao maravilhoso, como também ao fantástico. Tzvetan Todorov (2008) em *Introdução à literatura fantástica*, se debruça sobre esta questão, tratando de estabelecer características singulares de cada gênero. Em ambos, fantástico e maravilhoso, vemos a presença de elementos e atos que desafiam às leis da natureza, porém

quando se trata do fantástico os elementos sobrenaturais causam estranheza. Entretanto, este dura apenas o tempo da dúvida, da hesitação, pois, quando é sanada a ambiguidade, entra-se no campo do estranho ou do maravilhoso:

Se as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero maravilhoso. (TODOROV, 2008, p. 48)

Os contos de fadas, por desafiarem o natural, sem causar qualquer espanto, se apresentariam como contos maravilhosos. É comum que se utilize os dois gêneros como sinônimos. Nelly Novaes Coelho (Cf. 2000, pp. 172-173) busca diferenciar os dois, indicando os contos maravilhosos como as narrativas que têm uma natureza material/social/sensorial, isto é a busca de riquezas, ascensão social. Os contos de fadas, por outro lado, estariam ligados à esfera do espiritual/ético/existencial, isto é, tais narrativas versariam sobre a realização de sonhos. Esta distinção, porém, mostra certa fragilidade se formos observar contos como “Cinderela”, por exemplo. A referida narrativa é conhecida como um conto de fadas, entretanto, como é sabido, trata de ascensão social.

Sejam contos de fadas ou contos maravilhosos, essas narrativas de encanto e magia, que tocam o imaginário humano, tem uma origem ancestral, muitas vezes atrelada ao nascimento da humanidade.

J. R. R. Tolkien (2010) afirma que “perguntar qual é a origem das histórias [...] é perguntar qual é a origem da linguagem e da mente” (p. 23), sendo assim, podemos dizer que a humanidade nasceu contando histórias ou que as histórias e a humanidade nasceram num mesmo momento.

Segundo Marina Warner (1999, p, 21), em *Da fera à loira: sobre contos de fadas e seus narradores*, tentar situar historicamente os contos de fadas é algo frustrante, pois existe uma dificuldade de compor uma cronologia ou definir uma origem. Baseando-se nisto, não buscaremos apontar, aqui, o local exato de nascimento destas narrativas, mas apresentar aspectos que, possivelmente, nos aproximem do momento de sua origem.

Sobre a origem dos contos de fadas, Jack Zipes afirma que “o gênero se originou das narrativas orais da tradição e foi criado e cultivado por adultos, sendo, desta forma, um gênero literário primeiro aceito entre adultos, sendo divulgado pela imprensa no século XVIII para crianças<sup>1</sup>” (ZIPES, 2006a, p. 1; tradução nossa).

---

1 Tradução do original: The genre originated within an oral storytelling tradition and was created and cultivated by adults, and as the fairy tale became an acceptable literary genre first among adults, it

Devemos considerar, primeiramente, que os contos de fadas nasceram em uma cultura iletrada, eram histórias contadas por camponeses em períodos de relaxamento após a exaustão do trabalho. Segundo John Updike, os contos de fadas eram “a sublitteratura que iluminava a vida de povos pré-literários” (Apud TATAR, 2013, p. 9). Muito antes de Charles Perrault ou dos irmãos Grimm, as histórias já circulavam em volta das fogueiras, no fiar, na vida cotidiana. Os contos abriam o universo mental dos camponeses do antigo regime europeu. Noel du Fail, em *Propos rustiques* (1547), foi o primeiro, a fazer por escrito, uma descrição da *veillée*, “reunião junto à lareira, à noitinha, quando os homens consertavam suas ferramentas e as mulheres costuravam, escutando as histórias” (DARNTON, 1986, p. 32). Era nessas reuniões que as mulheres, geralmente, encarnavam as narradoras e transmitiam histórias imaginativas que versavam sobre o mundo adulto. Qualquer que fosse a pretensão desses contos, “as histórias pertenciam sempre a um fundo de cultura popular, que os camponeses foram acumulando através dos séculos, com perdas notavelmente pequenas” (Ibid., p.32). Os contos de fadas “representavam a filosofia da roda de fiar” (FRANZ, 1990, p.12).

As narrativas que deram origem aos contos de fadas são ainda mais velhas que a *veillée* dos camponeses franceses, tendo versões semelhantes de uma mesma narrativa em regiões diversas da Europa ao Oriente. Sobre isto, Marie-Louise von Franz, em *A interpretação dos contos de fadas*, ressalta que

Na antiguidade clássica, Apuleio, um escritor e filósofo do século 2 d.C., escreveu sua famosa novela *O asno de ouro*, um conto de fada chamado Amor e Psyche, uma história do tipo *A bela e a fera*. Este conto de fada tem o mesmo padrão daqueles que se podem encontrar, hoje em dia, na Noruega, Suécia, Rússia e muitos outros países. Consequentemente, pode-se ao menos concluir que este tipo de conto de fada (da mulher que redime seu amado da forma animal) existe praticamente inalterado há 2.000 anos. (FRANZ, 1990, pp. 11-12)

Alguns estudiosos, como o russo Vladimir Propp, acreditam que as narrativas estavam no início da humanidade, antes ligadas aos ritos de iniciação para a vida adulta. Segundo Marina Colasanti, no ensaio “E as fadas foram parar no quarto das crianças”, os contos – em sua forma embrionária, anterior à estrutura de tal narrativa – eram transmitidos aos mais jovens por anciãos a fim de explicar, de forma simbólica, as provas a que seriam submetidos. Entretanto, superados tais ritos, sobreviveram as narrativas, desvinculadas de seu caráter ritualístico. (Cf. COLASANTI, 2004).

O Centro de estudos folclóricos de base histórico-geográfica, na Finlândia, teve como

principais representantes, no início do século XX, os estudiosos Kaarle Krohn e Antti Aarne que afirmaram ser impossível determinar a origem de um conto de fadas, sendo possível uma mesma narrativa ter nascedouro em diferentes países, corroborando a ideia de que apontar para o local exato de nascimento dos contos de fadas é algo, praticamente, impossível.

No livro *Contos de fadas: símbolos, mitos e arquétipos*, Nelly Novaes Coelho (2008) explora o gênero e apresenta possíveis fontes comuns dos contos de fadas, a fim de compreender como em culturas e povos diferentes encontravam-se numerosas narrativas semelhantes. Desta forma, a autora apresenta quatro fontes: egípcia, oriental, latina e céltico-bretã.

A primeira origem apresentada – **egípcia** – tem o conto *Os dois irmãos*, que possui suas origens remotas há mais de 3200 anos. A narrativa, que conta sobre dois irmãos e as maldades engendradas pela esposa de um deles, remete ao texto bíblico de “José e a mulher de Putifar”. A narrativa egípcia remete também ao conto *A princesa e o Gigante*, coletada no Rio Grande do Norte pelo folclorista Câmara Cascudo. (COELHO, 2008).

A fonte **oriental** é apresentada por meio de duas narrativas a destacar: *Calila e Dimna* e *As mil e uma noites*. A primeira narrativa supracitada teve sua primeira versão redigida em sânscrito (que se perdeu), uma versão em persa e ainda outra em árabe. Diz-se que esta narrativa tem sua origem primordial na Índia e trata-se da fusão de três livros indianos sagrados (*Pantschatantra*, *Mahabharata* e *Vischno Sarna*). As narrativas são fantásticas e possivelmente foram transmitidas por seguidores de Buda.

*As mil e uma noites*, também de fonte oriental, do fim do século XV, seguindo as narrativas de Sherazade, apresentava o maravilhoso que foi bem recebido quando traduzido para o francês, no século XVIII, mesma época em que os salões da França se deslumbravam com os contos de fadas de Charles Perrault. (Cf. Ibid. 2008) “Mais do que traduzidos (...), os contos, antes persas, são assimilados, adaptados, repetidos, fundidos com a pluralidade de influências culturais que naquele século faziam da Europa seu ponto de encontro” (COLASANTI, 2004, p. 225).

Dentre as fontes **latinas**, Coelho apresenta os contos populares medievais, aqueles que eram contados pelos camponeses na *veillée*. Segundo a autora, nestes contos “o mundo feudal está representado em toda a sua crueza” (COELHO, 2008, p. 44). Dessa forma, eram comuns, nestas narrativas, episódios de extrema violência. A autora cita, ainda, como pertencentes a esta fonte, as fábulas de Esopo e Fedro que passam a circular pela Europa na Idade Média, dando origem, mais tarde, as fábulas do francês La Fontaine.

Nas origens latinas, constam ainda as novelas de cavalaria que surgiram entre os séculos XI e XIV. Tais narrativas, segundo Coelho, eram “no início, destinadas ao entretenimento de

um público culto e aristocrático, com o passar dos séculos, transformou-se em literatura popular, integrada no folclore de povos europeus e americanos” (COELHO, 2008, p. 51).

Os contos de fadas se popularizaram na escrita de Charles Perrault, na França do século XVII, figurando o escritor como o mais famoso narrador dos contos de fadas. Narrativas como “Sapatinho de Cristal” ganhavam uma versão escrita na publicação de *Contos da Mamãe Ganso*. Entretanto, antes que os contos de fadas fossem reelaborados de forma literária pelo exímio escritor, as narrativas corriam pelo mundo, de boca em boca, na língua dos narradores.

Marina Warner apresenta possíveis formas de transmissão dos contos de fadas segundo duas teorias: difusionismo e arquétipos.

No **difusionismo**, acredita-se que “as histórias são propagadas através das fronteiras, vindas de origens distantes” (WARNER, 1999, p. 20). Portanto, tal teoria sustenta que, através do processo migratório e do contato com outras culturas, as histórias foram sendo transmitidas e adaptadas aos gostos culturais da população que as adotou.

A teoria dos **arquétipos** apoia-se em experiências comuns a toda a humanidade. Desta forma, afirma-se que os contos de fadas vivem no inconsciente coletivo, não sendo, portanto, necessário o contato com outras culturas para que haja a sua transmissão.

Segundo Marie-Louise von Franz, discípula de Jung, em *O feminino nos contos de fadas*, a permanência dos contos de fadas se baseia na teoria arquetípica, uma vez que, de acordo com a autora, “Mesmo quando um conto emigra e se adapta numa certa medida ao país onde ocorre um novo enraizamento, seu tema fundamental permanece intacto, pois ele exprime um processo comum a todos os seres humanos” (2010, p. 23).

Clarissa Pinkola Estés, em *A terapia dos contos de fadas*, afirma que: “Quer entendamos um conto de fadas cultural, cognitiva ou espiritualmente (...), resta uma certeza: eles sobreviveram (...) aos massacres de gerações e a vastas migrações por terra e mar. Sobreviveram a argumentos, ampliações e fragmentações.” (2005, p. 11).

Na obra *A interpretação dos contos de fadas*, também de Franz, ela observa a ligação entre a saga local, o mito e os contos de fadas. A autora afirma sobre a distinção entre saga local e contos de fadas, que: “quando uma história está enraizada em um lugar, ela é uma saga local; e, quando ela vagueia como uma planta aquática sem raízes, adquire a característica abstrata de um conto de fada, e que se uma vez mais adquirir raízes torna-se novamente uma saga local” (1990, p. 32). Sobre a diferenciação entre mito<sup>2</sup> e contos de fadas, a autora observa:

---

2 Entende-se por mito narrativas, geralmente, orais utilizadas pela humanidade para explicar fenômenos da natureza, fatos cotidianos, recorrendo a divindades. Essas narrativas, em geral, têm vínculo com religiões e extremamente simbólicas.

E. Schwizer, um clássico, mostrou, por exemplo, que o mito de Hércules foi construído a partir de aventuras separadas, todas elas sendo tramas de contos de fada. Ele demonstrou que este mito deve ter sido um conto que foi enriquecido e elevado ao nível literário de mito. Numa teoria oposta, algumas pessoas contestam dizendo que os contos de fada são mitos degenerados. Eles creem que originalmente os povos tinham somente mitos e se a ordem social e religiosa de um povo decaísse, então as remanescências daquele mito sobreviviam em forma de contos de fada. (FRANZ, 1990, p. 32).

Ao apontar as aproximações entre os contos de fadas e os mitos, Franz aborda a ideia defendida por Vladimir Propp de que os contos de fadas são mitos que perderam seu caráter ritualístico.

Franz conclui sobre a diferenciação entre saga local, mito e contos de fadas que, no ponto de vista dela, “os contos de fada são como o mar, e as sagas e os mitos são como ondas desse mar; um conto surge como um mito, e depois afunda novamente para ser um conto de fada.” (1990, p. 33). Desta maneira, a autora defende que os contos de fadas são a estrutura mais básica e, conseqüentemente, o esqueleto da psique

Atualmente, segundo Warner (1999, p. 21), os teóricos visualizam a disseminação dos contos de fadas através de analogias com a natureza: como as ondas formadas por uma pedra atirada em um lago, provocando outros círculos, ou melhor, outras histórias.

Estudo mais recente – divulgado em 2016 pela revista *Royal society open science* – afirma que os contos de fadas têm sua origem na pré-história. Segundo os pesquisadores Jamie Tehrani, da Universidade de Durham, e Sara Graça da Silva, da Universidade Nova Lisboa, contos de fadas como “A Bela e a Fera” têm cerca de 4 mil anos e outros, como “O Ferreiro e o Diabo”, remontam à Idade do Bronze. Utilizando-se da filogenética – metodologia usada na biologia para detectar relação entre espécies – Tehrani e Silva apontaram aproximações entre diversas versões de contos de fadas e elaboraram uma árvore para identificar o passado destas narrativas. Através da pesquisa, pontuaram que as narrativas mais antigas têm cerca de 6 mil anos e surgiram antes mesmo das línguas neolatinas. Segundo os pesquisadores, identificar está possível origem dos contos de fadas mostra que os irmãos Grimm estavam corretos ao afirmarem que essas narrativas tinham sua origem em uma cultura compartilhada e que remontavam ao nascimento das línguas indo-europeias.

## 1.2. Os escritores canônicos do gênero

No final do século XVII, as narrativas maravilhosas já haviam sido absorvidas pela cultura, tornando-se, em grande parte, narrativas folclóricas. Através das mãos de **Charles Perrault**, advogado da corte francesa do rei Sol, estas narrativas ganham nova roupagem, saem

da oralidade para a escrita e ganham prestígio nos salões franceses. Na primeira publicação que fez de contos de fadas reunidos, com dedicatória à Isabel Carlota de Orléans (sobrinha do rei da França), Perrault atribuiu a autoria ao seu filho Pierre Damancour, na época com cerca de 19 anos (quanto a isto, as fontes divergem, uma vez que segundo Nelly Novaes Coelho aponta como idade 19 e Eliana Bueno-Ribeiro, cerca de 17 anos). Acredita-se que, por ser um escritor prestigiado, Perrault desejou conservar sua fama ao não atrelar seu nome a contos tradicionais. Porém, *Contos da Mãe Gansa* consagrou-o como escritor do gênero.

Sobre a questão da autoria dos contos de Perrault, Eliana Bueno-Ribeiro, no prefácio de *Contos de Charles Perrault*, aponta para uma questão política arquitetada pelo autor para garantir a entrada do filho caçula na corte. Segundo Bueno (2016, p. 24),

O primeiro objetivo desta obra é evidente, a partir de sua Dedicatória: uma aproximação de seu (suposto) autor com a sobrinha do rei que está prestes a deixar Paris para estabelecer sua Corte na Lorena, pois (...), uma carreira, sobretudo a literária, deveria ser “protegida” explicitamente por um poderoso. Charles Perrault trataria, assim, de organizar para seu caçula, pela via literária, uma carreira na Corte.

Os contos de Perrault, embora fossem assinados pelo filho caçula, levaram narrativas populares a um lugar de prestígio. Segundo P.J. Stahl: “Perrault tirou-os [os contos de fadas] das sombras em que eles modorravam e, graças à maneira incomparável como os fez ressuscitar, graças à elegância da forma de que os revestiu, deu-lhes uma existência real e definitiva e os tornou imortais” (Apud P. J. Stahl in PERRAULT, 1999, p.45).

Em *Contos da Mãe Gansa*, publicado pela primeira vez em 1697, Perrault “ilumina” contos da tradição popular, valendo-se da figura da Mãe Gansa (personagem folclórica que contava histórias aos seus filhotes) tendo por ilustração uma velha fiandeira. “Esta substituição da gansa pela fiandeira teria resultado por analogia ao costume popular europeu de as mulheres contarem histórias enquanto fiavam (...) figura que, por sua vez, teria raízes nas Parcas da mitologia pagã” (COELHO, 2008, p. 83).

No prefácio de *Contos da Mãe Gansa*, segundo Maria Tatar (2013, p. 409), Perrault afirmava que os seus contos eram morais e instrucionais e que se empenhavam em mostrar que a virtude seria recompensada enquanto que o vício, punido. Os contos de Perrault possuíam uma dupla função: revalorizar o folclore e instruir os jovens.

Na esteira de Perrault, **Jacob e Wilhem Grimm**, na Alemanha, passaram a coletar contos tradicionais, que foram publicados sob o nome de *Contos da infância e do lar* em dois volumes, entre os anos de 1812 e 1815. Os irmãos Grimm, entretanto, tinham uma finalidade diferente do francês, eles buscavam, através de tais narrativas, consolidar o espírito alemão,

buscar a voz pura de seu povo antes que a industrialização e a urbanização destruíssem as narrativas de cultura popular. “As ambições eruditas e o zelo patriótico dos Grimm guiaram em grande medida a produção da primeira edição de *Contos da infância e do lar*” (TATAR, 2013, p. 405).

Os Grimm tiveram, como principais fontes, mulheres cultas, mas também coletaram suas histórias entre pessoas comuns em aldeias; é o caso da camponesa Katherina Wieckmann e a descendente de franceses Jeannette Hassenpflug. Devemos ressaltar que, por ser de descendência francesa, de origem huguenote, Hassenpflug havia tido contato com as narrativas de Perrault. “Os huguenotes trouxeram seu próprio repertório de contos para a Alemanha, quando fugiram da perseguição de Luís XIV” (DARNTON, 1986, p.24) Sendo assim, os Grimm tiveram um contato de “segunda mão” com os contos de Charles Perrault, provavelmente, acreditando serem frutos da tradição oral alemã.

Os contos coletados pelos irmãos Grimm, e que inauguraram a literatura infantil, tinham como característica a constante presença de imagens e de crenças cristãs. Segundo Estés (2005, p. 20), “Os irmãos Grimm registraram e, em alguns casos, aparentemente inseriram uma versão judaico-cristã de Deus em alguns [contos] mais antigos”. A autora afirma ainda que, “com frequência os contos dos irmãos Grimm omitem os detalhes escatológicos que são comuns em miríades de contos da tradição oral” (2005, p. 20). De forma recorrente, são excluídas das narrativas dos irmãos Grimm críticas a senhores, Igreja, menções ao sexo e à sexualidade, referência à cultura pagã e qualquer coisa que pudesse ser socialmente inaceitável.

**Hans Christian Andersen**, anos mais tarde, no século XIX, na Dinamarca, também teve seu nome consagrado pelos contos de fadas. Filho de uma lavadeira e um sapateiro, começou a trabalhar aos 9 anos, após a morte do pai. O primeiro contato do autor com os contos populares dinamarqueses foi no quarto de fiar de um asilo onde sua avó trabalhava (TATAR, 2013). Seus estudos não passaram do primário, ainda assim, através de livros emprestados, conhece o teatro de Shakespeare. Aos 14 anos deixa sua cidade natal, Odessa, para lançar-se como literato na capital, Copenhague onde ele acreditava que se cumpriria a profecia de um grande destino, conforme havia previsto uma cigana quando ele era um menino. Na capital, trabalhou como aprendiz de marceneiro e buscou seguir o sonho de tornar-se dramaturgo, mas a falta de conhecimento da arte literária tornou-se um obstáculo. Entretanto, sendo adotado pelo Conselheiro de Estado, Jonas Collins, Andersen obtém estudos que o levaram a conseguir um estágio na Alemanha e, posteriormente, em 1833, foi contemplado pelo rei Frederico VI com uma bolsa de estudos para um roteiro cultural pela Alemanha, Países Baixos, Bélgica, França, Suíça e Itália. Durante estas viagens, hospedou-se com famílias abastadas e revelou-se, nesta

época, um exímio contador de histórias. Aos trinta anos, com o romance, *O improvisador*, Andersen se consagra no meio literário, seguindo-se, entre os anos de 1835 e 1858, a publicação dos cadernos de contos infantis que marcaram seu nome na história da literatura infantil (Cf. COELHO, 2011).

Diferente de Perrault e dos irmãos Grimm, Andersen reivindicava a autoria de seus contos, mesmo que alguns fossem inspirados em contos tradicionais ouvidos na infância, o autor “afirmava o poder de seu próprio gênio e imaginação para elaborar contos de fadas literários” (TATAR, 2013, p. 401). Ele criava seus próprios personagens, tramas, sendo que alguns não faziam referência a qualquer conto popular de forma direta. As histórias de Andersen nem sempre tinham um final feliz, eram carregadas de tragédia. Em seus contos, o autor expurgava as injustiças que vivera (a humilhação do professor, as ofensas dos amigos pelo seu jeito de caminhar, dos amores não concretizados). Os contos do escritor são mais intimistas e tem como foco o comportamento humano, seus vícios e virtudes, a compaixão e o arrependimento. Nas narrativas do dinamarquês, o mundo é apresentado, geralmente, como um “vale de lágrimas” pelo qual é necessário passar para se chegar à redenção, o que apresenta a forte ideologia cristã do autor. Atualmente, no dia do nascimento de Hans Christian Andersen, 02 de abril, comemora-se o Dia Internacional do Livro Infantil.

A maior parte da fortuna dos contos de fadas chegou até nós através da escrita de autores canônicos como Charles Perrault, os irmãos Grimm e Hans Christian Andersen. Praticamente, toda narrativa pertencente à cultura oral perdeu-se, foi suplantada pela escrita. Devemos ressaltar que os contadores de história da oralidade eram, em geral, mulheres e que, na escrita, os contos de fadas foram tomados por mãos masculinas. Ainda que houvesse mulheres contemporâneas de Perrault e que essas também escrevessem contos de fadas, a sociedade e a história consagraram a escrita dos homens. No próximo tópico, abordaremos, de forma detalhada, a passagem dos contos das bocas femininas para as mãos masculinas.

### **1.3. Das narradoras aos escritores**

Escrever é conferir poder pois, através da escrita, se perpetuam histórias e ideologias. Possivelmente por isso e diante da relação de poder estabelecida no patriarcado, a escrita sempre foi por primazia território masculino. Segundo a professora Lúcia Osana Zolin, “mulheres nunca puderam ser heroínas, tampouco célebres escritoras. Foram, assim, excluídas da tradição literária, de modo que os clássicos têm sua paternidade cultural legada exclusivamente aos homens.” (ZOLIN, 2007, p. 82). Ao negar a escrita às mulheres, evitou-se que elas se rebelassem e que suas ideias fossem disseminadas, afinal, segundo Zolin, “escrita e

linguagem (...) representam poderes e ideologias, e servem para consolidar e garantir determinada supremacia social.” (ZOLIN, p. 82, 2007).

Tirar da mulher o potencial poder através da escrita, nos remete as reflexões levantadas pela indiana Gayatri Chakravorty Spivak (2010), no ensaio *Pode o subalterno falar?*, que afirma que “o subalterno como sujeito feminino não pode ser ouvido ou lido” (p. 163) e quando o faz não encontra meios para se fazer ouvir. Apesar da autora tratar do sujeito pós-colonial, podemos aproximar o silenciamento da mulher na literatura às reflexões levantadas por Spivak e inferir que o que afasta as mulheres do cânone literário não é a qualidade da escrita ou a falta de desejo de se expressar, mas a ausência de um espaço de fala que garanta que seu discurso não será ignorado ou menosprezado.

Michael Foucault, em *A ordem do Discurso* (1999), afirma que na sociedade (especificamente a europeia do século XIX) a produção de discursos é controlada e tal limitação é exercida por mecanismos de exclusão que são externos: separação, interdição e vontade de verdade. Na interdição se clarifica a questão do poder, pois se refere ao direito privilegiado daquele que fala. A separação, também denominada rejeição, evidencia o não reconhecimento do discurso do indivíduo considerado louco. Na vontade de verdade é feita uma validação daquilo que é considerado verdadeiro. Ainda que o discurso passe pelos mecanismos externos, um discurso pode esbarrar nos procedimentos de controle e delimitação do discurso, que são: comentário (a repetição de um discurso existente), autor (a individualidade e importância daquele que profere o discurso) e disciplina (a adaptação do discurso ao campo do saber ao qual é atrelado). Logo, podemos observar que Foucault em sua obra aponta para uma estreita relação entre discurso e poder. Podemos considerar que as obras de autoria feminina – os contos de fadas escritos por mulheres, inclusive – sofreram principalmente com o mecanismo de exclusão denominado interdição, uma vez que, em geral, a obra era rejeitada socialmente não por sua falta de qualidade literária, mas pela falta de privilégio daquele que proferia o discurso.

É importante ressaltarmos que, usualmente, toda mulher com um discurso ou postura que não se alinham ao discurso dominante costuma, ser taxada de louca. A histeria, disseminada no pensamento cientificista do século XIX e tida como uma doença feminina, muitas vezes foi uma forma de deslegitimar o discurso feminino através da loucura. Anteriormente, entre os séculos XV e XVII, as mulheres, supostamente, possuídas por demônios – que muitas vezes eram solteiras, viúvas ou de alguma forma contrariavam o patriarcado – eram denominadas bruxas e tinham sua voz silenciada, pois a “possessão” as aproximava da loucura.

O silenciamento feminino se deu na sociedade e, também, na literatura. Observemos a importância dessa dicotomia entre a disseminação da história através da oralidade e da escrita

no contexto dos contos de fadas. Como já ressaltamos em tópico anterior, as narrativas denominadas contos de fadas não possuem uma data de nascimento, nem tampouco uma paternidade (ou seria maternidade?), entretanto, percebe-se ligada a essas narrativas a figura da contadora de histórias. Segundo Marie-Louise von Franz, “pelos escritos de Platão sabemos que as mulheres mais velhas contavam às suas crianças histórias simbólicas” (FRANZ, 1990, p. 11)

Acredita-se que as histórias nasceram na oralidade e que as mulheres, por seu contato com o lar e as crianças, eram as guardiãs da memória familiar. Antes mesmo de Perrault tomar a imagem arquetípica da Mamã Gansa para dar voz aos seus contos de fadas, a figura de uma velha narradora aparecia em *O asno de Ouro*, de Apuleio, narrando a história de Eros e Psique para a jovem Cáríte que temia por sua vida após ser raptada por bandidos e separada do marido: “A velha suspirou compassivamente, 'Minha linda', disse ela, '... vou lhe contar alguns contos de fadas para alegrá-la” (WARNER, 1999, p. 39). A história narrada era cômica e indecorosa, trata-se, segundo Apuleio, de um “conto de velhas”. Em *A ciranda das mulheres sábias*, Clarissa Pinkola Estés ressalta a sabedoria advinda das mulheres velhas que “quer essa idosa seja uma velha enrugada ou uma feiticeira com seus amuletos (...) ela é a anciã “que sabe” e surge de repente para ajudar a mulher mais jovem” (2007, p. 16).

No conto “Com sua voz de mulher”, Marina Colasanti ilumina a imagem da mulher como contadora de histórias, dando-lhe um aspecto divino. A narrativa inicia com o personagem de um deus preocupado com a infelicidade de seu povo. Para descobrir as causas que não permitiam às pessoas terem uma vida plena, o deus vai à Terra, mas não toma a forma de animal ou homem, ele desce como um deus-mulher. Sobre a identidade escolhida, o deus-mulher tem sua divindade questionada e assume tarefas domésticas, uma vez que, como mulher, nenhuma outra atividade poderia exercer. Entretanto, através das narrativas, como contadora de histórias, o deus-mulher acaba cativando seu povo. “Contou uma história que se havia passado no seu mundo, aquele mundo onde tudo era possível e onde viver não obedecia a regras pequenas como as dos homens” (COLASANTI, 2015, p.232). As histórias contadas pelo deus-mulher salvaram os homens da tristeza e do tédio em que se encontravam e, mesmo após a partida deste, as histórias continuaram: “E, o tempo passando, ninguém mais podia dizer com certeza de onde tinha vindo esta ou aquela história, e quem havia contado primeiro” (COLASANTI, 2015, p. 233).

Segundo Marina Warner, “A ligação entre a fala das velhas e as fábulas consoladoras, eróticas e muitas vezes fantásticas, parece profundamente entrelaçada com a própria linguagem e com o papel da fala das mulheres”. (WARNER, 1999, p. 40). Ressaltamos, ainda segundo

Warner, que a palavra “fada” é uma variante da palavra latina *fatum*, palavra esta que não apenas relaciona-se ao destino, mas que expressa “aquilo que é falado”.

As mulheres estavam ligadas às narrativas, aos contos de fadas em sua oralidade. Foi Italo Calvino quem chamou a atenção para o fato de que a maior parte das fontes, citadas pelos compiladores dos contos de fadas, eram femininas. Os contos de fadas existiam, portanto, antes de serem tomados pela escrita e já eram, antes disso, difundidos no círculo doméstico/familiar através da boca das mulheres.

Os contos de fadas, em sua oralidade, transmitiam ensinamentos do universo adulto, tendo, inclusive, em alguns, menção ao ato sexual – passagens que foram expurgadas na escrita desses contos. Segundo Estés, ao abordar os contos de fadas orais no livro *Mulheres que correm com os lobos*, “Essas histórias (mitos e contos de fadas) compreendem o drama da alma de uma mulher. É como uma peça de teatro com instruções sobre o palco, os personagens, os acessórios” (1994, p. 29). Sendo assim, os contos de fadas levam, às mulheres, instruções para o próprio conhecimento e, neste ensejo, nos voltamos para o narrador definido por Walter Benjamin. Vale ressaltar que a tradução literal do ensaio intitulado originalmente como *Der Erzähler*, que chegou ao Brasil com a tradução de O Narrador, é “Contador de histórias”.

Apesar de Benjamin não considerar que seus contadores de histórias pudessem ser mulheres, ele atrela a arte de contar histórias ao trabalho manual, principalmente ao ato de fiar – usualmente feminino – e define que contar histórias é “uma forma artesanal de comunicação” (2012, p.221). Por conseguinte, vimos o esboço de um narrador com traços preponderantemente femininos. Ainda sobre o ensaio de Walter Benjamin, no qual ele afirma que o fim do narrador estava próximo, uma vez que a humanidade estava perdendo o potencial de cambiar experiências, vale ressaltar, para nossa pesquisa, dois importantes aspectos: (1) o autor definia como função primordial das narrativas a transmissão de conselhos e (2) o autor defendia que os contos de fadas foram os primeiros conselheiros da humanidade. Sendo assim, marca-se a importância das narradoras e do ato de contar histórias.

Segundo Marina Warner, “assim como a história pertence aos vencedores e as palavras mudam de sentido com as mudanças de poder, as histórias dependem dos narradores e daqueles para quem são narradas” (1999, p. 51). De igual maneira aconteceu com os contos de fadas: quando extraídos da cultura popular e da oralidade, foram passados para a escrita e lançados nos salões franceses.

A pedra fundamental da passagem dos contos de fadas para a literatura, segundo Warner, é o *Pentamerone* (1634-36), de Giambattista Basile, no qual é possível encontrar as primeiras versões escritas de *A Bela adormecida* e *Cinderela*. Não obstante, foi com Charles Perrault

(1628-1703) que os contos de fadas ganharam os salões parisienses. Os contos de origem popular, camponesa, que versavam de forma burlesca e vulgar sobre a vida, foram transplantados para um círculo de literatura estilizada e extravagante. “Perrault foi um intermediário inspirado entre a cultura camponesa adulta de narrativa de histórias e as histórias infantis contadas para os filhos de aristocratas sofisticados” (TATAR, 2013, p. 409). Após a terceira adaptação do conto “Pele de Asno”, Perrault percebeu que tais narrativas poderiam ser utilizadas de forma instrutiva. Segundo Tatar (2013), no prefácio de *Contos da Mamãe Gansa*, Perrault considera que seus contos eram moralistas, pregavam as vantagens de ser virtuoso e evidenciavam que o vício deveria ser punido, marcando, desta forma, as recompensas de ser honesto, paciente, prudente, industrioso e obediente. O caráter moralista dos contos de Perrault ficava evidente nas morais, aos ditames de La Fontaine, que ele enxertava ao final dos contos. As morais que, em alguns casos, eram forçosamente encaixadas ao texto, não estabeleciam com a narrativa um diálogo coerente, como em “Barba Azul”, “Chapeuzinho vermelho”. Em outros casos, a moral estabelecia uma relação coerente com a narrativa, mas não lhe deixava brechas para interpretações diversificadas. Observemos, neste contexto, a moral de Chapeuzinho Vermelho, considerando a versão de Perrault, na qual a menina é devorada e não há a figura salvadora do Caçador.

Vemos aqui que as meninas  
 E sobretudo as mocinhas  
 Lindas, elegantes e finas,  
 Não devem a qualquer um escutar.  
 E se o fazem, não é surpresa  
 Que do lobo virem o jantar.  
 Falo “do” lobo, pois nem todos eles  
 São de fato equiparáveis.  
 Alguns são até muito amáveis,  
 Serenos, sem fel nem irritação.  
 Esses doces lobos, com toda educação,  
 Acompanham as jovens senhoritas  
 Pelos becos afora e além do portão.  
 Mas ai! Esses lobos gentis e prestimosos,  
 São, entre todos, os mais perigosos.  
 (PERRAULT, apud TATAR, 2013, p. 391)

Observemos, nesta moral, que fica claro a quem se destina a lição, não unicamente isto, mas usurpa-se qualquer outra interpretação da narrativa, ao limitar a comparação da figura do “lobo” com a do “homem sedutor”. O conto “Chapeuzinho Vermelho” é admonitório, isto é, uma narrativa de advertência sobre os perigos da sedução de um homem mais velho.

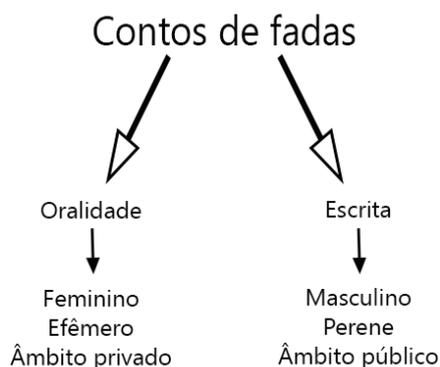
Com Perrault, muito do caráter oral e feminino das narrativas se perdeu, entretanto, foi através das mãos dos irmãos Jacob e Wilhem Grimm que as narrativas sofreram suas maiores

transformações.

Os irmãos Grimm tiveram como suas principais fontes mulheres. Eles buscavam, através dessas histórias, resgatar o verdadeiro espírito alemão, eles se voltaram para o passado medieval para, através das raízes, compreender a atualidade alemã da época: uma nação não unificada, sob dominação francesa. Segundo Nelly Novaes Coelho (2008, p.107), o trabalho folclorista dos Grimm permitiu rastrear e reconstruir as concepções míticas dos povos arianos, antiga raça germânica apagada pela assimilação da cultura católica romana.

Os Grimm coletaram centenas de contos populares através de fontes como Katherina Wieckmann e Jeannette Hassenpflug. Entretanto, devido à crítica às cenas de violência – principalmente contra crianças – expostas na primeira edição de *Contos da infância e do lar*, os Grimm, ao transporem estas histórias populares, numa segunda edição, contaminaram-nas com a ideologia cristã e extirparam destas a maior parte dos elementos que faziam menção aos ritos de iniciação feminina, elementos de caráter sexual e qualquer referência à cultura pagã ou a atitudes que ferissem os costumes da época Segundo Estés (1994), tal atitude baseava-se numa tentativa de purificar as histórias. A coletânea *Contos da infância e do lar* teve várias versões, nas quais os Grimm buscaram retirar todos os elementos anteriormente citados. Um exemplo desta tentativa são as versões de Rapunzel. Nas primeiras, as visitas constantes do príncipe à torre de Rapunzel culminam numa gravidez pré-nupcial, fato que foi extinto nas versões mais recentes. A coletânea, que iniciou como um estudo filológico, tornou-se, gradativamente, uma literatura para crianças. “O sucesso desses contos abriu caminho para a criação do gênero Literatura Infantil” (COELHO, 2008, p. 30).

Os contos de fadas tiveram seu nascimento na oralidade, pela boca das mulheres; mas foi na escrita e pelas mãos dos homens que estes contos foram consagrados, uma vez que a oralidade é efêmera, diante da durabilidade da escrita. Os contos que chegaram a nossa atualidade foram aqueles que trouxeram prioritariamente a ideologia masculina, suplantando, muitas vezes, o feminino destes textos. Desta forma, podemos estabelecer o seguinte esquema para resumirmos esta dualidade:



*Figura I: Contos de fadas na escrita e na oralidade*

Jack Zipes (2006b) observa que muitos contos de fadas da oralidade se perderam ou se tornaram anacrônicos e, aqueles que sobreviveram, continuam a ter um significado cultural, mas nunca serão como as narrativas originárias, pois tais narrativas foram muitas vezes trazidas para escrita por homens, em geral, bastante religiosos, que apagaram as origens dessas narrativas.

As narrativas escritas ganharam o âmbito público, enquanto as narrativas orais permaneceram no âmbito privado, nos pequenos círculos familiares, abertas a alterações de suas narradoras até, por fim, serem apagadas. Segundo Estés, “da maioria das coletâneas de contos de fadas e mitos hoje existentes foi expurgado tudo o que fosse escatológico, sexual, perverso, pré-cristão, feminino, iniciático ou que se relacionasse às deusas” (1994, p. 31, grifo nosso). Isto posto, a escrita sublimou muito do feminino dos contos de fadas e as narrativas que chegaram até nós, através de Perrault, dos Grimm ou de Andersen, escondem o esqueleto de velhos contos e das antigas contadoras de histórias.

Ainda hoje as mulheres, muitas vezes, assumem o papel de contadoras de histórias. Nas entrevistas, realizadas exclusivamente para esse trabalho, 94% das voluntárias – mulheres adultas, em sua maioria com idades entre 31 e 40 anos – afirmam que ouviram contos de fadas na infância e grande parte delas (34%) as ouviu através da mãe. A figura paterna na contação de história mostrou-se completamente ausente, uma vez que nenhuma das entrevistadas apontou o pai neste papel.

Apesar de as mulheres estarem atreladas aos contos de fadas em sua oralidade, elas não se limitaram e estiveram presentes também na escrita destas narrativas, não tendo, porém, o mesmo destaque de canônicos como Perrault e os irmãos Grimm, apesar de terem escrito na mesma época que os mesmos. Ressaltamos que algumas destas narrativas, escritas por mulheres – principalmente aquelas que não estão de acordo com a ideologia da sociedade patriarcal – são

desconhecidas para a maior parte dos leitores. Segundo Níncia Teixeira (2008, p.40), “as mulheres sofreram ao longo da história um processo de silenciamento e exclusão. O sujeito da fala é primordialmente masculino, na literatura, na lei e na mídia”. O tema apresentado será observado no próximo tópico deste trabalho.

#### 1.4. Escritores e escritoras dos contos de fadas no nascimento do gênero na literatura

Charles Perrault foi, em sua época, um frequentador assíduo dos salões das preciosas. Cabe ressaltar que o preciosismo era o barroco francês e as “preciosas” eram mulheres da nobreza e da burguesia, que se reuniam em salões para discutir literatura e direitos femininos. As frequentadoras eram “de posição superior, mundanas, até mesmo influentes” (WARNER, 1999, p. 200). Segundo Michelle Perrot, “no século XVII, o salão de Mme. De Rambouillet é o bastião das Preciosas, que exigem galanteria e linguagem elevada” (2008, p.32). As preciosas ditavam regras rígidas para a literatura e tinham uma escrita rocambolésca, floreada. “Foram os salões das 'preciosas' que garantiram o prestígio dos contos de fadas na França do século XVII, fazendo-os adentrar as portas da Academia, que estavam fechadas para elas, mas não para as princesas, bruxas e fadas” (MENDES, 2000, p. 144). Foram as preciosas que garantiram que os “contos de velhas” fossem respeitados entre nobres e burgueses por seu ensinamento e preceitos morais. (Cf. Ibid., p. 48). As *précieuses* tinham como ideal a revolta do cortês contra a cultura dominante e “os contos de fadas tornaram-se parte dessa posição de protesto” (WARNER, 1999, p. 2000).

Muitas foram as críticas levantadas às preciosas, sendo inclusive satirizadas no teatro, na obra *Preciosas ridículas* (1659), assinada por Molière. Este grupo esteve no centro da discussão conhecida como a “Querela dos antigos e modernos”, tratava-se de uma oposição entre duas culturas: o politeísmo greco-latino e o monoteísmo judaico-cristão. Existia, neste contexto, uma rebeldia contra a imitação cega dos moldes clássicos e o uso da língua latina como a oficial. Esta querela opõe Charles Perrault e Nicolas Boileu<sup>3</sup>, ambos formados pela mesma escola católica, mas com visões distintas. Boileu, apoiado por Raccine, La Fontaine e La Bruyère, toma partido dos antigos, da reverência aos moldes latinos, enquanto que Charles Perrault, apoiado pelas “preciosas” e Fontenelle, são partidários do moderno. Coube a Antoine Arnauld, que mantinha relações de amizade com Boileau e Perrault, revolver a contenda, declarando os antigos os grandes vencedores.

Charles Perrault também se contrapôs as sátiras que Boileu fez sobre as mulheres.

---

3 Inimigo pessoal da família Perrault que em 1677 foi declarado “Historiador do rei”.

Contos como “Grisélidis”, “Os desejos ridículos” e “Pele de Asno” são alguns exemplos de narrativas de Perrault em resposta às sátiras. Em *Apologia das mulheres*, ele defendeu as “preciosas” dos ataques de Boileau, entretanto, Mendes (2000) observa que não devemos pensar no escritor como um patrono da causa feminista, mas devemos pensar que o contato com as mulheres que frequentavam os salões garantiu a Perrault o convívio com a burguesia e, ademais, o aprendizado de regras poéticas lhe foram úteis na criação literária. Segundo Mendes, Perrault, em *Apologia das mulheres*, deixou transparecer, nas entrelinhas, a ideologia de uma sociedade machista que via a mulher como um ser ridículo (Cf. MENDES, 2000, p. 126).

Sobre *Apologia das mulheres*, Zipes (2006b) descreve que Perrault exalta a inteligência e a capacidade feminina que devem ser usadas no domínio doméstico. O autor é contraditório ao defender às mulheres e essa contradição também aparece em seus contos de fadas.

Apesar de serem literatas, reconhecidas em sua época, as preciosas foram esquecidas pelo cânone literário e seus contos de fadas obliterados da história do gênero. Nas entrevistas voluntárias realizadas para esta pesquisa, ao questionarmos sobre os escritores dos contos de fadas, fizemos duas perguntas distintas, uma para que marcassem os escritores de contos de fadas que conheciam e outra para marcar as escritoras. Havia nessas duas questões a opção “nenhum”. Apenas 15% das entrevistadas marcaram nenhum quando questionadas sobre os escritores de contos de fadas e a maioria reconheceu o nome dos irmãos Grimm (75%). Por outro lado, a opção “nenhum” foi marcada por 72% das entrevistadas quando questionadas sobre as escritoras de contos de fadas, a mais reconhecida no grupo foi Jeanne-Marie Beaumont (21%) que escreveu “A Bela e a Fera”.

Na tabela a seguir, está expresso os dados recolhidos na pesquisa, indicando o percentual de leitores que reconhecem cada um dos escritores descritos.

Charles Perrault	47%
Irmãos Grimm	75%
Hans Christian Andersen	54%
Nenhum	15%

*Tabela I: Escritores de contos de fadas conhecidos*

Na tabela seguinte estão descritas as escritoras de contos de fadas – que tiveram certa fama na época em que produziram suas obras – acompanhadas do percentual de leitoras que as reconheceram.

Marie-Jeanne L'Héritier	8%
Henriette-Juliane de Murat	7%
Jeanne-Marrie Leprince de Beaumont	21%

Nenhuma	72%
---------	-----

*Tabela II: Escritoras de contos de fadas conhecidas*

No antigo regime francês, os salões eram cheios das chamadas “preciosas”, mulheres intelectuais, escritoras que, segundo estudiosos como Elisabeth Badinter, foram as primeiras a levantar a questão sobre a posição dos homens na sociedade. Sobre as preciosas, Badinter descreve:

Consideradas as primeiras feministas – mulheres da aristocracia e alta burguesia, solteiras, independentes economicamente -, defendiam a igualdade entre os sexos, o direito ao amor e ao prazer sexual, o acesso à mesma educação intelectual dada aos homens. Questionando a instituição casamento e os papéis de esposa e mãe como destino da mulher, elas inverteram os valores sociais da época. (BADINTER, Apud GARCIA, 2011, p. 32)

Como sublinhamos no trecho acima, as preciosas podem ser consideradas as primeiras feministas, ao questionarem as diferenças impostas entre homens e mulheres na sociedade. Compreendemos que o feminismo é

A tomada de consciência das mulheres como coletivo humano, da opressão, dominação e exploração de que foram e são objeto por parte do coletivo de homens no seio do patriarcado sob suas diferentes fases históricas, que as move em busca da liberdade de seu sexo e de todas as transformações da sociedade que sejam necessárias para este fim. (GARCIA, 2011, p. 13)

Considerar as preciosas como feministas é algo que requer certa reflexão, uma vez que elas ocuparam os salões franceses, com suas críticas à posição da mulher na sociedade, antes que o movimento feminista viesse a existir. O feminismo pode ser dividido, a princípio, em três ondas: a primeira que se inicia no século XIX, principalmente no Reino Unido e nos Estados Unidos; a segunda como continuação da primeira, a partir da década de 60; e a terceira onda com movimento das décadas de 80 e 90 do século XX e início do século XXI. Podemos ainda citar que vivemos o levante de uma quarta onda, mas quanto a isto, apenas a história, em algumas décadas, poderá confirmar.

A **primeira onda** abrange o período do fim do século XIX e início do XX. Este extenso período temporal marca as lutas de mulheres, principalmente, pelo direito ao voto – sufrágio universal -, mas também entram na discussão do movimento a questão dos casamentos arranjados e o poder de posse dos maridos sobre as mulheres.

A **segunda onda** feminista se apresenta como uma continuação da primeira. Enquanto a onda anterior tinha foco nos direitos políticos, a segunda onda lançou luz sobre questões de desigualdade na sexualidade, no mercado de trabalho, nos direitos reprodutivos. A pílula

anticoncepcional, que começou a ser comercializada em 1961, está entre uma das propulsoras da segunda onda. Entretanto, uma das grandes influenciadoras desta fase do feminismo foi a obra *O segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir.

A **terceira onda** feminista adota uma postura crítica em relação à segunda, uma vez que aponta que a onda anterior se centrou nas questões das mulheres brancas e de classe média alta. Esta onda possui uma interpretação pós-estruturalista de gênero e sexualidade e enxergam a existência de “mulheres” como um grupo heterogêneo questionando as prescrições da segunda onda sobre o que é ou não bom para a vivência feminina.

Com a primavera feminista, em 2015, os movimentos feministas tomaram um aspecto ainda mais diversificado, abrangendo as questões de exclusão de gênero, denúncia de violências e utilização das mídias sociais, principalmente como meio de protesto (vide as hashtags virais: #meuamigosecreto #primeiroassédio). Estes aspectos apontam para uma **quarta onda** feminista que vêm se levantando e ganhando contornos recentemente.

Estando o movimento das “preciosas” antes de qualquer onda feminista, podemos considerar que elas formaram uma **pré-onda**, antes mesmo que tal movimento fosse nomeado. As preciosas são as feministas antes do feminismo. A obra de Poulin de La Barre, produzida no auge do preciosismo, é abalizada como primeira obra feminista. O livro intitulado *Sobre a igualdade entre os sexos* abordava, principalmente, como o título preconiza, a igualdade entre homens e mulheres.

Devemos ressaltar que as “preciosas” tinham condutas e ideologias que iam contra o ideário do antigo regime. Na visão destas mulheres, os relacionamentos deveriam ser livres de casamentos arranjados e elas mantinham um posicionamento contrário a moral que era permissiva com o adultério quando masculino, mas que julgava como desonroso o feminino. Entre as *précieuses*, podemos destacar os nomes de Madeleine de Scudéry (dona de um dos mais famosos salões da época), Marie- Catherine D’Aulnoy, Henriette-Julie Murat e Marie-Jeanne L’Héritier. A última escritora destacamos também por ser parente de Charles Perrault, não se sabendo, ao certo, se ela era sobrinha ou prima do autor, havendo uma divergência entre as fontes. Sobre esta questão de parentesco, Eliana Ribeiro-Bueno (2016, p. 24) considera que, “na verdade, parece que a mãe dela [L’Héritier] era irmã ou prima da mãe de Perrault, e assim seria ela mais provavelmente sua prima, embora pertencendo a outra geração”.

Segundo Warner, L’Héritier defendeu com energia os contos de fadas, porque este gênero “transmitia a sabedoria antiga e pura das pessoas que originaram – velhas senhoras, amas, governantas” (1999, p. 44). A autora defendia veementemente os contos de fadas, mesmo quando eram pela academia definidos como “vulgares” e “tolices femininas”. Muitas vezes, nos

prefácios de seus contos, citava como fontes sua ama e babá. Quando Perrault ainda estava escrevendo os *Contos da Mamãe Gansa*, L'Héritier publicava seu primeiro livro de contos de fadas, sendo discípula de Mlle Scudéry. No salão de Scudéry, L'Héritier utilizava o nome de Telésille, fazendo referência à poetisa da antiguidade que, segundo relatos, viveu em Argos<sup>4</sup> e, após o massacre de vários argivos no campo de batalha, reuniu as mulheres e as liderou contra os espartanos.

L'Héritier escreveu diversos contos de fadas, entre os quais estão “*Ricdin-Ricdon*” (versão primitiva de “Rumpelstiltskin”), “*La robe de sincérité*” (versão primitiva de “A roupa nova do rei”), “*Marmoisan*” e “*L'Adroite princesse*”. O último se apresenta como seu conto mais famoso e, no prefácio deste, ela declara que “não quer nem prosa, nem verso, mas sim uma história contada de qualquer maneira, como se fala” (WARNER, 1999, p. 205). Desta forma, a autora mostra sua preocupação de aproximar sua produção literária das histórias ouvidas na infância através de sua ama que encarnava o papel de contadora de histórias. Entretanto, “o estilo de L'Héritier jamais poderia ser lido como a voz do povo; ela escreve a prosa floreada e culta de uma *précieuse* que frequenta os aristocráticos salões da Paris do Rei Sol” (Ibid., p. 206).

Nos contos da escritora citada, a esfera da ação não pertence ao masculino, mas são as heroínas por meio de “combinações mágicas de palavras ou aparências, através de enganos verbais ou visuais” (WARNER, 1999, p. 208) que mudam seus destinos. Muitas vezes, suas personagens se valem do disfarce masculino para provarem seu valor. O conto “*Marmoisan*”, que nos lembra em algumas particularidades a obra “Noites de reis” de Shakespeare, é um exemplo deste recurso. Neste conto, a heroína toma o lugar do irmão gêmeo na guerra – semelhante ao que fez a Viola de Shakespeare, tomando o lugar do irmão Sebastian -, depois que este morre caindo de uma escada ao tentar entrar no quarto de uma moça sem permissão. Utilizando-se da personagem de seu conto, a autora definia-se como “a Marmoisan travestida; queria provar, através de sua heroína, que poderia ser um cavaleiro valente e uma mulher completamente feminina, capaz de inspirar amor” (Ibid., p. 209).

A narrativa de Marmoisan incluía, no prefácio, um pedido e uma dedicatória. O pedido era ao primo/tio Perrault, que incluísse esta narrativa na coleção de contos da família – tal pedido não foi acatado pelo autor – e a dedicatória era à filha de Perrault. Devemos ressaltar que Perrault teve quatro filhos - três meninos (Charles-Samuel, Charles e Pierre Darmancour) e uma menina (da qual não se sabe o nome) - sendo que a única menção a esta filha encontra-

---

4 Cidade de grande relevo na Grécia antiga, estando presente na mitologia clássica.

se neste conto de L'Héritier, não havendo nenhuma outra menção à filha de Perrault em qualquer outro documento – nem mesmo certidão de batismo – sendo apagado da história o nome desta, uma vez que L'Héritier referiu-se à menina apenas como filha de Charles Perrault.

A escrita dos contos de fadas por mulheres não se limitou aos salões burgueses das preciosas. A também francesa Jeanne-Marie Leprince de Beaumont escrevia seus contos de fadas; mas de dentro de uma casa, exercendo a função de governanta. Seus contos são posteriores aos das preciosas e, muito provavelmente, tenham sido influenciados pelos contos de Perrault, por exemplo.

Após ter seu casamento anulado, dois dias após a cerimônia, por motivos de atitudes libertinas por parte do marido, Beaumont partiu para a Inglaterra, onde assumiu o cargo de governanta, casando-se pouco tempo depois e tendo muitos filhos. Seu cargo de governanta foi utilizado em seus contos de fadas – assim como Perrault outrora utilizara-se da Mamãe Gansa – como figura condutora de suas narrativas: uma governanta era quem contava as histórias para um grupo de meninas. Seus contos tinham por função “incutir virtudes sociais em crianças e jovens” (TATAR, 2013, p. 403). Evidencia-se, como obra mais conhecida da autora, *A Bela e a Fera*, que “exalta a diligência, a abnegação, a bondade, a modéstia e a compaixão como as virtudes fundamentais para as moças” (Ibid., p. 404). Este conto compõe o cânone do gênero e trata-se de uma narrativa para educar as jovens moças diante das “surpresas” do casamento.

Diante do que foi apresentado e ressaltando o posicionamento social das escritoras, daremos destaque a duas, em particular: Marie-Jeanne L'Héritier (1664-1734) e Jeanne-Marie Leprince de Beaumont (1711-1780). Assim como seus primeiros nomes mostram-se em oposição (Marie-Jeanne e Jeanne-Marie), assim se mostraram as escritoras na criação de suas personagens femininas – que em muito refletem seus posicionamentos. Para abordarmos essas representações, utilizaremos o conto “A Bela e a Fera” de Beaumont e “*L'Adroite princesse*” de L'Héritier e analisaremos, respectivamente, as virtudes da personagem Bela em contraponto com a heroína Finette.

O conto “A Bela e a Fera” é bastante popular. Esta narrativa pertence à fortuna de contos do noivo animal. Acredita-se que sua versão mais antiga seja o mito de Eros e Psique, presente no livro *O asno de ouro* de Apuleio Madaura (II d.C.). As narrativas do noivo animal, geralmente, pendiam para o humor, e as personagens eram forçadas a casar com porcos-espinhos ou sapos. A versão de Madame Jeanne-Marie Leprince Beaumont, entretanto, mostra-se um conto de amor romântico, no qual as virtudes se sobressaem às aparências. A versão de Beaumont foi publicada pela primeira vez em 1756 em uma revista destinada a meninas e moças.

Bruno Bettelheim, em *A psicanálise dos contos de fadas*, ao comparar as narrativas orais europeias e a obra de Beaumont observa que

Os eventos destas estórias são semelhantes aos que mencionamos [conto “A Bela e a Fera de Jeanne-Marie Leprince Beaumont], com uma única exceção. Quando a Fera recupera a forma humana, conta que foi reduzido a uma existência de serpente como castigo por ter seduzido uma órfã. Tendo se servido de uma vítima indefesa para satisfazer seu prazer sexual, ele só poderia ser redimido por um amor altruísta que se sacrificasse por ele. O príncipe se transformara em serpente porque esta, como animal fálico, simboliza o prazer sexual que busca satisfação sem o ganho de uma relação humana, e também porque a serpente usa a vítima exclusivamente para suas próprias finalidades - como a serpente no Paraíso. Cedendo à sua sedução, perdemos nosso estado de inocência. (BETTELHEIM, 2002, p.320)

O conto “A Bela e a Fera” tem como protagonista Bela, uma jovem virtuosa que tem duas irmãs relaxadas e preguiçosas, que vivem para gastar o dinheiro do pai, um comerciante. Mas o pai acaba caindo em desgraça e as irmãs não aceitam a mudança de vida, tampouco a mudança de lar, da cidade para o campo. Como a Gata Borralheira, Bela é obrigada a realizar todos os serviços domésticos.

Um dia, o pai recebe a excelente notícia de que um navio com mercadorias suas havia atracado. Para as irmãs de Bela, era a oportunidade de voltarem à vida antiga e logo pediram caros presentes ao pai. A jovem Bela pede apenas uma rosa, pois onde viviam não crescia aquele tipo de flor.

O pai, entretanto, não consegue recuperar a mercadoria e continua pobre. Ao voltar para casa, é surpreendido por uma nevasca, se perde no bosque e, buscando abrigo, entra em um castelo aparentemente abandonado. Encontra o fogo aceso e comida; ali pernoita, encontrando, no dia seguinte, roupa limpa para que vestisse. O homem acredita ser obra de uma boa fada.

Ao sair do castelo vê um canteiro com rosas brancas e lembra-se do pedido da filha. Quando colhe a rosa, uma fera horrível aparece e o acusa de ingratidão e o homem tenta explicar à Fera o pedido da filha, mas a terrível criatura ordena ao homem que envie uma de suas filhas para morrer em seu lugar e que, caso nenhuma delas aceitasse, o homem deveria retornar em três dias para sofrer as consequências de seus atos. Apesar disso, a Fera deixa que o homem leve o que quiser do castelo e ele o fez, levando consigo moedas de ouro para garantir o futuro das filhas. Segundo Marina Warner (1999, p. 335), “o pai entrega a Bela à Fera numa transação legal e financeira idêntica a um casamento arranjado.”

Ao saberem da história, as irmãs culpam Bela pelo destino do pai e isto a faz se oferecer à Fera. Bela passa, então, a viver no castelo com a Fera e acredita haver bondade no coração daquela terrível criatura. Ela, porém, não aceita o pedido de casamento da Fera, fazendo com

que se contente em tê-la como hóspede e amiga. Mas Bela sentia saudades do pai e Fera consente que a jovem vá visitá-lo.

Quando retorna para casa, Bela encontra as irmãs casadas com ricos fidalgos, mas extremamente infelizes. Ao verem os ricos vestidos de Bela, as irmãs sentem inveja da caçula e tentam atrasar seu retorno, a fim de que ela não cumpra o que havia prometido à Fera: voltar para o castelo.

Entretanto, passados oito dias na casa do pai, Bela sonha que Fera está morrendo, acorda sobressaltada e pensa: “Não é nem a beleza, nem a inteligência de um marido que fazem uma mulher feliz. É o caráter, a virtude, a bondade.” (BEAUMONT, 2004, p.80). Ela retorna ao castelo e encontra a Fera no jardim, quase morta. Ela promete casar-se com a Fera e, diante desta promessa, no lugar daquela horrenda criatura, surge um belo príncipe que havia sido enfeitado naquela forma terrível por uma fada má.

Toda virtude e bondade de Bela são recompensadas com um casamento harmonioso e feliz, enquanto a maldade das irmãs as condena a se transformarem em estátuas que adornam a frente do castelo e, mantendo a consciência humana, são testemunhas da felicidade da caçula. O conto de Beaumont encerra com um conceito muito comum nos contos da tradição: a vitória dos virtuosos e a punição dos maus. Isto revela, além do casamento explicitamente arranjado, o tom moralista dessa narrativa.

O conto de Marie-Jeanne L’Héritier, “*L’Adroite princesse*” ou – traduzido para o português - “A princesinha sabida”, foi publicado em 1694. Apesar de mais antigo, é menos conhecido do público comum em relação ao conto a “Bela e a Fera” que já teve adaptações em filmes e animações. O conto de L’Héritier apresenta uma protagonista também virtuosa, mas capaz de enfrentar os perigos através da astúcia.

Este conto, muitas vezes, aparece atribuído a Charles Perrault e considera-se que o “Barba Azul” - publicado três anos depois de “A princesinha sabida<sup>5</sup>” - possui características da trama de L’Héritier. Segundo Marina Warner (1999, p. 283), Perrault jamais poderia ter criado como heroína uma trapaceira amazona como Finette. De fato, a iniciativa demonstrada pela personagem no decorrer do conto é uma característica defendida por L’Héritier que se distancia do modelo de princesa dos contos de fadas da tradição – incluindo os de Perrault - que aguarda passivamente pela salvação vinda de uma personagem masculina.

A autora inicia o texto oferecendo-o à condessa Murat, com a qual conversa ao longo

---

5 O conto, que também é conhecido pelo título de “As aventuras de Finette”, não foi encontrado em língua portuguesa, desta forma, esta pesquisa disponibiliza o texto original em francês (anexo I) e a tradução adaptada do mesmo para o português (anexo II) pela tradutora Nicolle Monteiro Moreira.

do conto. L'Héritier afirma, em seu oferecimento, desejar um conto simples, próximo ao falante: “Gostaria de contar sem verso, nem prova, nem tampouco palavras chiques, nem brilho, nem rima; um pouco de simplicidade me agrada, uma narrativa sem forma, assim como se fala” (vide anexo II). A autora afirma ainda buscar com este conto duas morais: “o ócio é o pai de todos os vícios” e “a desconfiança é a mãe da segurança”.

Semelhante a Perrault, L'Héritier recorre a morais rimadas que se apresentam no começo e no fim de seu conto. Os primeiros versos, que abrem a narrativa, dão ao leitor um vislumbre do que o conto abordará.

Nenhum amor triunfa em pequenos corações vazios.  
 Você que teme um jogador habilidoso, sua razão não falhará.  
 Se quiseres preservar teu coração, tua mente deverá ocupar.  
 Mas se apesar do cuidado, teu destino for amar,  
 mantenha o encanto, sem conhecer aquele mestre que o seu coração deseja dar.  
 Tema, ao menos, os belos mentirosos, que andam por ruelas e, sabendo bonito falar, suspiram sem se apaixonar.  
 Desafiem contadores de histórias galanteadores; saibam bem fundo o espírito deles;  
 olhando nos olhos, mil tolices irão dizer-te.  
 Suspeite, por fim, desses amantes repentinos,  
 que logo dizem em paixão arder e juram amor infinito.  
 Ria destes juramentos: para conquistar alguém, leva-se tempo.  
 Mantenha nada além de um pouco de compaixão,  
 desarmar cedo demais, não,  
 tenha um orgulho austero.  
 Tua paz e segurança dependem da tua desconfiança. (vide anexo II)

O conto “A princesinha sabida” inicia descrevendo um rei que tinha três filhas e este rei, indo guerrear contra os infieis da Palestina, fica preocupado com a segurança das três jovens. Os personagens da trama, segunda a autora, não possuíam nomes, pois “nesses tempos felizes, a simplicidade das pessoas daria, sem problema, apelidos para as pessoas eminentes de acordo com as suas boas qualidades ou seus defeitos” (vide anexo II). Desta forma, eram as três irmãs chamadas Nonchalante (preguiçosa), Babillarde (faladeira) e Finette (suave) e estes nomes eram bem adequados as suas características. Os nomes não são expostos nesta narrativa como meros acessórios, mas possuem um significado que qualifica as ações das personagens. Nonchalante era preguiçosa, dormia quase o dia inteiro; Badillarde era fofoqueira, tinha um desejo incontrolável de falar e a caçula, Finette, era virtuosa, cuidava do castelo e também inspirava o pai em acordos e negócios.

Indo guerrear, ele pediu a uma boa fada que fizesse três fusos de vidro: um para cada filha. Estes fusos seriam quebrados se a portadora vacilasse em sua virtude. Para certificar-se

de que as jovens estariam protegidas, o rei as prendeu em uma alta torre, na qual a comida vinha através de cestos que desciam e subiam por polias.

Finette mostrava-se sempre ocupada, lendo ou fazendo trabalhos manuais, mas as irmãs estavam infelizes e entediadas. Um dia, uma velha mendiga começou a gritar, pedindo para entrar no castelo. As irmãs mais velhas não acreditavam que aquela miserável pudesse representar algum perigo e a instruíram a subir no cesto e a puxaram para a torre.

A velha mendiga, na verdade, era um príncipe chamado Riche-en-Cautèle (Grande enganador) ou Riche-Cautèle. Este era um príncipe pernicioso e queria vingar-se de Finette, pois ela havia inspirado o rei a não aceitar um tratado que ele havia feito para enganar o pai das princesas. Quando Riche-Cautèle se revelou para as moças, elas correram assustadas para seus quartos – menos Nonchalante que, de tão preguiçosa, não conseguia realizar tal ato. O príncipe jurou amor à princesa e consumaram o casamento, quebrando-se o fuso de Nonchalante. O mesmo fez com Babillarde que encontrou trancada no quarto falando sozinha. Ele trancou as duas irmãs mais velhas em quartos distantes. Quando investiu em Finette, a jovem princesa não abriu a porta e não acreditou nas juras de paixão inflamada de Riche-Cautèle. Este, vendo que a moça não abriria a porta, arrombou-a com uma tora, mas dentro do quarto encontrou Finette armada com um grande martelo de guerra e a mesma o ameaçou: “Príncipe, se você se aproximar de mim, eu abrirei sua cabeça com este martelo” (vide anexo II). Riche-Cautèle fez juras à Finette, mas ela em nada acreditou, entretanto, fingiu dizendo que se casaria com ele. O príncipe, então, expressou o desejo que consumir o casamento imediatamente, mas Finette, para ganhar tempo, mostrou-se supersticiosa e afirmou estar “confiante de que os casamentos que aconteceram à noite foram sempre infelizes; assim, ela pediu-lhe para adiar a cerimônia de matrimônio para a parte da manhã.” (vide anexo II). Ela pediu tempo para realizar suas orações, enquanto na verdade elaborava um plano. Disse que prepararia para ele uma boa cama, para que ele descansasse até a manhã, quando consumariam o casamento: “Finette fez uma cama no buraco de um esgoto que estava em um quarto do castelo. Este quarto era tão limpo quanto o outro; mas era jogado no buraco deste esgoto, que era muito espaçoso, todo o lixo do castelo.” (vide anexo II). Ela se trancou em um quarto próximo ao dele e pôde ouvir quando ele deitou na cama e caiu no esgoto, batendo a cabeça diversas vezes.

Apesar da queda, ele sobreviveu e queria vingar-se de Finette. As irmãs de Finette sofriam as consequências de suas uniões impuras: ambas estavam grávidas. Riche-Cautèle pôs uma caixa de frutas deliciosas em frente ao castelo e o desejo das irmãs fez Finette sair em excursão para buscá-las. A armadilha de Riche-Cautèle deu certo e a princesa foi apanhada e levada até o príncipe. Com ódio da princesa por ela ser mais esperta que ele, Riche-Cautèle

preparou um barril cheio de pregos e navalhas o qual levou ao cume de uma montanha tendo por objetivo colocar Finette ali dentro e fazê-la rolar montanha abaixo. Mas quando foi olhar se todas as navalhas estavam dentro do barril, Finette, que estava sempre atenta, o empurrou para dentro do tonel e o fez rolar montanha abaixo.

O príncipe estava muito ferido e o irmão dele – que era seu perfeito oposto – fazia de tudo pela cura do mais velho. Bel-a-Voir (bela visão) atraiu diversos charlatões à corte que prometiam salvar Riche-Cautèle. Finette, a fim de esconder a vergonha das irmãs, disfarçou-se de homem e, levando consigo, dentro de caixotes, os sobrinhos que haviam nascido, foi até o reino de Riche-Cautèle. Chegando lá, ela utilizou termos obscuros da medicina e enganou a todos, partindo e deixando os caixotes – com as crianças - no castelo. Riche-Cautèle que tinha certeza de que aquilo era obra de Finette, fez o irmão prometer que iria casar-se com a princesa e, na noite de núpcias, matá-la-ia. Após a promessa do irmão, Riche-Cautèle morreu.

O pai das princesas retornou e pediu para ver os fusos. Finette emprestou o seu às irmãs, mas a mentira foi revelada, quando o pai pediu para ver juntos os três fusos de vidro. Furioso, o pai enviou as duas filhas para viver com a fada que havia feito os fusos e ali, no castelo da fada, elas foram obrigadas a trabalhar. Nonchalante não conseguiu sobreviver de forma tão diferente de sua natureza e logo morreu. Babillarde tentou escapar, mas bateu a cabeça em uma árvore e, também, morreu.

Finette foi prometida a Bel-a-Voir que, ao vê-la, ficou completamente apaixonado. Mas a princesa, que havia sido instruída pela fada, sabia que a desconfiança é a mãe da segurança. Por isso, fez uma boneca de palha, recheada com sangue do animal que haviam jantado, e a deixou na cama, no quarto do casal. Quando Bel-a-Voir fincou a espada no que pensava ser Finette, arrependeu-se e quis se matar, mas Finette o impediu, mostrando que a sua desconfiança o livrou de um crime cruel e os dois viveram uma vida plena e feliz.

Apesar de terem pouco mais de sessenta anos de diferença, as duas narrativas são contos de fadas escritos por mulheres e tem o casamento e a virtude como temas centrais. Bela e Finette eram as irmãs mais novas e tinham todas as virtudes que faltavam as irmãs mais velhas. A virtude ao final, em ambos os contos, foi recompensada; mas o vício e a maldade tiveram seu castigo. Apesar da proximidade de alguns aspectos das tramas, o caminho percorrido pelas protagonistas diverge.

Bela é subordinada às irmãs, é ela quem age aos ditames de Cinderela. Finette, por outro lado, mostra-se mais como protetora e provedora das mais velhas, afinal é ela quem as aconselha, as defende e tenta salvar a honra delas.

Bela é a representante da indulgência e subordinação. Ela aceita viver com a Fera para

salvar a vida do pai. Marilena Chauí observa que no conto de Beaumont existe uma divisão da figura masculina em pai-bom e homem-fera e que, para salvar o primeiro, a moça deve viver com o segundo (Cf. CHAUI, 1984, p. 37). Em nenhum momento há aspectos de rebeldia nesta personagem; ela aceita o destino que lhe foi imposto. Por outro lado, Finette, apesar de pregar virtudes às moças – como a castidade –, mostra astúcia e raciocínio, que prevalecem no lugar do amor e da emoção. Desta forma, vemos que Finette tem virtudes que divergem da protagonista Bela. Aponta-se como positivo em Finette sua capacidade de usar a razão, inspirar negócios, levando-a para o âmbito em que prevalece o masculino. Bela, por outro lado, se mantém no âmbito privado, ela não revela interesse por negócios, por exemplo, seus cuidados se limitam completamente ao lar e à família.

As duas protagonistas encontram dificuldades impostas pelo masculino. Bela vê-se tendo que casar com uma Fera desconhecida, para salvar a vida e as finanças do pai. A protagonista Finette é posta em apuros quando Riche-Cautèle entra disfarçado no castelo, mas, através da sagacidade, ela é capaz de fugir do destino desonroso de suas irmãs. O antagonista de Finette, o príncipe, não se mostra como seu redentor, mas ele é quem pode lhe trazer a desgraça e deseja ver o fim da heroína porque inveja a inteligência dela que foi capaz de enganá-lo.

A narrativa das aventuras de Finette revela, ainda que engessadas em valores patriarcais - como a questão da castidade representada pelo fuso de vidro - a capacidade feminina de utilizar a razão para escapar de situações conflituosas. Devemos ressaltar a importância da imagem do fuso na narrativa. Marie-Louise von Franz afirma que “o fuso é, ao mesmo tempo, um símbolo feminino e fálico (...). O fuso é também o símbolo das velhas sábias e das feiticeiras. O fio que ele fia é igualmente ligado às atividades femininas” (2010, p. 72).

Temos também, como emblema do feminino, neste conto, a presença da Fada. Esta personagem, embora apareça no nome deste tipo de conto (contos de fadas), não está presente com frequência neles e, quando presente, em geral, não exerce função de protagonista. Segundo Mariza Mendes, “As fadas, detentoras do poder mágico, podem representar a antiga divindade feminina das sociedades matriarcais (...) ou a imagem arquetípica da mãe” (2000, p.35). Desta forma podemos pensar que não foi por acaso que em “A princesinha sabida” a figura da Fada foi escolhida para ser a personagem que daria ao pai o instrumento para preservar a honra das filhas e não é estranho que esta mesma Fada seja escolhida para corrigir a falta de virtude das irmãs mais velhas de Finette.

Vale ressaltar que, no conto de *L’Héritier*, há menção, como nos contos orais, ao ato sexual. Na narrativa, a autora recorre ao fuso de vidro como símbolo da virgindade, sendo

assim, quando o príncipe pernicioso rompe a virtude das moças e faz com que o fuso de vidro das irmãs mais velhas seja quebrado, o ato sexual é consumado. A narrativa, em seu desenvolvimento, comprova isto com a gravidez das princesas que perderam seus fusos de vidro.

Segundo Simone de Beauvoir (2009), com a destruição do hímen – que vemos representado como fuso no conto de L’Héritier – o homem afirma seu domínio sobre o corpo feminino, numa operação que torna esse corpo irreversivelmente passivo. Ao quebrar os fusos das irmãs de Finette, o príncipe pernicioso expressou sua dominação.

Jeanne-Marie e Marie-Jeanne tinham, com seus contos, uma intenção moralizante. L’Héritier, em uma de suas abordagens à sua leitora – Murat – afirma: “Você notou, muito corretamente, que é perfeitamente bom para contar às crianças para inspirar o amor da virtude” (vide anexo II). Madame Beaumont também aborda a virtude ao concluir a narrativa de “A Bela e a Fera” afirmando que “ele (Fera) se casou com Bela, que viveu com ele por muitos anos e muitos anos, numa felicidade perfeita, pois era fundada na virtude” (BEAUMONT, 2013, p.93). As duas autoras pregam a salvação através da virtude, mas o termo possui significados distintos para as narradoras.

Enquanto a narrativa de “A Bela e a Fera” tem como virtude a abnegação, pureza de espírito, altruísmo, simplicidade e obediência; “As aventuras de Finette” aponta como virtudes - além da obediência e pureza de espírito - a iniciativa, a coragem e a sabedoria. Até mesmo em algumas ilustrações, Bela é muito bonita, plácida e, principalmente frágil diante da Fera – representada da imagem de Walter Crane como um Javali antropomorfizado (Figura II) e Finette, mesmo sendo portadora também de imensa beleza, mostra-se extremamente valente,



Figura II: Ilustração de “A Bela e a Fera”, Walter Crane, 1875



Figura III: Ilustração de “As aventuras de Finette”, N. Thomas, 1836

sendo capaz de, inclusive, usar a força física para se salvar - como indica o martelo ameaçador em suas mãos na ilustração de N. Thomas (Figura III).

Não foram raras as mulheres narradoras de contos de fadas. Esta arte envolvia-se com o universo feminino e, na escrita, tornou-se domínio do masculino, sendo, portanto, mais conhecidas as narrativas escritas por homem; aquelas escritas por mulheres eram consagradas apenas se veiculassem a ideologia da sociedade patriarcal. Deste modo, podemos levantar a hipótese de que a narrativa de Beaumont é mais conhecida do que a de L'Héritier devido à convergência do discurso do conto “A Bela e a Fera” com a ideologia da sociedade patriarcal, mostrando, sobretudo, a dominação masculina e a submissão feminina.

Os contos de fadas passaram por gerações, desde seu nascimento incerto e, nesse percurso, encontraram as mãos de autoras como Marina Colasanti que revisitou estes contos maravilhosos, dando-lhes uma perspectiva feminina. Observaremos, a seguir, a relação desta autora com os contos de fadas.

### **1.5. Marina Colasanti e os contos de fadas**

Em 1937, na maior cidade da Eritreia – colônia italiana na África - nascia a autora que retomaria, no Brasil, o encantamento dos contos clássicos de fadas.

Marina Colasanti, filha de italianos, passou a infância na Itália e, com a Segunda Grande Guerra, emigrou para o Brasil, onde se formou em Belas Artes, campo ainda distante da literatura que viria a consagrá-la.

No ensaio “Lendo na casa de guerra”, presente no livro *Fragatas para terras distantes*, Colasanti confessa que foi, na infância, uma leitora assídua de contos de fadas. Ela descreve sua experiência como uma criança vivendo na Segunda Guerra Mundial e como, através da leitura, a jovem Marina e o irmão encontravam um refúgio para o conflito que se estabelecia no mundo. Colasanti revela:

Contei vezes sem conta a bela história de Pele de Asno, em que a princesa vai ser guardiã de porcos, coberta com a pele imunda de um asno, para escapar do pai que quer casar com ela. Morri de medo do Barba Azul, assassino de suas esposas. Senti minha cabeça ameaçada quando o ogro, acreditando matar os irmãos do Pequeno Polegar, decapita suas cinco filhas. (COLASANTI, 2004, p. 183)

Este contato com a literatura de Perrault e dos irmãos Grimm esteve presente na vida adulta da autora que, apesar de formada em Belas Artes, trabalhou como jornalista e tradutora.

Em 1962, Colasanti, aos 23 anos, iniciou-se como jornalista. No ensaio “Que escritora seria eu se não tivesse lido?”, também presente no livro *Fragatas para terras distantes*, a autora descreve seu início no Jornal do Brasil e de que forma as leituras de sua vida a acompanharam.

(...) comigo haviam entrado o menino Tom e o índio que o perseguia, os acordes do capitão Nemo ao órgão, o silêncio na cabeça de Ulisses enquanto via as sereias cantarem, o soprar do vento que colou as folhas nas costas de Sigfrido, os rebanhos de carneiros em transumância na Provença de Giono, as pegadas dos Capitães de areia, uma galinha perseguida num domingo pela mão de Clarice, uma pedra no meio do caminho, o diabo no meio do redemoinho, uma *medeleine*, uma barba índigo blue, um gato de botas  
 (...) empoleirados no alto das divisórias (...) Sherazade, O Conde de Monte Cristo, Gregorio Samsa, D’Ártagnan, Marco Polo, Raskolnikov, Ricardo Coração de Leão e Mr. Gatsby esfregavam as mãos. A maré havia virado para o lado deles, estava na hora de começarem a empurrar. (COLASANTI, 2004, p. 245)

Os livros sempre habitaram Colasanti e ao ver-se em uma redação de jornal, outra vocação, além da de artista plástica, se abriu para ela: A vocação da escrita. A criação de contos, porém, veio um pouco mais tarde, quando, para complementar uma edição, a autora tentou fazer uma reescrita do conto “A Bela Adormecida”, porém, como resultado, viu-se diante de um outro conto, ao qual deu o nome de “Sete anos e mais sete”. Colasanti afirma que:

Começo de abril de 1973, a ditadura comendo solta. Ana Arruda (...), editora do Caderno I (infantil) do Jornal do Brasil é presa (...). Alberto Dines, editor do jornal, me pede para substituir Ana na editoria do Caderno I (...). Tento pensar como uma professora primária e decido que dar algum trabalho para os pequenos leitores será ótimo. Já em casa, escolho escrever um conto clássico trocando a ordem, para que as crianças re-arrumem. A ilustração, eu mesma farei. E porque estou contente de ter achado a solução, sento de alma leve diante da minha Olivetti 22 e começo a reescrever *A bela Adormecida*. É aí que sou fisgada. Pois ao terminar de escrever, percebo ter gerado outro conto.  
 (COLASANTI, 2015, pp. 420-421)

Em 1968, Colasanti publicou seu primeiro livro, *Eu sozinha*, entretanto foi com as obras infanto juvenis que a autora se tornou conhecida no meio literário. Colasanti recebeu a alcunha de Andersen brasileira, numa comparação com o autor dinamarquês Hans Christian Andersen (1805-1875).

O maravilhoso é um dos aspectos mais vultuosos da obra de Colasanti. Segundo Nelly Novaes Coelho, a escrita de Colasanti é classificada na vertente do maravilhoso simbólico, isto é, são narrativas

(...) cuja efabulação atrai por si mesma, isto é, pelo referencial, pela história que transmite ao leitor, mas cuja significação essencial só é apreendida quando o nível metafórico de sua linguagem for percebido ou decodificado pelo leitor. (COELHO, 2000, p.159)

Ao revisitar os contos de fadas, Colasanti se aproxima do recurso denominado por Cleide Rapucci como *keep the name, change the game*, sendo assim, o enredo é revelado pelo avesso, o conteúdo latente é escancarado e a ambientação é transposta para os tempos atuais (Cf. 2011). Ainda que não transponha os contos de fadas para os dias atuais e mantenha suas narrativas numa Idade Medieval paralela, Colasanti aborda temas pertinentes da contemporaneidade. Segundo Regina Michelli, as narrativas de Colasanti apesar de seguirem os contos de fadas da tradição, são contemporâneos e, através da linguagem simbólica e da metáfora, tratam de temas da atualidade. (Cf. MICHELLI, 2010).

Sobre a aproximação de sua escrita ficcional com os contos de fadas tradicionais, Colasanti afirma: “É comum dizerem que eu recrio os contos tradicionais. Minha sensação não é de recriação, é de retomada. Um mote me foi legado, e como uma estafeta quero levá-lo adiante, criando novas histórias em harmonia com o todo, e em concordância com o meu próprio tempo” (COLASANTI, 2015, p. 423).

Outro aspecto importante, que devemos ressaltar sobre os contos de fadas de Colasanti, é que ela usa a estrutura dos contos de fadas clássicos e de seus personagens típicos, rainhas, princesas, reis. Desta forma, a autora, em sua criação ficcional, utiliza-se do processo intertextual denominado pastiche. Este recurso parafrástico não busca deformar o modelo – como faz a paródia –, mas rende a ele homenagem, ao imitá-lo de forma criativa. Segundo Frederic Jameson:

O pastiche é como a paródia a imitação de um estilo singular ou exclusivo, a utilização de uma máscara estilística, uma fala em língua morta: mas a sua prática desse mimetismo é neutra, sem o impulso satírico, sem a graça, sem aquele sentimento ainda latente de que existe uma norma em comparação com a qual aquele que está sendo imitado é, sobretudo, cômico. O pastiche é a paródia lacunar, paródia que perdeu seu senso de humor. (JAMESON, 1985, p.18-19)

O pastiche é uma paródia esvaziada de seu humor e ironia que se apropria de um texto pré-existente. Ainda que o humor se apresente no pastiche, este transparecerá de forma branda. Podemos compreender o pastiche pela seguinte analogia: observamos um determinado recipiente e através deste sabemos seu conteúdo, entretanto, ao abriremos o receptáculo observamos que o que está contido ali não é seu conteúdo original. Assim ocorre o pastiche no âmbito literário: através da estrutura narrativa – um conto de fadas, por exemplo, – imaginamos conhecer o conteúdo; mas ao abriremos a narrativa – lermos suas dobras, penetramos no mais profundo de suas tramas – observamos que o conteúdo difere do original.

Vejam os exemplos do conto “Sete anos e mais sete”.

Era uma vez um rei que tinha uma filha (...) gostava dela mais do que qualquer coisa. A princesa também gostava muito do pai (...), até o dia em que chegou o príncipe. Aí ela gostou do príncipe mais do que 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 gostava mais do que de qualquer outra.

O rei então chamou a fada, madrinha da princesa. Pensaram, pensaram, e chegaram à conclusão de que o jeito melhor era botar a moça para dormir. Quem sabe, no sono sonhava com outro e se esquecia dele.

Dito e feito, deram uma bebida mágica para a jovem, que adormeceu na hora sem nem dizer boa-noite.

Deitaram a moça numa cama enorme (...) onde se chegava por um corredor enorme. Sete portas enormes escondiam a entrada pequena do enorme corredor. (...)

O príncipe, ao saber que sua bela dormia por obra da magia, e que pensavam assim afastá-la dele, não teve dúvidas. Mandou construir um castelo com sete fossos e sete plantas.

Deitou-se numa cama enorme (...) e começou a dormir. (COLASANTI, 2015, p. 31-32)

Esse conto colasantiano, nos remete ao conto clássico dos irmãos Grimm “A Bela Adormecida”. Segundo observamos anteriormente, este surgiu a partir da tentativa de reescrever a clássica narrativa dos escritores alemães. No conto originário, ao furar o dedo em um fuso encantado, a princesa adormece em um sono profundo durante muitos anos. A referência torna-se mais explícita na seguinte passagem narrada “(...) ao saber que sua bela dormia (...)” (COLASANTI, 2015, p. 31, grifo nosso).

Apesar da tentativa de reescrita do conto “A bela adormecida”, o conto de Colasanti difere do original. Ao iniciarmos nossa leitura, a presença do “era uma vez” antecipa ao leitor o tipo de narrativa que se apresenta e, quando nos deparamos com uma princesa caindo em sono profundo, nossa memória nos leva a estabelecer um diálogo entre o conto colasantiano e o clássico de Perrault e dos Grimm. Entretanto, o desfecho do conto causa estranheza: não há o beijo de amor que salva a protagonista do sono profundo. Ao contrário do conto originário, a princesa não acorda para encontrar o príncipe encantado, mas este é quem dorme para então, em sonhos, poder encontrá-la. Percebemos desta forma que, apesar de manter-se a estrutura do conto mais antigo, Colasanti o preencheu com um conteúdo inédito, estabelecendo, portanto, o processo intertextual denominado pastiche.

O pastiche é uma constante na obra de Colasanti. Devemos entender que, ao usar a estrutura dos contos de fadas, a autora nos remete a um modelo consagrado e bastante reconhecido. Os contos colasantianos não apontam para um autor específico, mas para todo um

gênero, desta forma podemos compreender que “o pastiche assume os traços de um estilo de tal ênfase que o sentido se torna deslocado. Ele não retoma necessariamente textos específicos, mas reporta-se a todo um gênero.” (PAULINO; WALTY; CURY, 2005, p. 40).

Os contos colasantianos são primordialmente pastiche, entretanto, a autora, em algumas produções, desliza para a paródia. Vejamos o exemplo do microconto “De um certo tom azulado”, no qual a autora parodia o conto “Barba Azul” de Charles Perrault.

Partindo do conhecimento prévio de que a obra de Perrault narra a história da jovem esposa que “traída” pela curiosidade desobedece ao marido e usa a chave para abrir o gabinete proibido, descobrindo ali que o marido é um *serial killer* uxoricida, observemos o conto colasantiano:

Casou-se com o viúvo de espessa barba, embora sabendo que antes três esposas haviam morrido. E com ele subiu em dorso de mula até o sombrio castelo.

Poucos dias haviam passado, quando ele a avisou de que num cômodo jamais deveria entrar. Era o décimo quinto quarto do corredor esquerdo, no terceiro andar.

A chave, mostrou, estava junto com as outras no grande molhe. E a ela seria entregue, tão certo estava de que sua virtude não lhe permitiria transgredir a ordem. E não permitiu, na semana toda em que o marido ficou no castelo. Mas chegando a oportunidade da primeira viagem, despediu-se ela acenando com a mão, enquanto com a outra apalpava no bolso a chave proibida. Só esperou ver o marido afastar-se caminho abaixo. Então, rápida, subiu as escadas do primeiro, do segundo, do terceiro andar, avançou pelo corredor, e ofegante parou frente à décima quinta porta.

Batia seu coração, inundando a cabeça de zumbidos. Tremia a mão hesitante empunhando a chave. Nenhum som vinha além da pesada porta carvalho. Apenas uma fresta de luz escorria junto ao chão. Devagar botou a chave na fechadura. Devagar rodou, ouvindo o estalar de molas e linguetas. E empurrando lentamente, bem lentamente, entrou.

No grande quarto, sentadas ao redor da mesa, as três esposas esperavam. Só faltava ela para completar o jogo de buraco.

(COLASANTI, 1986, p. 115-6)

Seguindo o modelo do conto de Perrault, a protagonista também é atormentada pela curiosidade. Ela precisa ver o que se esconde naquele quarto. “As mãos da personagem colasantiana tremem com o possível cenário que se encontra atrás da porta. O leitor, conhecedor do “Barba Azul”, antecipa o terror da esposa ao descobrir que o marido é um *serial killer*.” (PAULINO, 2014, p. 26), entretanto a expectativa é quebrada pois “no grande quarto, sentadas ao redor da mesa, as três esposas esperavam. Só faltava ela para completar o jogo de buraco.” (COLASANTI, 1986, p.116).

As esposas, diferentemente do conto de Perrault, estão vivas e não há nenhuma cena de horror no quarto, apenas algo tão corriqueiro que não merecia sequer estar escondido.

É importante ressaltar que as outras três esposas esperavam pela quarta. Isso revela que

todos naquele universo ficcional tinham certeza de que a jovem sucumbiria à curiosidade e entraria no quarto. No conto de Colasanti, entretanto, a curiosidade feminina acaba, por fim, sendo algo banal e a quebra de expectativa torna o conto risível por conta do inesperado desfecho. A autora subverte o terror da trama de Perrault e engendra uma paródia que pende para o humor.

Apesar do reconhecimento de Colasanti no meio literário, – como o Prêmio Jabuti, Origines Lessa, Portugal Telecom – as obras da autora não são tão conhecidas do público geral. Nas duas últimas questões, da entrevista voluntária que realizamos, foi abordada a autora foco de nossa pesquisa. A primeira pergunta foi “Você conhece ou já leu algum conto de fadas de Marina Colasanti?”, questão a qual 78% das entrevistadas marcaram “não”. A última pergunta atrelava-se à anterior e pedia para a entrevistada escrever os nomes dos contos de fadas colasantianos que conhecia, pergunta a qual a maioria respondeu com títulos como “Uma ideia toda azul” e “A moça tecelã”.

O não reconhecimento das escritoras que escreverem no século XVII, juntamente com Perrault, revela um apagamento histórico das obras dessas mulheres. Além disso, é preocupante que poucas conheçam a autora Marina Colasanti, dada a importância dela na literatura brasileira. Manifesta-se, portanto, a questão sobre a representatividade atual da mulher na literatura, como escritora, afinal, o cânone parece continuar a ser composto, principalmente, por escritores.

Marina Colasanti produziu uma gama de contos de fadas com características próprias que, apesar de homenagear um modelo clássico, se distancia do conteúdo originário dos contos de fadas. As narrativas da autora, pertencentes a esse gênero, foram reunidas e publicadas numa compilação, em 2015, denominada *Mais de 100 histórias maravilhosas*. A obra reúne todos os contos de fadas publicados pela autora até o supracitado ano.

## 2. FADAS, PRINCESAS E BRUXAS: AS VIRTUDES E OS VÍCIOS FEMININOS NOS CONTOS DE FADAS DA TRADIÇÃO

No capítulo anterior fizemos um breve histórico dos contos de fadas, apresentando suas possíveis origens e seus autores canônicos.

Neste presente capítulo, propomos voltar nossos olhos, mais um pouco, para o passado e observar como se dão as representações femininas nos contos de fadas de autores canônicos do gênero, como Perrault e os irmãos Grimm.

Antes, porém, de jogarmos luz em personagens conhecidas popularmente, como Cinderela e Branca de Neve, devemos nos atentar para a ideologia proposta por esses autores ao construírem tais personagens. É relevante afirmar que

Nos contos da tradição, a figura feminina traz a marca da submissão. Seu principal atributo é a beleza: todas as heroínas dos contos de fadas, orgulhosas ou humildes, são belas e, quase sempre, boas. São geralmente premiadas por um comportamento que prima pela passividade e pela bondade, o que se coaduna à ideologia do momento de produção dos textos. (MICHELLI, 2010, p. 5, grifo nosso)

Observamos, portanto, que nos contos da tradição, as personagens femininas têm como uma das características fundamentais a beleza. Marcia K. Lieberman (1986), no artigo “*Some day my prince will come: female aculturation through Fairy tale*”, observa que a característica que destaca e faz com que a protagonista seja escolhida pelo príncipe é, acima de qualquer outra, a beleza (Cf. LIEBERMAN, 1986).

O conceito de beleza, entretanto é um pouco extenso devido a sua complexidade. O belo é aquilo que encanta, agrada e desperta a emoção estética. Filósofos como Platão, Kant e Nietzsche buscaram conceituá-la. Umberto Eco (2004), em *História da Beleza*, traça o percurso e as mudanças no conceito de beleza através dos tempos, delimitando assim que o conceito de

belo não é algo estático e eterno, mas mutável e disposto a variações de acordo com a época, isto é, algo historicamente e socialmente constituído. Na Grécia Antiga, por exemplo, a donzela era representada com harmoniosas proporções em conformidade com as leis matemáticas. A questão das proporções, segundo Eco (2004), é algo que pouco se modificou com o passar do tempo, uma vez que um corpo ou rosto simétrico seguiram como ideal de beleza. Sendo assim, quando consideramos que as protagonistas dos contos de fadas têm como principal característica a beleza, fica a critério da imaginação do leitor que, concernente com seu tempo e lugar, irá elaborar o aspecto físico da personagem. Ainda que em muitas dessas narrativas haja alguma descrição das personagens – com traços marcadamente europeus –, este tipo de conto não se estende em descrições, permitindo, portanto, que o ideal de beleza descrito se transforme com o tempo.

Em *O mito da Beleza* (1992), Naomi Wolf, assevera que

A “beleza” é um sistema monetário semelhante ao padrão ouro. Como qualquer sistema, ele é determinado pela política e, na era moderna no mundo ocidental, consiste no último e melhor conjunto de crenças a manter intacto o domínio masculino. Ao atribuir valor às mulheres numa hierarquia vertical, de acordo com um padrão físico imposto culturalmente, ele expressa relações de poder segundo as quais as mulheres precisam competir de forma antinatural por recursos dos quais os homens se apropriam. (p. 15)

Sendo assim, o conceito de beleza feminina não é apenas socialmente construído, mas é também construído numa lógica de poder patriarcal, o que leva a uma busca incessante da mulher pela aprovação do outro, do masculino, fazendo, portanto que haja uma relação de poder na qual o corpo da mulher deve ser moldado para atender aos desejos do patriarcado estabelecendo, nesse aspecto, uma relação de posse.

Reafirmando as virtudes esperadas pelas protagonistas dos contos de fadas, Nelly Novaes Coelho (1991, p. 147), ao observar as narrativas dos irmãos Grimm, destaca: “Beleza, Modéstia, Pureza, Obediência, Recato... total submissão ao Homem (pai, marido ou irmão)”.

A submissão é uma característica sempre esperada das protagonistas dos contos de fadas. Sobre isso estar constantemente atrelado ao feminino, Fávero (2010) observa que

A naturalização da mulher está na base de todos os raciocínios circulares que, durante séculos, procuraram por meio do argumento da ‘causa natural’, fundamentar uma suposta inferioridade feminina em oposição a uma suposta superioridade masculina e justificar as convenções culturais, entre as quais a subordinação da mulher ao homem. (p. 76)

Apontamos, portanto, para o fato de que a submissão da mulher é, principalmente, uma construção social que vem sendo repetida e legitimada durante séculos, inclusive na literatura.

Para a presente tese, realizamos uma entrevista com cem (100) mulheres entre 20 e 60

anos entre os meses de março e abril de 2016 (Anexo III). Foi aplicado um formulário com questões abertas e fechadas e, entre as questões, fizemos as seguintes perguntas: “Qual o seu conto de fadas favorito?” e “A personagem do conto de fadas que você elegeu como favorito possui quais virtudes e quais defeitos?”. As duas questões abertas permitiram às entrevistadas discorrerem a respeito de suas impressões pessoais sobre os contos de fadas.

Entre as respostas obtidas sobre as qualidades/virtudes das protagonistas, tivemos os seguintes termos recorrentes: “beleza” e “bonita”; “bondade”, “bondosa”, “boa” e “pura”; “humilde” e “humildade”; “gentil”, “dócil”, “amável” e “meiga”; “coragem”, “corajosa”, “determinada” e “determinação”. Do lado oposto, entre os defeitos: “ingenuidade”, “teimosia”, “orgulho” e “submissão”.

Entretanto, aparecem também as palavras coragem e determinação, que fogem ao estereótipo do sexo frágil. O grupo dos defeitos também foge da visão patriarcal destinada às personagens femininas, apontando como desvantagem a submissão da mulher.

A fragilidade feminina é uma das características mais presente nos contos de fadas da tradição. A donzela indefesa sempre necessita de um salvador masculino e viril, mostrando uma suposta dependência do feminino. No livro manifesto, *Para educar crianças feministas*, Chimamanda Ngozi Adichie, observa a questão que se revela quando chamamos as meninas de “princesas”. A autora afirma que: “A linguagem é o repositório de nossos preconceitos, de nossas crenças, de nossos pressupostos” (ADICHIE, 2017, p. 35) e quando as pessoas chamam uma menina de “princesa”, apesar da boa intenção, “vem carregado de pressupostos sobre sua fragilidade, sobre o príncipe que virá salvá-la etc.” (Ibid., 2017, p.35). Podemos, portanto, considerar que a fragilidade, além da beleza, é uma das características mais marcantes das protagonistas dos contos de fadas da tradição.

Sônia Salomão Khéde, em *Personagens da literatura infanto-juvenil*, destaca que

As princesas são caracterizadas pelos atributos femininos que marcam a passividade e a função social como objeto do prazer e da organização familiar. Belas, virtuosas, honestas e piedosas, elas merecerão como prêmio o seu príncipe encantado (...). Ai daquelas que desobedecerem ao modelo clássico de virtude. Serão punidas para sempre. (1986, p. 22)

Observamos, portanto, que existe um modelo de virtude que é seguido pelas personagens dos contos de fadas, um modelo que destaca características bastante semelhantes as que foram reveladas nas entrevistas desta tese. É importante ressaltar que, ao se desviar do modelo de virtude pregado nos contos de fadas, as personagens femininas sempre serão punidas. Essa punição, em geral, parte do masculino, revelando papéis pré-determinado para os gêneros nessas narrativas.

Segundo Canton (Cf. 1994), o conceito de sexualidade passou por transformações no mesmo momento em que os contos de fadas ganhavam prestígio nos salões franceses – século XVII – e isso fez com que os papéis de homens e mulheres fossem rigidamente determinados. “Os homens começaram a ser vistos como racionais e ativos, enquanto que as mulheres eram emotivas e passivas” (p.38). Tais estereótipos de gênero são vistos nos contos de fadas da tradição e ratificam a divisão dos eixos dominação e submissão, sendo o primeiro destinado ao masculino e o segundo, ao feminino.

Chimamanda Ngozi Adichie (2017), ao refletir sobre a educação das crianças e os modelos de gênero a elas impostos, levanta as seguintes indagações: “quais são as coisas que as mulheres não podem fazer por serem mulheres? Essas coisas têm prestígio cultural? Se têm, por que só os homens podem fazê-las?” (p. 37). Pensando nas atitudes das heroínas dos contos de fadas e das personagens femininas que surgem como antagonistas, podemos apontar para o fato de que as que são consideradas bruxas ou madrastas malvadas são sempre aquelas que se desviam daquilo que a mulher “pode” fazer, portanto, se expressam como ambiciosas, invejosas, obstinadas, orgulhosas. Essas características são bem vistas quando atreladas ao masculino, mas merecem punição quando expressos nas personagens femininas, afinal não são adjetivos que se esperam para essas personagens.

Complementando a questão das características das personagens femininas nos contos de fadas, podemos recorrer à Zolin (2009) que indica estereótipos femininos negativos e positivos dentro da literatura. Entre os negativos estão: Mulher sedutora, perigosa, imoral e mulher megera. Entre os positivos: Mulher anjo, indefesa, incapaz, impotente. (Cf. 2009, p. 227). Podemos perceber que, em geral, nos contos de fadas, a bruxa pode ser representada com algum desses estereótipos negativos, podendo ser uma megera ou uma mulher perigosa, enquanto que o estereótipo da princesa, habitualmente, está ligado à impotência, à fragilidade, o que revela uma clara oposição entre o bem e o mal nessas narrativas.

Outro aspecto que se levanta, sobre as representações femininas nos contos de fadas, é o da sacralidade materna, bastante presente nessas narrativas, que coloca a mãe como uma figura positiva, amorosa e sensível, eliminando-se qualquer ambiguidade, sombra ou dualidade na personalidade delas. A mãe é sempre boa e a madrasta, em contrapartida, sempre má. A sacralidade materna e a ideia do amor materno inabalável, segundo Elisabeth Badinter (1985) não é algo instintivo ou da natureza feminina, mas algo construído historicamente. A autora faz uma análise do percurso de três séculos (entre o XVII e o XX) e aponta que a morte precoce de crianças, no século XVII e antes disso, era uma das justificativas para a indiferença paterna e materna, essa atitude dos progenitores era uma forma de não estabelecer vínculos com uma

criança que poderia logo estar morta. No século XVIII, entretanto, a criança passa a ser vista como um *poupart* (boneco), que era “considerado com muita frequência pelos pais como um brinquedo divertido do qual se gosta pelo prazer que proporciona, e não pelo seu bem” (p. 78). Ao definir o papel da infância, a autora também desenha o papel da maternidade. O discurso de valorização da criança no século XVIII – a criança passa a ter um valor mercantil, uma vez que o aumento da população indicava o aumento da riqueza do Estado – é um dos principais motivos para a mudança da mentalidade sobre a questão materna. Existe nesse período também uma força do discurso cristão que modifica a imagem da mulher na sociedade.

A mulher não é mais identificada à serpente do Gênesis, ou a uma criatura astuta e diabólica que é preciso pôr na linha. Ela se transforma numa pessoa doce e sensata, de quem se espera o comedimento e indulgência. Eva cede lugar, docemente, a Maria. A curiosa, a ambiciosa, a audaciosa metamorfoseia-se numa criatura modesta e ponderada, cujas ambições não ultrapassam os limites do lar. (BADINTER, 1985, p. 176, grifo nosso).

A transformação de Eva (tentadora) em Maria (mãe e virgem) indica uma mudança do papel da mulher dentro da sociedade, uma ascendência sobre o masculino, dando à maternidade não só um status, mas impondo isso como uma espécie de “missão” feminina. A mulher sai da figura feminina de tentadora e transforma-se na imagem imaculada de Maria, numa aproximação entre o “ser mãe” e a “divindade”. Segundo Badinter (1985),

O amor materno foi por tanto tempo concebido em termos de instinto que acreditamos facilmente que tal comportamento seja parte da natureza da mulher, seja qual for o tempo ou o meio que a cercam. Aos nossos olhos, toda mulher, ao se tornar mãe, encontra em si mesma todas as respostas à sua nova condição. Como se uma atividade pré-formada, automática e necessária esperasse apenas a ocasião de se exercer. (p. 20).

Naomi Wolf (Cf. 1992) aponta que diversos mitos formaram o esteriótipo da mulher na sociedade ocidental. Ela leva observa que algumas ficções sobre o feminino se disfarçam de aspectos naturais como forma de domínio. Entre essas ficções ela destaca a beleza, a natureza doentia (manifestada através da histeria, por exemplo) e a visão de uma infância que necessita de permanente supervisão materna. Todos esses mitos são colocados como inerentes à natureza da mulher numa lógica patriarcal.

Coloca-se, portanto, como destino de qualquer mulher a maternidade. Adichie (2017) destaca que “nosso mundo ainda dá ao papel conjugal e maternal da mulher um valor muito maior do que a qualquer outra coisa” (pp. 41-42), isto é, o que define “ser mulher”, acima de qualquer outra característica, ainda está bastante atrelado ao “destino” de ser esposa e mãe. Essa questão de valorizar a mulher pela maternidade e casamento, é um tema que se arrasta por séculos. As preciosas, no século XVII, como vimos no capítulo 1, rejeitavam o casamento

arranjado, mas não só isso, como também a imposição da maternidade como obrigação e único meio, para as mulheres, de alcançar felicidade e plenitude.

Enquanto a mãe, nos contos de fadas, aproxima-se da figura bíblica de Maria, a madrasta, como sombra da imagem materna, está próxima de Eva e da tentação que a mesma representa. A ausência da mãe – comum nos contos de fadas – é o que abre espaço para a existência da madrasta que, em geral, se mostra como soberba, orgulhosa e cruel, o oposto do que viria a ser a mãe morta. Muitas vezes, entretanto, as duas, mãe e madrasta, são faces de uma única personagem, bipartida, como veremos nos contos adiante.

No presente capítulo, temos como principal proposta apontar para os estereótipos de gênero nos contos de fadas da tradição e as expectativas sobre o feminino também presentes nessas narrativas. Ao realizarmos essa abordagem, buscaremos levantar reflexões sobre as representações femininas e, desta forma, revisando o cânone, nos alinhamos com a tendência feminista anglo-saxônica.

Devemos considerar que a entrada do feminismo no meio acadêmico se deu no início da década de 70, no século XX, trazendo à baila debates sobre alteridade. Através de estudos pós-estruturalistas como os de Foucault, Deleuze, Barthes, Derrida e Kristeva fez-se no meio acadêmico a introdução de ideias de marginalidade, alteridade e diferença (Cf. FÁVERO, 2010).

Heloísa Buarque de Hollanda aponta que é recente a entrada do feminismo no meio acadêmico e esse parte de duas tendências: a anglo-saxônica e a francesa. (Cf. HOLLANDA, 1994). A primeira busca denunciar as representações femininas no cânone e enfatizar a experiência social da mulher através da escrita; a segunda tendência volta-se para a psicanálise na busca de uma subjetividade feminina.

Na crítica feminista anglo-saxônica, Elaine Showalter divide em duas a teoria: Crítica feminista (mulher como leitora) e Ginocrítica (mulher como escritora). Desta forma, ela sistematiza os dois estágios da crítica literária feminista da seguinte forma (Cf. ZOLIN, 2009):

<b>Crítica feminista</b>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1) Análise dos estereótipos femininos na literatura canônica;</li> <li>2) Análise do sexismo subjacente à crítica literária tradicional;</li> <li>3) Análise da pouca representatividade da mulher na história literária.</li> </ol>
--------------------------	---

<b>Ginocrítica</b>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1) Estudo da história, do estilo, dos temas, dos gêneros e das estruturas dos textos literários de autoria feminina;</li> <li>2) Estudo da psicodinâmica da criatividade feminina;</li> <li>3) Estudo da trajetória da carreira literária da mulher, tanto individual, quanto coletiva;</li> <li>4) Estudo da evolução e das leis da tradição literária das mulheres.</li> </ol>
--------------------	---

Tabela III: Crítica feminista segundo Elaine Showalter (ZOLIN, 2009, p. 230).

A tendência crítica anglo-saxônica traz, portanto, à discussão sobre representação literária e se dedica à revisão de conceitos dos estudos literários postulados por uma tradição masculina. Existe, nessa tendência, uma preocupação em denunciar a sociedade patriarcal e empreender uma arqueologia literária com a revisão do cânone.

A crítica feminista francesa trabalha principalmente no campo da psicanálise, linguística e semiótica, buscando marcas de uma linguagem feminina. Advinda de teorias de Lacan e Derrida, essa vertente crítica se apresenta como pós-estruturalista. A noção de *différence* é tomada por empréstimo de Derrida, apontando para o desconstrucionismo da lógica binária. Os estudos de Lacan sobre *écriture féminine* também são retomadas por essa crítica, examinando a relação entre sexualidade e textualidade e articulações de desejo na linguagem.

Essa crítica não se detém ao campo literário e vê a escrita feminina marcada pela opressão do masculino. Além disso, a dicotomia entre escrita e sujeito não existe, segundo essa teoria, uma vez que se vê a produção escrita da mulher como uma metonímia de si mesma.

Zolin (2009) observa que Hélène Cixous, uma das principais teóricas da vertente francesa, “chama de feminina a escrita subversiva que ela tem em mente, porque aquela marcada pela opressão é claramente masculina” (p. 232).

A tendência anglo-saxônica tem maior prestígio na área da teoria literária, pois busca a denúncia das representações femininas na tradição literária. Segundo Fávero, está tendência tem dois compromissos: “a denúncia da ideologia patriarcal que permeia a crítica literária tradicional e o desenvolvimento de uma arqueologia literária que resgate a produção literária das mulheres excluídas da história literária” (FÁVERO, 2010, p. 92).

É notória a importância desta tendência na presente tese, uma vez que buscamos, através da análise interpretativa de contos de fadas, apontar a ideologia patriarcal presente nestas narrativas, principalmente no que diz respeito às representações femininas.

Para a seleção dos contos trabalhados nesta seção, bem como as virtudes e vícios, consideraremos as entrevistas voluntárias que a presente tese realizou com cem (100) mulheres adultas, entre 20 e 60 anos, entre os meses de março e abril de 2016 (Anexo III). As entrevistadas foram questionadas a respeito do conto de fadas favorito. A maioria se dividiu entre “Cinderela” e “A Bela e a Fera”. 46% responderam ter tido o primeiro contato com a narrativa favorita através de livros.

Em uma das perguntas abertas, levantou-se o questionamento sobre virtudes e defeitos da protagonista do conto de fada eleito como favorito. A maioria das entrevistadas apontou como virtudes beleza, bondade, honestidade; enquanto que palavras como ingenuidade, orgulho e teimosia apareciam entre os defeitos.

A mesma pergunta foi feita a respeito da antagonista. Neste caso, muitas entrevistadas foram incapazes de apontar virtudes, porém destacaram muitos defeitos como: vaidade, ganância, inveja, egoísmo, mentira. Pudemos observar que os defeitos apresentados se alinham com alguns dos sete pecados capitais como a inveja, a ira e a soberba.

89% das entrevistadas responderam positivamente quando questionadas se o conto de fadas eleito como favorito transmitia alguma lição. Atentando-se para o fato de que a maioria apontou como contos favoritos “A Bela e a Fera” e “Cinderela”, em maior parte as lições gravitaram entre não julgar pelas aparências e que coisas boas acontecem para aqueles que são bons. Isso se alinha à proposta de Charles Perrault que desejava, através de suas narrativas, ensinar que a bondade, usualmente, é recompensada e a maldade, punida.

Diante do que foi exposto neste preâmbulo, abordaremos algumas virtudes e defeitos das personagens femininas dos contos de fadas da tradição. Trabalharemos, portanto, com as seguintes virtudes: bondade, beleza e humildade e com os seguintes defeitos: teimosia, ingenuidade e orgulho.

## **2.1. Virtudes femininas nos contos de fadas da tradição**

Como relatamos anteriormente, trabalharemos com três virtudes das personagens femininas dos contos de fadas: **bondade, beleza e humildade**. Apesar de serem três virtudes bastante recorrentes nas personagens femininas deste tipo de narrativa, utilizaremos três contos para exemplificar cada uma das virtudes expostas. Para tanto, analisaremos as personagens do conto “Cinderela”, no qual trataremos da bondade, “Branca de Neve” no qual abordaremos a beleza e, através de “Pele de asno”, trataremos da humildade.

### 2.1.1. Cinderela: “uma bondade sem par”

A narrativa de “Cinderela” é bastante conhecida e já foi revisitada vezes sem fim. Em versões mais antigas dos povos escandinavos, finlandeses e eslavos, o protagonista é um rapaz chamado Cendrillon, entretanto, as versões mais conhecidas têm uma protagonista feminina. A história da pobre moça humilhada que, com bom coração, consegue livrar-se de uma situação penosa e tornar-se uma princesa aparece até hoje na literatura, cinema e dramaturgia do mundo inteiro. Podemos ver esta história, por exemplo, em grandes produções do cinema como *Uma linda Mulher* (1990) de Gary Marshall, *Para sempre Cinderela* (1998), de Andy Tennant, e a produção Disney, *Cinderela* (2015), baseada na animação homônima de 1950.

Marina Warner observa que a versão de Cinderela que foi difundida até a atualidade tem suas prováveis raízes na China do século IX quando vigorava a prática de amarrar os pés das mulheres e a filha injustiçada deixou cair o sapato. A versão chinesa foi registrada por volta de 850-60 d.C. e a heroína é apresentada como inteligente e boa com trabalhos manuais. Yeh-hsien (nome da Cinderela na versão chinesa) é maltratada pela madrasta e tem o auxílio de um peixinho dourado. A madrasta mata o auxiliar mágico de Yeh-hsien, mas a jovem pega os ossos do peixe e este passa a cuidar dela. Quando a irmã e a madrasta partem para o festival, Yeh-hsien, apesar de ter recebido ordens para ficar em casa, também vai, trajando um manto de penas de martim-pescador e sapatos de ouro. Entretanto, durante o festival, a irmã reconhece a jovem que foge desesperada, deixando para trás o sapato. O sapato é achado e vendido para o comandante que ordena que todas as moças experimentem o sapato. Visto que era extremamente pequeno, apenas Yeh-hsien é capaz de calçá-lo e torna-se a principal esposa na família real. O final trágico reservado à irmã e à madrasta é o apedrejamento (Cf. WARNER, 1999).

Na literatura há diversas versões de Cinderela, destacando-se, entre os contos de fadas da tradição, as versões de Charles Perrault e dos irmãos Grimm que possuem diferenças entre si, principalmente no que diz respeito ao caráter da protagonista. Utilizaremos, em nossa análise, a versão francesa do conto, escrita por Perrault.

Charles Perrault inicia a narrativa de Cinderela fazendo uma descrição das irmãs e da madrasta da protagonista: “a mulher mais soberba e mais orgulhosa que já se viu. Ela tinha duas filhas de temperamento igual ao seu, sem tirar nem pôr.” (PERRAULT, 2013, p. 47, grifo nosso). Em contraponto, o autor descreve Cinderela, como o perfeito oposto das irmãs e da madrasta: “O marido [pai de Cinderela], por seu lado, tinha uma filha que era a doçura em pessoa e de uma bondade sem par.” (PERRAULT, 2013, p. 47, grifo nosso).

Destaca-se, no conto de Perrault, além da bondade, a beleza da protagonista. Cinderela é sempre descrita como “mais bonita”, “bela” e “tão encantadora”. Segundo Maria Tatar, “os

contos de fadas atribuem alto valor às aparências, e a beleza de Cinderela, bem como seu magnífico traje, a distingue como a mais linda do reino. Através do trabalho árduo e da boa aparência, Cinderela ascende na escala social.” (2013, p. 45).

A protagonista do conto de Perrault mostra-se sempre bondosa e gentil e, mesmo diante dos maus tratos das irmãs e da madrasta, ela não perde essa essência. O sucesso da narrativa da Gata Borralheira se deve ao fato de apresentar uma história na qual as dificuldades são vencidas, que os humilhados podem também ascender socialmente. Tatar observa sobre a perenidade deste conto que “o apelo duradouro de Cinderela provém não só da trajetória dos trapos ao luxo, mas também se conecta com conflitos de família clássicos que vão desde a rivalidade entre irmãos a ciúmes sexuais” (2013, p. 45). É notório que a rivalidade entre parentes se mostra de grande relevo nesta narrativa, sendo sua importância superior à relação de Cinderela com o príncipe. Nas entrevistas realizadas para esta tese, o conto “Cinderela” apareceu entre os favoritos ao lado de “A Bela e a Fera”, mostrando uma preferência pelos contos de ascensão social, uma vez que, ao se casar com o príncipe, Cinderela se livra da vida humilhante que tinha com a madrasta e Bela ao casar-se com Fera salva o pai e a família da falência iminente. Os dois supracitados contos, provavelmente, são mais reconhecidos pois foram amplamente divulgados através de animações da Disney, por exemplo.

Em “Cinderela”, Perrault expõe a rivalidade entre a madrasta e enteada desde o princípio da narrativa, sempre estabelecendo um comparativo entre a protagonista e as irmãs de criação. “Assim que o casamento foi celebrado, a madrasta começou a mostrar seu mau gênio. Não tolerava as boas qualidades da enteada, que faziam suas filhas parecerem ainda mais detestáveis” (PERRAULT, 2013, p. 47, grifo nosso). O narrador estabelece uma polarização na qual defeitos como “mau gênio” e “detestáveis” cabem à madrasta e suas filhas; e as “boas qualidades” pertencem à Cinderela.

Apesar das constantes humilhações, “a pobre menina suportava tudo com paciência” (PERRAULT, 2013, p. 47) o que destaca a bondade da personagem. Quando convidadas para o baile, as irmãs deboçam de Cinderela que, ainda assim, as ajuda a se vestir e pentear. O narrador observa que “qualquer outra pessoa teria estragado seus penteados, mas Cinderela era boa e penteou-as com perfeição.” (Ibid., 2013, p. 50, grifo nosso).

Com um auxiliar mágico, na figura da fada madrinha, Cinderela consegue ir ao baile, tendo que voltar antes da meia-noite. Ela vai duas noites seguidas e em ambas ocasiões arranca elogios de toda a corte. Na primeira noite, assim que chegou ao baile, o narrador descreve que “Fez-se então um grande silêncio; todos pararam de dançar e os violinos emudeceram, tal era a atenção com que contemplavam a grande beleza desconhecida. Só se ouvia um murmúrio

confuso: ‘Ah, como é bela!’” (PERRAULT, 2013, p. 52, grifo nosso). O próprio rei, encantado com a beleza da jovem afirma que “fazia tempo que não via uma pessoa tão bonita” (PERRAULT, 2013, p. 53).



Figura IV Ilustração de “Cinderela”, Walter Crane, 1873

Quando chegam da primeira noite de baile, as irmãs de Cinderela relatam sobre a misteriosa donzela que atraiu todas as atenções, inclusive a do príncipe: “Esteve lá uma bela princesa, a mais bela que se possa imaginar; gentilíssima, nos deu laranjas e limões” (PERRAULT, 2013, p. 54, grifo nosso). Observamos aqui que as expressões utilizadas pelas irmãs descrevem as duas principais características da personagem Cinderela.

Conforme é possível observar na imagem anterior, de Walter Crane, todos os presentes no baile estão com os rostos voltados para Cinderela. Perceba que não somente os homens a olham, mas as mulheres presentes na cena também o fazem, com admiração, revelando que o encantamento com a beleza da protagonista atingiu a todos os presentes.

Na segunda noite, como é de conhecimento geral, a protagonista do conto de Perrault foge ao toque da décima segunda badalada, abandonando o sapatinho de vidro. O príncipe sai em busca daquela capaz de calçá-lo e com quem, afinal, se casará. No conto de Perrault, as irmãs tentam sem sucesso enfiar os pés no sapatinho; esta versão é menos violenta que a alemã dos irmãos Grimm, na qual as irmãs não medem esforços para se casar com o príncipe e, para tanto, deceparam, uma os dedos dos pés e a outra o calcanhar, para fazer o sapatinho caber.

Na versão de Perrault, após a frustrada tentativa de calçar o sapatinho nos pés das irmãs de criação, Cinderela se oferece para experimentá-lo e por achá-la “belíssima”, o fidalgo, que fazia a prova, permite que ela tente calçá-lo. Quando os sapatinhos encaixam perfeitamente nos pés da protagonista, a fada madrinha aparece, vestindo com luxo a Gata Borracheira. As irmãs, ao perceberem que Cinderela era mesmo a moça do baile, ajoelham pedindo perdão por tudo o

que fizeram a irmã sofrer: “Cinderela perdoou tudo e, abraçando-as, pediu que continuassem a lhe querer bem” (PERRAULT, 2013, p. 58). Mais uma vez Perrault revela o caráter bondoso de Cinderela e, no desfecho do conto, narra que “Cinderela, que era tão boa quanto bela, instalou as duas irmãs no palácio e as casou no mesmo dia com dois grandes senhores da corte” (PERRAULT, 2013, p. 58, grifo nosso). O desfecho de Perrault exalta a bondade de Cinderela que, relevando todo mal a ela infligido, concedeu um final feliz às suas irmãs de criação, casando-as com homens ricos e influentes da corte. Um final distinto é contato pelos irmãos Grimm, no qual as irmãs são convidadas para o casamento de Cinderela apenas para terem os olhos bicados pelas aves.

Na hora do casamento, as duas falsas irmãs apareceram para adular Borralheira e participar de sua boa sorte. Quando o cortejo nupcial se dirigia à igreja, a mais velha se sentou à sua direita e a mais nova à esquerda, e os pombos furaram um olho de cada uma.

Mas, na saída da igreja, a mais velha ficou à esquerda e a mais nova à direita, e os pombos furaram o outro olho de cada uma. Assim a maldade e a falsidade delas foram punidas para o resto da vida com a cegueira. (GRIMM, 2005, p. 61)

Observemos que as versões de Perrault e dos Grimm possuem diferenças tangíveis e para demonstrarmos a virtude da bondade só nos caberia à versão francesa deste conto de fadas.

Perrault termina a história com duas morais, da qual extrairemos apenas a primeira:

É um tesouro para a mulher a formosura,  
Que nunca nos fartamos de admirar.  
Mas aquele dom que chamamos doçura  
Tem um valor que não se pode estimar.

Foi isso que Cinderela aprendeu com a madrinha,  
Que a educou e instruiu com zelo tal,  
Que um dia, finalmente, dela fez uma rainha.  
(Pois também deste conto extraímos uma moral.)

Beldades, ela vale mais que roupas enfeitadas.  
Para ganhar um coração, chegar ao fim da batalha,  
A doçura é que é a dádiva preciosa das fadas.  
Adorne-se com ela, pois que esta virtude não falha.  
(PERRAULT, 2013, p. 59, grifo nosso)

Ao atentarmos para a moral apresentada, percebemos que Perrault valoriza a doçura/bondade de Cinderela em detrimento de sua beleza. É esta virtude que, segundo a moral, nunca falha e foi esta característica que fez a protagonista “chegar ao fim da batalha”, isto é, superar os obstáculos que lhe foram impostos. Esta moral, assim como outras acopladas aos contos de Perrault, possui um fim moralista. Neste caso, em particular, aponta-se para a necessidade de ser “doce” (o que podemos interpretar como sinônimo de bondosa) para se alcançar os

objetivos.

### 2.1.2. Branca de Neve: “mil vezes mais linda”

Apesar de ser amplamente conhecido através da animação da Disney de 1937, o conto Branca de Neve apresenta não apenas a maçã envenenada como única arma da madrasta, sendo esta, na verdade, o último recurso da vilã para eliminar a rival.

Sobre o conto dos irmãos Grimm, Maria Tatar afirma que:

Em seus detalhes, Branca de Neve pode variar imensamente de cultura para cultura, mas possui um núcleo estável e facilmente identificável no conflito entre mãe e filha. Em muitas versões do conto a rainha má é a mãe biológica da menina, não uma madrasta. (Os Grimm, num esforço para preservar a santidade da maternidade, não se cansavam de transformar mães em madrastas). (TATAR, 2013, p. 95).

Sobre a questão da mãe/madrasta de Branca de Neve, Marina Warner observa que neste conto “os Grimm alteraram as versões anteriores que haviam anotado, em que a mãe de Branca de Neve sofria de um assassino ciúme da filha e a perseguia. A edição de 1819 é a primeira a introduzir uma madrasta no lugar dela” (WARNER, 1999, p. 243). Observamos, portanto, surgir a figura da madrasta má, a fim de preservar uma imagem materna pura e bondosa.

A narrativa dos irmãos Grimm inicia com o desejo de uma mãe amorosa: “Ah, se eu tivesse uma filha branca como a neve, rubra como o sangue e negra como o ébano!” (GRIMM, 2005, p. 33). A rainha, que faz esse desejo, falece ao dar à luz e o rei casa-se outra vez. A morte da mãe é um recurso comum nos contos de fadas, para que os atos cruéis praticados contra os órfãos sejam fruto de uma estranha e não da própria progenitora, garantindo, desta forma, a sacralidade materna. Marina Warner, sobre este aspecto, afirma que “o desaparecimento das mães originais nesses contos de fadas é uma reação à brutalidade do material: em seu idealismo romântico, os Grimm literalmente não toleravam que uma presença materna fosse equívoca ou perigosa, e preferiam bani-la completamente” (WARNER, 1999, p. 244).

A madrasta é descrita no conto como uma mulher “bonita, mas orgulhosa e dominadora, que não conseguia suportar que alguém superasse sua beleza” (GRIMM, 2015, p. 33). Para certificar-se de que continuava bela, a madrasta indagava frequentemente ao seu espelho mágico se havia outra tão bonita quanto ela. O espelho não é apenas mágico, mas é um representante da voz da sociedade patriarcal que dá grande valor a beleza feminina. É desse espelho que a mulher – madura e já não tão jovem – busca a aprovação.

Segundo Tatar, “a vaidade ocupa um lugar elevado entre os pecados dos personagens

dos contos de fadas. A madrasta de Branca de Neve está sempre consultando o espelho e as irmãs de Cinderela olham-se repetidamente no espelho para se admirar” (TATAR, 2013, p. 351).

A resposta agradável do espelho dá segurança à rainha, porém, conforme Branca de Neve vai crescendo, a mensagem do espelho se altera: “Sois a mais bela aqui, reafirmo, mas Branca de Neve é mil vezes mais bela” (GRIMM, 2005, p. 33). Isso abala a autoconfiança da madrasta e gera a rivalidade entre essa e a enteada, numa relação próxima à trama edípica na qual firmasse a rivalidade entre mãe e filha pela aprovação da voz do espelho (que simboliza o pai/homem). Como diz os versos da canção de Ana Carolina e Preta Gil – “Sinais de fogo” – “Eu me arrumo, eu me enfeito/ Eu me ajeito, eu interrogo meu espelho/ Espelho em que eu me olho/ Pra você me ver”. A mesma postura assumia a madrasta má em Branca de Neve, arrumava-se e interrogava o espelho em busca da aprovação do outro.

Em *O mito beleza* (1992), Naomi Wolf cita o caso de uma jovem que tinha medo de, ao ser olhar no espelho, ver a face da mãe. Vemos, portanto, nesta cena o temor da velhice, que nos remete diretamente à imagem da madrasta da Branca de Neve indagando o espelho. Wolf observa que o envelhecimento na mulher é feio pois indica que ela tem poder e experiência, diferente, claro, das jovens e virgens que representam a ignorância sexual, segundo a autora. Ademais, ela assevera que: “As mulheres mais velhas temem as mais jovens, as mais jovens temem as mais velhas e o mito da beleza mutila o curso da vida de todas” (p. 17). Desta forma, a competição pela aprovação do outro opõe as mulheres como inimigas e as fazem repudiar a ideia do envelhecimento como um curso natural da existência.

A inveja que a madrasta sentia da beleza de Branca de Neve a faz se sentir ameaçada e isso a leva a ordenar que o caçador leve a menina para floresta e que traga desta o pulmão e o fígado como prova de sua morte. O caçador, ao chegar na floresta com a menina, tenta executar a ordem da madrasta, mas Branca de Neve suplica e “impressionado com a sua beleza o caçador se apiedou” (GRIMM, 2005, p. 34, grifo nosso). Observamos, nesse ponto da narrativa, que a beleza da protagonista foi o que a salvou, garantindo que o caçador mentisse para a rainha e levasse no lugar dos órgãos de Branca de Neve, o fígado e os pulmões de um animal selvagem (em algumas versões representado por uma corça, em outras por um javali).

A madrasta devora os órgãos trazidos pelo caçador; num ato antropofágico e tribal de devorar o oponente. Tatar observa que “como as bruxas e os bichos-papões do folclore, a rainha pratica atos canibalescos, na esperança de, ingerindo Branca de Neve, adquirir também sua beleza” (TATAR, 2013, p. 355).

Branca de Neve se embrenha pela floresta, até encontrar uma pequena casa. A jovem acha sete pequenos pratos e canecas postos sobre a mesa e, com fome, come um pouco de cada

prato; depois deita-se em uma das sete pequenas camas e dorme, semelhante ao que fez Cachinhos Dourados quando entrou na casa dos três ursos. Branca de Neve, entretanto, não é perseguida pelos donos da casa. Os sete anões, ao chegarem e perceberem que há um intruso, encontram a jovem adormecida na cama: “- Meu Deus! Que bela menina- disseram tão encantados que não a acordaram, mas a deixaram continuar dormindo ali” (GRIMM, 2005, p. 36, grifo nosso). Mais uma vez a beleza de Branca de Neve é a garantia de sua sobrevivência. Os anões a deixam permanecer na casa e ela passa a fazer as tarefas domésticas. Eles alertam a jovem para que ela não deixe ninguém entrar, uma vez que a madrasta poderá procurá-la.

A rainha, ao questionar o espelho, descobre que a enteada está viva e, disfarçando-se de velha vendedora, vai à casa dos anões onde encontra Branca de Neve. A velha oferece à jovem cordões para espartilho e Branca de Neve deixa que a vendedora a ajude a usar a mercadoria recém-comprada. “Branca de Neve não fez objeções e se postou diante da velha para deixá-la enfiar o cordão novo. Mas a velha fez isso tão depressa e com tanta força que tirou o fôlego de Branca de Neve e a fez tombar no chão como morta.” (GRIMM, 2005, p. 37).

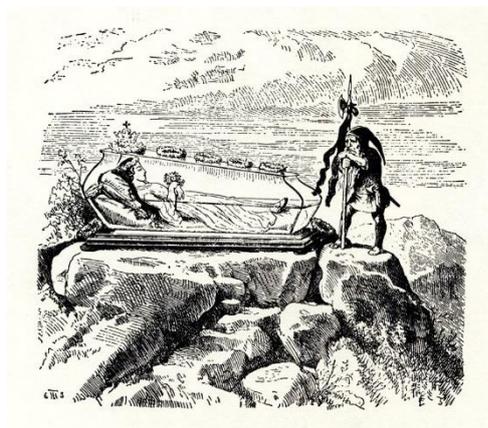
Os anões, ao chegarem à casa, encontram a jovem desfalecida e, ao cortarem o cordão, fazem com que Branca de Neve volte a respirar. A madrasta, mais uma vez descobre, através do espelho, que Branca de Neve continua viva e, recorrendo à feitiçaria, envenena um pente, o qual oferece à Branca de Neve: “Mal o pente prendeu em seus cabelos o veneno agiu e a menina caiu desacordada” (GRIMM, 2005, p. 38). Os anões conseguem retirar o pente e, novamente salvam a jovem. Porém, Branca de Neve mostra-se teimosa e, sendo abordada por outra vendedora, dias mais tarde, aceita dessa uma maçã. A vendedora prova para a menina que a fruta não está envenenada, pois come a metade branca, dando a vermelha para Branca de Neve. “Ora a maçã estava tão arditosamente pintada que apenas a metade vermelha continha veneno” (Ibid., 2005, p. 39).

Marilena Chauí (1984) observa que a maçã vermelha não se atrela apenas à imagem bíblica da tentação, mas também à simbologia medieval na qual as bruxas fabricavam filtros de amor com esperma e sangue menstrual e isso, portanto, explicaria a imagem da maçã como a entrada de Branca de Neve na puberdade.

Observemos, além disso, que em todas as tentativas de eliminar a rival, a madrasta se utiliza de objetos relacionados ao feminino e à beleza: o cadarço do corpete, o pente e a maçã (sempre relacionada ao mito cristão do pecado inicial).

Os anões não conseguem reanimar Branca de Neve, mas também não são capazes de enterrá-la, pois a jovem parece viva. Em algumas versões, os anões conservam o corpo em um ataúde de ouro, prata, chumbo ou, na versão mais difundida, em um caixão de vidro.

Na imagem a seguir, podemos perceber que o artista, Theodor Hosemann, preferiu ilustrar o episódio com o popular caixão de vidro, através do qual a beleza de Branca de Neve poderia ser velada.



*Figura V: Ilustração de “Branca de Neve”, Theodor Hosemann, 1847*

Branca de Neve ficou muito tempo no caixão, até que um príncipe, que passava pela floresta, viu a jovem: “Reparou no ataúde com a linda Branca de Neve no alto da montanha” (GRIMM, 2005, p. 40, grifo nosso). A beleza da jovem é o que chama a atenção do príncipe que pede para levá-la consigo. Na versão romantizada do conto, um beijo desperta Branca de Neve, porém na versão original dos irmãos Grimm, ao transportarem o caixão, os empregados do príncipe tropeçam e o impacto faz com que a maçã, presa na garganta da jovem, se desloque, deixando livre a respiração.

A madrasta questiona o espelho sobre sua beleza e esse responde: “Sois a mais bela aqui, reafirmo, mas a jovem rainha é mil vezes mais bela” (GRIMM, 2005, p. 41). A rainha se vê impelida a conhecer a nova rainha e segue para o casamento, encontrando Branca de Neve. Dois sapatos de ferro escaldante aguardavam a rainha que teve de calçá-los e dançar com eles até cair morta.

Podemos observar que, no conto “Branca de Neve”, a trama orbita na disputa entre uma mulher mais velha e uma mais jovem, ambas belas, que “rivalizam” pelo reconhecimento de sua beleza. Na verdade, a rivalidade presente na narrativa é unilateral: da madrasta para a jovem. Branca de Neve nunca mostra oposição à rainha, mas esta se sente ameaçada por não ser considerada a mais bonita. A trama não deve ser entendida apenas como uma rivalidade entre mãe e filha, mas como uma imposição dos padrões de beleza que fazem a mulher temer o envelhecimento e impõe a perfeição física como característica crucial para o sucesso feminino na sociedade patriarcal.

A escritora inglesa Angela Carter, em *O Quarto do Barba Azul* (1999), traz ao leitor uma

versão singular do conto Branca de Neve. Na narrativa intitulada “A garota de neve”, a jovem não nasce do desejo amoroso de uma mãe, mas do impulso libidinoso de um homem, o conde. Assim como na trama original, há o conflito entre uma mulher mais jovem e uma mais velha na disputa pela atenção de uma figura masculina. Entretanto, distanciando-se da narrativa dos irmãos Grimm, no conto de Carter a mulher mais velha é quem sai vitoriosa, aniquilando sua jovem rival. O embate edípiano é revelado nas tramas de Carter: o marido estupra a menina que nasceu de seu desejo e cabe à esposa aniquilar a rival. Entretanto, ela não se volta contra o marido, revelando, portanto, ainda uma postura de submissão.

### 2.1.3. Pele de Asno: “uma miserável criatura”

A história de Pele de Asno foi há muito banida do ciclo de histórias infantis, diferente de sua história-irmã, Cinderela, que continua a ser contada e recontada em livros, filmes e peças (Cf. TATAR, 2013, p. 224). O termo “banida” utilizado por Maria Tatar, porém, é um tanto quando exagerada, uma vez que o conto ainda pode ser encontrado em coletâneas de Perrault, inclusive em versões ilustradas para o público leitor mais jovem. A figura do pai, entretanto, pode aparecer substituída, por exemplo, pela de um conselheiro mais velho, de forma a evitar a questão do incesto.

Tatar, ao comparar Cinderela e Pele de Asno, afirma que “se a heroína de Cinderela sofre pela ausência de amor e afeição maternos, a heroína de Pele de Asno sofre pelo excesso de amor e afeição paternos. Em sua história, mãe e madrastas estão ausentes, liberando o pai na perseguição erótica à filha” (TATAR, 2013, p. 225).

A narrativa inicia descrevendo o relacionamento amoroso entre o poderoso rei e a rainha, um casamento perfeito que gera uma filha. Além disso, evidencia-se no início da narrativa a descrição do asno que se encontra em destaque no estábulo real: “a natureza o formara de tal maneira e tão imaculado, que, em vez de esterco, produzia belos escudos e luíses de ouro, que rutilavam ao sol” (PERRAULT, 2013, p. 227).

Entretanto, uma doença acomete a rainha e esta, em seu leito de morte, faz ao marido um pedido: “quero seu juramento de que não se casará. Eu o atenuo, contudo, com essa ressalva: se encontrar uma mulher mais bela, mais perfeita e mais sábia do que eu, aí sim estará livre para empenhar sua palavra e desposá-la” (PERRAULT, 2013, p. 228). O rei de fato não encontra outra tão virtuosa quanto a falecida esposa, “somente a infanta era mais bela, e possuía certas sutis seduções de que a defunta carecera” (Ibid., 2013, p. 229). O rei, consumido pelo desejo, decidiu casar-se com a própria filha. Tatar observa que “a condição estabelecida pela rainha para o novo casamento sugere que a mãe tem parte na culpa pelos assédios do pai” (TATAR,

2013, p. 373).

Temendo o casamento incestuoso, a jovem busca o auxílio de sua fada madrinha. Esta a faz primeiro pedir ao rei um vestido cor do tempo. Tendo o rei acatado o primeiro capricho, a fada a aconselha a pedir um vestido cor da lua; e sendo o segundo pedido também realizado pelo rei, a fada a orienta a requerer um vestido cor do sol. Acredita-se que esta narrativa tenha uma origem primitiva mítica e as cores do vestido revelariam esta característica do conto.

Tendo o pai dado tudo o que a jovem pedira, a filha não sabia mais como protelar o casamento, mas a madrinha, mais uma vez, a aconselha e diz para a jovem que pedisse a pele do asno ao pai. Mesmo o asno sendo a fonte da fortuna do rei, este matou o animal e entregou a pele à filha. A madrinha a consolou: “Quando fazemos o bem (...) nunca devemos temer” (PERRAULT, p. 231). Em outra versão, a madrinha diz à jovem: “Quando uma pessoa sacrifica tudo pela virtude, os deuses sabem recompensá-la” (Ibid., 1999, p. 167, grifo nosso). Observemos que a referência aos deuses – isto é, a uma religião politeísta - deixa latente as origens primitivas do conto.



*Figura VI: Ilustração de “Pele de asno”, Gustave Doré, 1861*

A jovem parte enrolada na pele do asno e, sendo esta enfeitiçada, dava à jovem uma aparência asquerosa. Além disso, a madrinha guardou em um baú todos os vestidos e joias da princesa e deu-lhe sua varinha para que o baú seguisse a moça escondido embaixo da terra.

Na ilustração, de Gustave Doré, vislumbramos uma das cenas icônicas de “Pele de asno”. Percebemos na imagem a fuga da princesa e a escuridão da cena pode ser interpretada como o horror sentido pela protagonista diante da possibilidade de casar-se com o próprio pai. O desespero da jovem e o poder do pai são refletidos no escuro castelo que se ergue como um monstro atrás dela, enquanto ela corre em fuga pelas escadas.

Diferente de Cinderela, que é humilhada pela madrasta e as irmãs postiças dentro da própria casa, as provações de Pele de Asno são longe da proteção do lar. A princesa é despojada de qualquer traço de beleza e todos se recusam a ajuda-la: “vendo-a tão asquerosa e tão imunda, não queriam escutar, muito menos levar para casa uma criatura tão suja” (PERRAULT, 2013, pp. 232-233).

A jovem chegou a uma granja cuja dona necessitava de uma “criada molambenta que soubesse somente lavar panos de chão e limpar o comedouro dos porcos” (PERRAULT, 2013, p. 233). Pele de Asno era a criada ideal, apesar de, no começo, sofrer com a zombaria dos outros empregados devido a sua aparência.

A granja criava aves de um rei e o príncipe costumava repousar ali depois da caça. Pele de asno, após despertar o amor do príncipe, também se apaixona por ele, o que a fez perceber que “sob a sua sujeira e seus trapos, ainda guardava o coração de uma princesa” (PERRAULT, p. 233).

Em seu humilde quarto, Pele de Asno limpava-se e trajava seus belos vestidos. Um dia o príncipe a viu através do buraco da fechadura e apaixonou-se pela jovem. Ele perguntou no dia seguinte pela jovem e disseram-lhe: “É Pele de Asno (...) que de ninfa e de bela nada tem. Chamam-na assim por causa da pele que põe nos ombros (...). Em uma palavra, o animal mais feio que se possa ver depois do lobo” (PERRAULT, p. 235). Em outra versão, descrevem Pele de Asno da seguinte forma: “uma miserável criatura, conhecida pelo nome de Pele de Asno por causa da pele que a cobria, a qual por ser tão porca e imunda ninguém falava com ela e sequer a olhava” (Ibid., 1999, pp. 171-172).

O príncipe adoecera de amor e desejava apenas um bolo feito pelas mãos de Pele de Asno. A moça realizou o desejo do príncipe, mas deixou cair na massa um de seus anéis. Perrault lança a dúvida sobre essa atitude da protagonista:

Dizem que, trabalhando um pouco afobada, deixou cair na massa, sem perceber, um de seus valiosos anéis. Mas os que afirmam saber o fim esta história garantem que foi de propósito que o anel foi deixado na massa. Palavra que, da minha parte, posso acreditar nisso perfeitamente. É que estou convencido de que, quando o príncipe a espiou pelo buraco da fechadura, ela soube muito bem o que estava acontecendo. Nesse ponto a mulher é tão esperta e seu olho tão rápido que não a podemos olhar um só momento sem que ela saiba que está sendo olhada. Tenho toda a certeza, posso até jurar, que ela sabia que o anel seria muito bem-recebido por seu jovem amante. (PERRAULT, pp. 235-236).

Ao comer o bolo, o jovem encontrou a esmeralda e decidiu que casaria com aquela em cujo dedo o anel coubesse. Neste ponto a narrativa mostra-se bastante semelhante ao conto “Cinderela”. O príncipe convoca todas as damas para tentarem experimentar o anel, algumas

tentam fazer os dedos ficarem mais fino, raspando-os ou tirando-lhes um pedaço, semelhante às irmãs de Cinderela na versão dos irmãos Grimm que, desesperadas para calçar o sapatinho de cristal, decepam os dedos dos pés e o calcanhar.

Pele de Asno, bem como Cinderela, é a última a experimentar o anel que, sem qualquer surpresa para o leitor, cabe perfeitamente. Diferente de Cinderela, porém, Pele de Asno não encanta pela beleza, pelo contrário, repele por sua sujeira e aspecto desprezível. Entretanto, antes de conhecer o rei, ela pede para trocar de roupa e, então, mostra-se em seu esplendor com um dos trajes dado pelo pai. Nos comentários adicionais na obra *Contos de Perrault*, publicado pela editora Villa Rica em 1999, há uma observação bastante instigante sobre a representação simbólica dos três vestidos da princesa:

Os três vestidos da princesa, que reaparecem quando de sua libertação – os três trajes da cor do sol, da cor da lua e da cor do tempo – parecem um traço ainda perceptível de um mito primitivo. O rei que deseja desposar a moça seria então o Sol, o velho Sol do outono, ao passo que o príncipe que a livra da humilhação e lhe devolve sua realeza, representaria o novo Sol da primavera. (PERRAULT, 1999, p. 272).

O pai de Pele de Asno reaparece no fim da narrativa, livre do desejo incestuoso, “purgara o ardor” (PERRAULT, 2013, p. 239) e é perdoado pela filha. Tatar atenta para o fato de que “enquanto as madrastas costumam ser punidas por suas perversidades, os pais são quase sempre perdoados por seu comportamento e absolvidos de culpa. O pecado que nunca tem perdão nos contos de fadas é a crueldade materna” (TATAR, 2013, p. 374).

Charles Perrault encerra o conto, em seu estilo, com uma moral, da qual destacamos os três primeiros versos: “Não é difícil observar que o objetivo deste conto é ensinar às crianças que/ mais vale se expor à mais cruel adversidade que deixar cumprir seu dever. / Que a virtude pode envolver sofrimento, mas é sempre coroada.” (PERRAULT, 2013, p. 239, grifo nosso). Observemos que, nos versos destacados da moral, o autor aponta o objetivo do conto, encerrando a sua interpretação em um conceito pedagógico, além disso, que se aproxima de um preceito cristão: o versículo 12, capítulo de Mateus, no Novo Testamento, afirma que “os humilhados serão exaltados”. Logo, a humilhação aparece como característica fundamental para o triunfo final da protagonista da trama.

Ainda que seja um triunfo para a heroína, após tantas penitências, concretizar um auspicioso casamento, devemos ressaltar que, acima da humildade, estava a beleza, uma vez que não foi em sua forma asquerosa, coberta pela pele de um asno, que a protagonista conseguiu conquistar o príncipe, mas foi com sua beleza e trajando ricos vestidos.

## 2.2. Vícios femininos nos contos de fadas da tradição

Apesar de virtuosas, algumas protagonistas dos contos de fadas apresentam desvios em suas condutas. Tais desvios, entretanto, são corrigidos através de algum sofrimento, provações, tendo reservado, geralmente, no desfecho, a redenção à protagonista.

Observemos, portanto três defeitos femininos: **ingenuidade, orgulho e desobediência**, ilustrado pelos respectivos contos: “Chapeuzinho Vermelho”, “O rei barbicha” e “O Barba Azul”.

### 2.2.1. Chapeuzinho vermelho: “não se desvie do caminho”

O conto “Chapeuzinho Vermelho” figura entre os mais recontados e interpretados contos. É comum interpretações psicanalíticas ligarem esta narrativa ao amadurecimento da mulher, na passagem da menina para a vida adulta em confrontos com o desejo sexual. Esta interpretação muito se dá devido à cor vermelha presente no capuz. O vermelho – que indica paixão, desejo e sangue – foi introduzido por Charles Perrault apenas na versão literária, sendo ausente nas versões primitivas orais (Cf. TATAR 2003).

“Le petit Chaperon Rouge” ou “Rotkäppchen”, nos títulos em francês e alemão, indicam um gorro e não capuz. O chaperon, no século XVI, era bastante utilizado na França – nas regiões da Picardia e Paris – por moças aldeãs e por isso essas eram chamadas de “chaperons”.

Apesar de existirem as mais diversas versões da história de Chapeuzinho Vermelho, iremos destacar as duas canônicas: a de Charles Perrault e a dos irmãos Grimm. Decerto que a versão alemã acabaria por se tornar mais popular na literatura infantil.

Na versão francesa, o narrador inicia com o a típica sentença introdutória dos contos de fadas: “Era uma vez” e passa a descrever a menina e o amor que a mãe e a avó nutriam por esta. Sobre o chapeuzinho que a menina usava, o narrador aponta que “a boa velhinha [avó] mandou fazer para ela um chapeuzinho vermelho, e esse chapéu lhe assentou tão bem que a menina passou a ser chamada por todo mundo de Chapeuzinho Vermelho” (PERRAULT, 1999, p. 51).

Um dia, estando a avó adoentada, a mãe pede à menina que vá à floresta – onde mora a pobre velhinha – para levar bolo e um pote de manteiga. Estranhamente a avó de Chapeuzinho é uma velhinha e mora no meio da floresta, o que, em outros contos – como em João e Maria, por exemplo -, caracterizaria uma bruxa. Entretanto não é uma bruxa o perigo na floresta, mas, sim, o Lobo. A menina, ao cruzar a floresta, encontra o animal e, sobre a ingenuidade de Chapeuzinho diante do Lobo, o narrador descreve que “a pobre menina, que ignorava ser perigoso parar para conversar com um lobo, responde: ‘Vou à casa da minha avó para levar-lhe um bolo e um potezinho de manteiga que mamãe mandou’” (PERRAULT, 1999, p. 51).

Desconhecendo o perigo que o lobo representava, a menina indica onde a avó mora e o lobo, afirmando que também iria visitar a vovozinha, aposta com Chapeuzinho quem irá chegar primeiro.

O lobo corre na frente enquanto que Chapeuzinho, bastante ingênua e imatura, acaba se distraíndo com avelãs e borboletas. O lobo, desta forma, chega antes à casa da avó e disfarça a voz fingindo ser Chapeuzinho. A velhinha acamada diz: “Levante a aldrada que o ferrolho sobe” (PERRAULT, 1999, p. 52). O Lobo entra e devora rapidamente a avozinha e, em seguida, deita-se na cama a espera de Chapeuzinho. Quando a menina bate à porta, o lobo lhe dá a mesma instrução que a avó havia lhe dado.

Instruída pelo lobo, a menina deixa o bolo e manteiga sobre a arca e se deita com a avó: “Chapeuzinho Vermelho despiu-se e se meteu na cama, onde ficou muito admirada ao ver como a avó estava esquisita em seu traje de dormir” (PERRAULT, 1999, p. 55). A menina questiona a avó sobre os braços, as pernas e as orelhas, por fim, a menina indaga: “Vovó, como são grandes os seus dentes!’ ‘É para te comer!’ E assim dizendo, o malvado lobo atirou-se sobre Chapeuzinho Vermelho e a comeu” (Ibid., 1999, p. 55).

Na imagem a seguir, de Gustave Doré, que serviu de ilustração para o conto de Perrault, percebemos o lobo como uma figura antropomorfizada, capaz de ter a astúcia de vestir as roupas da vovozinha e enganar chapeuzinho.



*Figura VII: Ilustração de “Chapeuzinho vermelho”, Gustave Doré, 1861*

Observamos que, no conto de Perrault, não existe por parte da protagonista qualquer desobediência, uma vez que a mãe não a instruiu a ficar longe do lobo. Sendo assim, a menina é devorada por sua ingenuidade, por sua falta de maturidade e conhecimento.

Robert Darnton (1986) observa que, no universo dos contos camponeses, os desastres ocorrem de forma inexplicável, bem como acontecia no mundo em que os camponeses viviam.

Personagens, como Chapeuzinho Vermelho, nada faziam para merecer um triste fim, entretanto em cerca de trinta e cinco versões do mesmo conto, a menina acaba devorada pelo Lobo. Os finais felizes passam a acontecer nos contos de fada depois do século XVIII (Cf. DARNTON, 1986).

Marina Warner destaca que sobre o final infeliz do conto de Perrault,

Há uma leitura possível – entre muitas leituras possíveis – desse final: tal como as crianças que crescem dentro do folclore e da linguagem tradicional, Chapeuzinho Vermelho é incorporada por ele e, como descendente linear e feminina da avó que foi ela própria devorada, e o lobo não liberta nenhuma das duas. O lobo, a quem foram assimiladas, poderia representar os habitantes nativos da região rural, peludos, selvagens, descabelados, livres da aculturação importada, comendo alimentos e carnes crus, um animal nativo numa paisagem nativa, onde um corpus específico e arcaico de literatura indígena floresce e é passado adiante. (WARNER, 1999, p. 214).

Desta forma, a autora abre outra vereda de interpretação. Nesta linha, a narrativa de Chapeuzinho Vermelho estaria estritamente relacionada ao selvagem e à assimilação entre culturas de diferentes tempos e locais.

A moral com que Charles Perrault finaliza o conto, conforme vimos na página 30, encerra a interpretação do conto, estabelecendo uma relação clara entre o Lobo – o perigo selvagem - e um homem maduro que busca seduzir as mocinhas – o perigo urbano. Porém, como já afirmamos em outro momento, as morais do autor francês muitas vezes se apresentam descoladas do conto, é um enxerto pedagógico que busca explicitar o ensinamento que se deseja transmitir através de determinada narrativa.

Nelly Novaes Coelho (1991) observa, sobre a moral em versos, que essa “aponta sempre para normas de comportamento que facilitariam o sucesso da pessoa junto aos demais ou lhe evitariam dissabores” (p. 90), sendo assim, essas morais, como a expressa em “Chapeuzinho Vermelho”, buscavam indicar modelos de comportamento, com alertas e instruções.

Para Bruno Bettelheim, “Chapeuzinho Vermelho é na realidade uma criança que já luta com problemas pubertais, para os quais ainda não está preparada emocionalmente pois ainda não dominou os problemas edípicos” (BETTELHEIM, 2002, p. 314). A abordagem psicanalítica do autor aponta para o conto como uma representação do amadurecimento sexual feminino.

A versão dos irmãos Grimm mostrou-se, durante os séculos, a mais aceita no meio infantil. Bem como na versão de Perrault, a versão alemã inicia com a descrição da relação amorosa entre a menina, a mãe a avó, além da explicação da origem do apelido que, da mesma forma que no conto francês, se deve ao capuz vermelho que a menina ganhou da avó.

Diferente do conto francês, na versão alemã, quando a mãe pede que a menina leve para avó bolo e uma garrafa de vinho, ela adverte a filha: “quando estiver na floresta olhe para frente como uma boa menina e não se desvie do caminho” (GRIMM, 2013, p. 36). Sobre o alerta dado pela mãe, Tatar explica:

Os Grimm acrescentaram esta advertência, com os imperativos comportamentais decorrentes. Tendo aguda consciência de que sua coletânea de contos de fadas comporia um modelo de comportamento para as crianças, procuravam oportunidades para introduzir ensinamentos morais, mensagens e lições de etiqueta nas histórias. (TATAR, 2013, p. 349).

Assim que entrou na floresta, a menina encontrou o lobo. O narrador indica a ingenuidade da menina ao descrever que Chapeuzinho “como não tinha a menor ideia do animal malvado que ele era, não teve um pingo de medo” (GRIMM, 2013, p. 36).

A menina mostra ao lobo aonde vai e o animal – mais antropomorfizado na versão alemã – pensa num plano para devorar a avó e a neta. O lobo passa a caminhar junto de Chapeuzinho e é ele quem indica à menina algumas flores, com as quais ela se distrai, deixando o lobo livre para correr até a casa da avozinha. A distração da menina no conto alemão, portanto, não é algo despertado intrinsecamente, mas é fabricado pelo elaborado plano do lobo.

O lobo, ao chegar à casa da avó, é instruído a levantar o ferrolho e, ao adentrar, “sem dizer uma palavra, foi direto até a cama da avó e a devorou inteirinha” (GRIMM, 2013, p. 39). Observe que o narrador destacou o fato da avó ter sido engolida inteirinha, esta informação não está presente em todas as traduções do conto alemão, mas serve como justificativa para o salvamento miraculoso da avó e da neta no desfecho da narrativa.

O lobo, na versão dos Grimm, veste a roupa da avó e aguarda pela menina. Quando Chapeuzinho Vermelho chega, a porta está aberta e a menina sente-se aflita, como se um sexto sentido indicasse o perigo, a proximidade da morte.

A menina, vendo a avó deitada, a questiona sobre as orelhas, olhos, mãos – cobrindo alguns dos cinco sentidos – e, por fim, questiona sobre a boca: “Ó avó, que boca grande, assustadora, você tem!” (GRIMM, 2013, p. 40) ou em outra tradução “Mas, vovó, que dentes grandes a senhora tem” (GRIMM, 2005, p. 285). Neste momento, o lobo devora a menina. Porém, distanciando-se do conto de Perrault, a narrativa dos irmãos Grimm não encerra com a trágica morte da protagonista. Um caçador passa próximo à casa da avó e estranha o ronco alto da velha. Quando ele entra na casa, vê o lobo deitado na cama e exclama: “Finalmente te encontrei, seu velhaco (...). Faz muito tempo que ando à sua procura” (GRIMM, 2013, p. 41). Em outras traduções, encontramos o termo velhaco substituído por “pecador” o que evidencia melhor as inserções da ideologia cristã feita pelos irmãos Grimm em suas narrativas.

O caçador não atira no lobo, pois imagina que esse pode ter devorado a vovozinha. Então, ele abre a barriga do lobo adormecido com uma tesoura e retira a menina e a avó. Chapeuzinho enche a barriga do lobo com pedras e o animal, quando acorda, está tão pesado que não consegue correr e acaba caindo morto. Segundo Robert Darnton, o final adicionado pelos irmãos Grimm foi extraído do conto popular alemão “O lobo e as crianças” (Cf. DARNTON, 1986, p. 24). Segundo o trecho destacado, o Caçador utiliza uma tesoura para abrir a barriga do animal e libertar a menina e avó. O instrumento usado pelo salvador da narrativa é um símbolo fálico, uma vez que “por ser um instrumento de corte, a tesoura simboliza o princípio ativo e masculino” (LEXIKON, 1990, p. 190). Segundo Tatar, “o caçador foi visto como representação da proteção patriarcal para as duas mulheres, incapazes de se defender sozinhas” (TATAR, 2013, p. 350). A necessidade de um salvador masculino corrobora com a ideia de fragilidade que se tem das protagonistas de contos de fadas.

O conto dos irmãos Grimm não finaliza com uma moral explícita e em versos como a versão francesa, entretanto a narrativa alemã deixa clara em seu desfecho a intenção moralizante do conto: “Nunca se desvie do caminho e nunca entre na mata quando sua mãe proibir” (GRIMM, 2013, p. 41).

As versões de Perrault e dos irmãos Grimm são admonitórias, pois carregam em si o objetivo de advertir e indicar normas de condutas para as jovens. Percebamos, entretanto, que este alerta é direcionado a um grupo particular: as meninas. Os perigos que se guardam na floresta – ou melhor, na vida – indicam grandes tribulações para esse grupo e a ingenuidade potencializa os riscos. Outro aspecto de relevo é o fato de que, principalmente na versão de Perrault, a menina não é culpada por seu trágico fim; enquanto que na versão dos Grimm o acréscimo da advertência materna faz com que a menina tome parte da culpa do ataque do lobo.

O psicanalista Bruno Bettelheim (2002) levanta duras críticas à versão de Perrault, principalmente à moral inserida pelo francês, pois isso tira muito do significado do conto ao deixar claro que o Lobo é a metáfora do homem sedutor. A narrativa não se abre à imaginação do leitor, pois se encerra numa moral lógica reelaborada com a finalidade de advertir, fazendo, segundo o psicanalista, que o conto perca seu valor.

Na versão anônima “A história da avó”, registrado na França, no século XIX, a menina se afasta da imagem ingênua cunhada nas versões francesa e alemã da literatura. A menina, assim como nas outras versões apresentadas, também se mostra ingênua ao distrair-se catando folhas, enquanto o lobo parte para a casa da avozinha. “O lobo chegou à casa da vovó, matou-a, pôs um pouco da carne dela na despensa e uma garrafa com o sangue na prateleira” (TATAR, 2013, p. 385). A menina, quando chega, é convidada pelo lobo para entrar e partilhar da carne

e do vinho. O gato que está na sala exclama: “Eca! É preciso ser uma porca para comer a carne e beber o sangue da vovó” (Ibid., 2013, p. 385). Esta cena que parece ter sido extraída de um pesadelo gótico é extirpada das versões literárias. A menina é induzida pelo lobo a jogar as roupas no fogo – numa espécie de *strip-teaser* – e deitar junto a ele. Porém, quando o lobo é questionado sobre os dentes e está prestes a devorar a menina, esta diz estar apertada e o lobo a aconselha a aliviar-se na própria cama. Mas a menina discorda com ele e sai da casa. O lobo amarra um cordel de lã na perna da menina para se certificar que ela não vá para longe. Mostrando-se mais esperta que o lobo, entretanto, a menina amarra o fio numa árvore e, quando o lobo estranha a demora, a menina já está longe. Não há a figura masculina do caçador para salvar a menina como na versão literária dos irmãos Grimm.

A escritora Angela Carter, no século XX, desconstrói a ingenuidade característica de Chapeuzinho Vermelho em duas versões autorais do conto: “Lobisomen” e “A companhia dos lobos”. Nas duas narrativas presentes no livro *O quarto do Barba Azul* (2000) – título original *The Bloody Chamber and Other Stories* - “Chapeuzinho Vermelho (...) não é a menina das páginas dos Grimm ou de Perrault; a Chapeuzinho Vermelho de Carter é capaz de enfrentar, sozinha, o Lobo” (PAULINO, 2014, p.67).

É importante destacarmos a questão da boca no conto “Chapeuzinho Vermelho”, uma vez que em todas as versões apresentadas havia um desejo do lobo de comer a menina e ele a levava sempre utilizando palavras que teciam armadilhas. Marilena Chauí (Cf. 1984, p.34) observa que a sexualidade do lobo não é apenas animalesca, é infantilizada pois é oral (o desejo de devorar a menina). A boca, do lobo, portanto, exerce uma dupla função: seduzir (através da fala) e comer, saciando o desejo.

### 2.2.2. A princesa de “O rei Barbicha”: “tão orgulhosa e tão arrogante”

“O rei Barbicha”, conhecida em outras versões como “Rei bico de tordo” é um conto dos irmãos Grimm que tematiza sobre orgulho, humilhação e redenção.

O conto descreve a filha do rei como uma moça extremamente bela, porém “tão orgulhosa e arrogante que não achava nenhum homem que quisesse namorá-la bastante bom” (GRIMM, 2005, p. 119). O pai, certa vez, organizou um banquete e todos os pretendentes perfilados foram avaliados pela moça. “A princesa passou os rapazes em revista, mas achou defeito em todos” (Ibid., 2005, p. 119). A moça sempre dizia algo para desmerecer os pretendentes, sobre um, em particular, que tinha o queixo um pouco pontudo, ela teceu um comentário desabonador: “A barbicha dele parece um bico de passarinho” (Ibid., 2005, p. 119) e, daquele dia em diante, o homem passou a ser chamado de “Rei Barbicha”.

O pai, zangado com o desprezo que a filha tinha pelos pretendentes, prometeu um castigo e jurou que a casaria com o primeiro mendigo que passasse. Assim o fez, quando um músico ambulante chegou às portas do castelo, o rei, justificando ter gostado da música, ofereceu a filha em casamento. Mesmo diante das súplicas da filha, o pai chamou pelo padre e realizou o casamento. Ao término da cerimônia, o pai disse: “Agora você é uma mendiga, não pode continuar a viver no castelo. Deve partir com seu marido” (GRIMM, 2005, p. 120). Inicia-se, neste ponto da narrativa, o ciclo de humilhações da orgulhosa protagonista.

A princesa e o mendigo caminham até chegar ao casebre onde vive o músico. Durante o percurso, a jovem questiona de quem é a floresta, de quem é o prado e de quem é a cidade. Para todos os questionamentos, o mendigo responde que pertencem ao Rei Barbicha e que também seriam dela, se ela o tivesse aceitado como marido. Arrependida de sua triste sina, a jovem diz: “Ah! Canto eu com tristeza! / Quisera ter aceito o amor do rei.” (GRIMM, 2005, p. 120).

Ao chegarem ao casebre miserável, a princesa procura por empregados, mas o marido responde: “Ora, criados! (...) O que você quiser ver feito, terá de fazer você mesma. Acenda o fogo e ponha água a ferver na chaleira para preparar minha ceia” (GRIMM, 2005, 121). Desta forma, a princesa deve – como outras virtuosas protagonistas dos contos de fadas – desempenhar tarefas domésticas, numa forma de domar seu orgulho e arrogância. Mas a princesa mostra-se mais perto das irmãs malvadas de Cinderela e é incapaz de cozinhar. Ainda assim, nos dias que se seguem, o marido a levanta cedo para que ela desempenhe as tarefas domésticas.

O mendigo indica que ela realize trabalhos para fora, para sustentar a casa. Primeiro, ele lhe pede que faça cestos, mas as varas machucavam suas mãos delicadas; depois que fiasse, mas o fio áspero fazia suas mãos sangrarem. Não era capaz de desempenhar qualquer trabalho manual tipicamente feminino e o marido a descreve como imprestável e, numa última tentativa, a leva para vender potes no mercado. Em um pensamento orgulhoso, a jovem pensa: “Ai de mim! (...) Se alguém do reino do meu pai me vir sentada no mercado, tentando vender potes, vai zombar de mim” (GRIMM, 2005, p. 121).

A beleza da princesa – típica das protagonistas dos contos de fadas – era tanta que ela conseguiu, na primeira vez, vender os potes rapidamente e alguns até mesmo davam-lhe dinheiro sem levar os potes. Porém, quando foi vender o segundo estoque, um bêbado passou a cavalo e destruiu toda a cerâmica que levava. Quando chegou à casa, o marido a repreendeu: “Estou vendo que não serve para nenhum trabalho decente” (GRIMM, 2005, p. 122).

O mendigo consegue para ela um emprego no palácio, sendo criada da cozinha, prendia

um pote em cada bolso para neles levar restos de comida. A princesa que, no início, encontra-se em um castelo, orgulhosa e com título de nobreza, retorna a conviver no ambiente palaciano, porém agora como serviçal, sendo obrigada a recolher as sobras para garantir a própria sobrevivência.

Um dia aconteceu o casamento da princesa mais velha e a mulher observava tudo, escondida. “Amaldiçoou o orgulho e a arrogância que causaram sua humilhação e o fato de ter decaído tanto” (GRIMM, 2005, p. 122). Quando o filho do rei entrou, ela reconheceu o Rei Barbicha e esse quis dançar com ela, mas a princesa resistiu. Ainda assim, ele a puxou e isso fez com que os bolsos de sua roupa se rompessem, esparramando pelo chão as sobras que carregava. “Ao verem isso os convidados explodiram em gargalhadas zombeteiras” (Ibid., 2005, p. 123). A princesa, que antes zombava de todos, agora era alvo da humilhação pública. Tentou correr, mas o Rei Barbicha impediu sua passagem e revelou: “Eu e o mendigo que vivia no casebre com você somos a mesma pessoa. Por amor a você, me disfarcei e eu era também o hussardo que passou por cima dos seus potes. Fiz tudo isso para dobrar seu espírito orgulhoso e castigá-la pela arrogância com que caçou de mim” (GRIMM, 2005, p. 123, grifo nosso). Observemos que o príncipe precisava, antes, castigá-la, domesticá-la para recebê-la, então, como esposa.

Na imagem a seguir, de Franz Pocci, é vista a cena em que a princesa é humilhada no castelo durante a festa. O olhar baixo da protagonista feminina revela, não apenas vergonha, mas também submissão e o espírito orgulhoso dobrado.



*Figura VIII: Ilustração de “O rei barbicha”, Franz Pocci, 1812-1822*

No desfecho do conto, realiza-se, então, o verdadeiro casamento entre a princesa e o Rei Barbicha, ela é vestida com ricos trajes e o pai comparece acompanhado de toda corte para desejar-lhes felicidade. Não fica explícito, no texto, se há um plano prévio arquitetado pelo pai e marido, mas parece claro que ambos tinham por intenção disciplinar a princesa e castigá-la pelo orgulho e arrogância, características que vão contra a humildade e a bondade das virtuosas

princesas dos contos de fadas.

O pai e o marido são simbolicamente a sociedade patriarcal. O pai, falho na educação, cria uma filha cheia de caprichos e por isso dá, a ela, a primeira punição por seus vícios e a expulsa do palácio. Bem como Eva e Adão foram expulsos do paraíso, a princesa necessita viver miseravelmente, sobrevivendo de seu próprio trabalho. O marido evoca o segundo e maior castigo, pois ele é quem lapida o caráter da mulher e a domestica para que ela se torne, de fato, digna de ser uma princesa.

Por fim, após a humilhação e o castigo – através dos principais representantes da sociedade patriarcal – o pai e o marido –, a princesa desperta as virtudes desejadas e por isso pode ser redimida e sair da posição subalterna para retornar à posição de nobreza original.

### 2.2.3. A esposa do Barba Azul: “atormentada por sua curiosidade”

O conto “Barba Azul” possui diversas versões. Na Itália, é chamado de Nariz de Prata e, na Grécia, de Senhor do Inferno (Cf. TATAR, 2013, p. 160). Seja o nome pelo qual for chamado, qualquer um deles revela a natureza exótica desse personagem.

Acredita-se que o personagem do citado conto tenha sido inspirado pela figura sanguinária de Gilles de Laval, que viveu na França no século XV. Laval foi condenado e enforcado por seus crimes em 1440, mas sua crueldade sobreviveu na imaginação popular, dando origem ao personagem Barba Azul.

O conto “O Barba Azul” de Perrault nos faz ir além do “felizes para sempre”, apresentando ao leitor um pesadelo pós-marital (Cf. TATAR, 2013, p. 160). Os contos de fadas, por costume, têm como desfecho o casamento, porém, na narrativa de Perrault, temos o casamento presente no desenrolar da narrativa, fugindo ao “padrão” dos contos de fadas.

A história possui, como personagem, um viúvo que, tendo se casado várias vezes, procura uma nova esposa entre as filhas de uma nobre vizinha. As moças, entretanto, o rejeitam por sua estranha barba azul e por temerem o mistério que ronda o sumiço das primeiras esposas do Barba Azul. Ele, a fim de conquistar as moças, leva-as para um passeio em sua casa de campo. A filha caçula passa a não o ver como alguém tão assustador e, ao fim de oito agradáveis dias, decide casar-se com o viúvo. De acordo com o casal Corso, em *Fadas no divã*, “São as poses ou a vontade de ir embora de casa, que fazem as moças em Barba Azul e Nariz de Prata relevarem o que seus olhos veem no pretendente: tanto o mau aspecto quanto uma pista de sua maldade” (CORSO; CORSO, 2006, p. 191).

Pouco depois do casamento, o marido precisa viajar e deixa a moça responsável pela casa e pelas chaves da mesma. Antes de partir, porém, adverte:

Quanto a esta pequenina aqui, é a chave do gabinete na ponta da longa galeria do térreo. Abra tudo que quiser. Vá onde bem entender. Mas proíbo-lhe terminantemente de entrar nesse quartinho, e se abrir uma fresta que seja dessa porta nada a protegerá da minha ira. (PERRAULT, 2013, p. 163-164).

Na verdade, “Barba Azul proíbe a jovem de usar a única chave que a traria de volta à consciência” (ESTÉS, 1994, p. 71), isto é, aquela chave era a única que poderia fazê-la conhecer o perigo e, contraditoriamente, a colocar em risco mortal. Para além disto, a chave do quarto proibido simboliza a ordem imposta pelo marido e, ao usá-la, a mulher subverte, pela curiosidade, o domínio dele.



*Figura IX: Ilustração de “Barba Azul”, Gustave Doré, 1861*

Na imagem de Gustave Doré, que serve de ilustração para o conto de Perrault, vemos o marido advertindo a esposa, enquanto entrega para ela a chave. Percebemos na imagem o dedo indicador do Barba Azul levantado, como quem dá ordens a uma criança, ao mesmo instante em que as mãos ansiosas da mulher se estendem para receber o objeto que está nas mãos do marido. Ela não olha para o esposo, todas as atenções dela estão na chave, como se estivesse seduzida pelo objeto.

A esposa promete cumprir as ordens do marido e, para se distrair, convida algumas amigas para visitá-la. Porém, mesmo na presença delas, a moça não se diverte, pois está “atormentada por sua curiosidade” (PERRAULT, 2013, p. 165). Vemos aqui que o autor já nos dá a primeira “pista” do quão destrutiva é a curiosidade, colocando-a como a responsável por tirar o prazer cotidiano da jovem esposa. Tatar observa que “na versão de Perrault, como em muitas outras, a curiosidade da mulher de Barba Azul é vista como negativa” (TATAR, 2013, p. 364).

A moça estando tão atormentada não pestanejou em deixar as amigas e ir até o gabinete

proibido. “Ao chegar à porta do gabinete, parou por um momento, pensando na proibição do marido e considerando que podia lhe ocorrer uma desgraça caso desobedecesse. Mas a tentação era grande demais.” (PERRAULT, 2013, p. 165, grifo nosso). Segundo Corso, “Desde a caixa de Pandora, a curiosidade feminina tem o péssimo hábito de abrir lugares de onde saem ou se revelam maldades” (CORSO; CORSO, 2006, 194). Apresenta-se, então, a segunda pista dada pelo autor sobre os males da curiosidade. Ceder a ela era uma tentação, uma vez que a curiosidade feminina é um pecado que leva à iminente tragédia que se consumará sobre a personagem.

Ao abrir a porta, não conseguiu enxergar o que havia no gabinete, mas suas mãos trêmulas e o medo que a invadia eram um prenúncio da cena de horror que estava prestes a testemunhar.

Após alguns instantes começou a perceber que o assoalho estava todo coberto de sangue coagulado, e que naquele sangue se refletiam os cadáveres de várias mulheres mortas e perduradas ao longo das paredes (eram todas as mulheres que Barba Azul desposara e degolara, uma depois da outra). (PERRAULT, p. 166).

No terror daquele momento, a moça deixou cair no chão a chave que ficou manchada de sangue. Tentou limpá-la, mas era a mácula testemunha indelével de seu “pecado” que mesmo diante de todos os seus esforços não era apagada. Tatar ressalta que “folcloristas descrevem esse tema como ‘chave manchada de sangue como sinal de desobediência’, ignorando o fato de que o sangue é um sinal revelador de que o marido não merece confiança” (TATAR, 2013, p. 364).

O esposo retornou para casa naquela mesma noite e, na manhã seguinte pediu as chaves. Ao perceber o nervosismo da moça ao entregá-las, adivinhou tudo o que havia acontecido. A mancha de sangue denunciava a desobediência da esposa, ou melhor, que ela havia caído na armadilha arquitetada pelo cruel Barba Azul. O marido a sentenciou: “Você quis entrar no gabinete! Muito bem, senhora, entrará nele e tomará seu lugar junto das damas que lá viu.” (PERRAULT, 2013, p. 168).

A esposa, em desespero, se jogou aos pés do marido e implorou pela própria vida, “demonstrando um arrependimento verdadeiro por não ter sido obediente” (PERRAULT, 2013, p. 168, grifo nosso). Ainda que o esposo fosse um assassino e guardasse os corpos de suas vítimas em um quarto secreto, a jovem esposa lamenta sua desobediência como se infringir as regras impostas pelo esposo fosse um erro que justificasse o desejo assassino do marido.

Coelho (1991) aponta que a advertência de “O Barba Azul” aparece na interdição do quarto para “alertar as esposas sobre a necessidade de obediência ao esposo” (p.91). Apesar do

marido ser um assassino, a culpa de se pôr em perigo recai sobre a atitude desobediente e curiosa da esposa.

A esposa pediu ao seu algoz um tempo para que pudesse fazer suas últimas preces e o marido, “misericordioso”, aceitou. “O pedido da jovem esposa do Barba-azul por algum tempo para se recompor não é um sinal de submissão ao predador [marido]. É seu modo astucioso de reunir energias para usar da força” (ESTÉS, 1994, p. 83).

Estando sozinha, a moça chama pela irmã Ana e pede que suba no alto da torre e observe se seus irmãos, que prometeram visitá-la naquele dia, estavam chegando.

Enquanto a jovem esposa perguntava à irmã se via se aproximarem os irmãos, o marido irritado a chamava aos gritos com um grande cutelo na mão.

Quando desceu, ao encontro do marido, a esposa se jogou aos pés dele, mais uma vez implorando pela própria vida. Ele, irredutível, sentenciava que ela tinha que morrer e, quando agarrou os cabelos da esposa e ergueu o cutelo, os irmãos da jovem chegaram empunhando espadas e mataram o Barba Azul.

Como o Barba Azul não tinha herdeiros, todas as posses dele passaram para a jovem viúva. Com parte do dinheiro, ela ajudou os irmãos e o restante usou “no próprio casamento com um homem muito direito que a fez esquecer o que sofrera com o Barba Azul” (PERRAULT, 2013, p. 171).

Sobre o desfecho de “O Barba Azul”, Tatar observa: “A história do Barba Azul é a única a começar com o casamento e transferir a protagonista de volta para sua primeira família, uma inversão da trajetória convencional dos heróis e heroínas dos contos de fadas” (TATAR, 2013, p. 364).

Nos contos de fadas de Perrault, é recorrente encontrarmos, ao fim da narrativa, uma moral. Sobre isso, Mariza Mendes que

Uma moral em versos acoplada ao fim de um conto em prosa evidencia, em primeiro lugar, a intenção de mostrar que contar uma história e acrescentar-lhe uma lição de moral são coisas distintas. Separadas estruturalmente do conto, a moral não o contamina e pode mesmo ser suprimida, sem que se altere o texto da narrativa. (MENDES, 2000, p 119).

Perrault apresenta, para o conto “O Barba Azul”, duas morais. A primeira, criticando a curiosidade feminina, diz:

A curiosidade, apesar de seus encantos,  
Muitas vezes custa sentidos prantos;  
É o que vemos todo dia acontecer.  
Perdoem-me as mulheres, esse é um frívolo prazer.  
Assim que o temos, ele deixa de o ser  
E é sempre muito caro de obter. (PERRAULT, 2013, p. 171, grifo nosso)

Em uma segunda moral, apresentada para o mesmo conto, é dito:

Basta ter um pouco de bom senso  
 E ter vivido da vida um bocado,  
 Pra ver logo que esta história  
 É coisa de um tempo passado.  
 Já não existe esposo tão terrível,  
 Nem que exija o impossível.  
 Mesmo sendo ciumento ou zangado,  
 Junto da mulher ele sorri calado.  
 E quer tenha a barba azul, roxa ou amarela  
 Quem manda na casa mesmo é sempre ela. (PERRAULT, 2013, p. 172)

Podemos observar que as duas morais falam sobre o mesmo conto, porém não se completam. Na verdade, elas são quase opostas, pois enquanto uma denuncia um defeito dito propriamente feminino, o outro exalta a capacidade da mulher de ser a gestora do lar, denunciando como antiquadas as ações do Barba Azul. Marina Warner ressalta, sobre as morais que Perrault inclui em “O Barba Azul”, que:

Perrault quer ficar com os dois lados: conta uma vigorosa história de autodefesa e fuga, mas depois acrescenta duas observações marotas à guisa de moral: que não existam mais maridos tão terríveis como Barba Azul e que, além do mais, entre marido e mulher, naqueles dias, ‘Não importava a cor da barba, é difícil saber quem manda’. (WARNER, 1999, p. 277)

A primeira moral, apesar de condenar a mulher pelo frívolo prazer da curiosidade, é a que melhor dialoga com o objetivo deste trabalho ao analisar o referido conto de Charles Perrault. A outra moral, entretanto, busca abordar a crueldade do personagem que dá nome ao conto. Através das pistas que destacamos em “O Barba Azul”, é possível perceber o quanto a curiosidade feminina é execrada. “A história do Barba Azul foi vista tradicionalmente como girando em torno da curiosidade da esposa, que nunca consegue “resistir” à tentação de espiar o quarto que lhe foi proibido.” (TATAR, 2013, p. 161). Trata-se, portanto, de um erro fatal ceder a esse mal, o que aproxima a esposa do Barba Azul de “figuras femininas que sofreram do excesso de curiosidade: Eva e o fruto proibido; Psique e a curiosidade em desvelar a identidade de seu esposo; e Pandora e a caixa dos males.” (PAULINO, 2014, p. 40).

A narrativa do Barba Azul muitas vezes recebeu o subtítulo de “Os efeitos fatais da curiosidade feminina” evidenciando-a como um conto admonitório sobre a perversidade feminina. Marina Warner ressalta, entretanto, que

[Perrault] dramatiza o abuso do privilégio masculino e salva sua heroína do desastre e da injustiça no final. “Barba Azul” é uma história, como “Cinderela”, em que os poderosos são vencidos. O marido dominador, assim como a madrasta perversa e as irmãs feias em “Cinderela” e o pai incestuoso em “Pele de Asno”, é derrotado para a felicidade e a edificação de todos.

(WANER, 1999, p. 277).

Coloca-se a curiosidade da mulher como um grande causador de males, pois “foi atribuída à curiosidade feminina uma conotação negativa, enquanto que a masculina era chamada de curiosidade investigativa. As mulheres eram abelhudas, enquanto os homens eram indagadores.” (ESTÉS, 1994, p.72). O conto de Perrault pode ser compreendido como uma versão do pecado original na qual “Eva” se safava por ter desobedecido (Cf. WARNER, 1999, p. 277).

Apesar de, ao lermos o conto, percebermos a maldade do personagem Barba Azul, em que ele é descrito como um homem de coração mais duro que todas as rochas (Cf. PERRAULT, 2013), muitas vezes a narrativa leva o leitor a considerar a curiosidade feminina como o pivô de toda a tragédia. Mas se não fosse curiosa, não seria a protagonista de “O Barba Azul” mais um corpo no gabinete de um uxoricida? Talvez a personagem não viesse a se tornar mais uma vítima, uma vez que foi capaz de cumprir a promessa feita ao marido.

Mendes, ao abordar o desfecho do conto de Perrault e da versão oral de “O Barba Azul”, afirma que “Em todas as versões o marido é punido com a morte e o castigo da curiosidade não passa de um susto, para a heroína, embora outras mulheres tivessem morrido antes dela por causa da curiosidade” (MENDES, 2000, p. 97).

O conselho de “O Barba Azul” destina-se principalmente às mulheres, uma vez que a curiosidade masculina em nenhum momento é questionada, diferente da crueldade que é contestada. Poderíamos resumir a moral do conto em uma advertência: Mulheres, não sejam curiosas. Apesar de esse ser o “claro” conselho do conto, numa vertente psicanalítica, Clarissa Pinkola Estés afirma que:

Na história do Barba-azul, vemos uma mulher que cede ao encanto do predador [marido uxoricida], que acorda para a realidade e foge dele, mais sábia para a próxima vez. O conto de fadas trata da transformação de quatro introjeções sombrias que, para as mulheres, são objeto de controvérsia: não seja, não tenha *insigth*, não fale, não haja. Para expulsar o predador, precisamos fazer o contrário. Devemos abrir as coisas com chaves ou à força para ver o que está dentro delas. (ESTÉS, 1994, p. 96).

Em verdade, podemos compreender que há uma recompensa pela curiosidade, uma vez que, para a heroína do conto, o perigo de morte não passou de uma ameaça e recompensas, como um bom casamento e riqueza, foram concedidas a ela no fim. Logo, a heroína, no desfecho do conto, apesar das desventuras, é vencedora e tem um final feliz.

Ainda segundo Clarissa Pinkola Estés, “pensadores no campo da psicologia, como Freud e Bettelheim, interpretaram episódios semelhantes aos encontrados no conto do Barba-

azul como uma punição psicológica pela curiosidade sexual das mulheres” (ESTÉS, 1994, p. 72). Em *Fadas no Divã*, o casal Corso discorre sobre algumas narrativas populares em que há a presença de um quarto proibido. Eles descrevem o quarto do *Barba Azul* e do *Nariz de Prata*, como lugares nos quais uma cena de horror aguardam as mulheres curiosas. Em outra narrativa descrita, *João, o fiel* (dos irmãos Grimm), entretanto, o personagem curioso é um homem e no quarto não há qualquer cena amedrontadora, há o retrato de uma bela princesa por quem o príncipe se apaixona perdidamente. Os Corso supõem que “quando há questão de conhecimento interdito, se trata dos mistérios do sexo” (CORSO; CORSO, 2006, 196). Logo, as questões dirigidas ao saber sexual se apresentariam como uma porta proibida para as mulheres, cujo prazer relaciona-se com dor e pavor, “depois de ter usado a chave da porta do sexo, para mulher não há caminho de volta” (CORSO; CORSO, 2006, p. 197); enquanto que para o masculino a descoberta se revela como uma maravilhosa surpresa. A marca de sangue na chave, que por nada é apagada, é a mancha indelével de que a mulher abriu uma porta que para ela era proibida, uma vez que o sangue, em muitas culturas, é visto como profanador, principalmente aquele advindo da menstruação (Cf. LEXIKON, 1990, p. 178).

Perrault cria um personagem assustador e aborda um casamento infeliz em *O Barba Azul*, mas o que se destaca na obra de forma intrigante é o questionamento que recai sobre a curiosidade feminina. Ainda que a segunda moral apresentada no conto exalte as qualidades que se espera da mulher, o conto como um todo, e completado pela primeira moral, revela ter por objetivo denunciar o mal que a curiosidade pode trazer. A insubordinação da esposa do Barba Azul coloca o marido cruel na posição de homem traído e vítima do prazer frívolo da curiosidade feminina.

Perrault nos dá um conto que solapa deliberadamente a traição em que a heroína é agente engenhosa de sua própria salvação. Em vez de celebrar a coragem e sabedoria da mulher de Barba Azul ao descobrir a horrível verdade sobre as ações assassinas do marido, Perrault e muitos outros autores que contam a história subestimam seu ato de insubordinação. (TATAR, 2013, p. 161).

Entretanto, devemos observar que a insubordinação, resultada da curiosidade, foi quem salvou a protagonista de “O Barba Azul”. Foi esse sentimento que a atormentava que a fez descobrir o perigo que corria. A curiosidade não a condenou, pelo contrário, a salvou.

Em uma versão de “O Barba Azul”, intitulada “La lhave”, a escritora argentina Luisa Valenzuela defende a curiosidade da esposa do conto, através do narrador autodiegético: “São eles que nos marcaram com o pecado. É coisa de mulheres, dizem (...) Sempre repito que se me tem acusado de um defeito que a princípio parecia me levar a morte, acabou por me salvar,

finalmente<sup>6</sup>” (Tradução nossa) (VALENZUELA, 2009, p.127). Desta forma, vemos que a curiosidade e a ousadia de romper com as ordens foi o que levou a esposa do Barba Azul à salvação.

### 2.3. “A princesa e a ervilha” e a sensibilidade feminina

O escritor dinamarquês Hans Christian Andersen escreveu no século XIX contos de fadas embebidos no romantismo europeu. As narrativas do autor são coletadas das histórias orais dos povos nórdicos, entre essas temos a narrativa “A princesa e a ervilha”, publicado em 1835, sobre o qual há controvérsias a respeito de sua origem, não sendo encontrada qualquer versão oral análoga na cultura dinamarquesa. Provavelmente, isto se deve ao fato que Andersen criava seus personagens, podendo ser, portanto, “A princesa e a ervilha” uma criação literária dele, sem um vínculo com qualquer narrativa oral específica.

Observaremos este conto para tratar da sensibilidade feminina, entretanto, não o agrupamos entre as virtudes ou vícios dos contos de fadas por entender que – segundo a ideologia patriarcal pregada nos contos de fadas – a sensibilidade feminina é uma característica intrínseca da mulher não figurando como virtude ou vício, mas como natureza.

A narrativa descreve um príncipe que deseja se casar com uma verdadeira princesa. Entretanto, mesmo tendo viajado muito para esse fim, o príncipe não a encontra. “Princesas havia muitas, mas, quando considerá-las autênticas, nunca pôde decidir. Sempre havia algo que não era próprio de uma princesa genuína” (ANDERSEN, 2011, p. 47, grifo nosso). Neste aspecto o narrador não é claro e não aponta o que fazia com que essas mulheres, ditas princesas, não pudessem ser consideradas dignas para o matrimônio com um príncipe.

O protagonista retorna ao lar e, um dia, durante uma tremenda tempestade, uma princesa bate à porta. “Era uma verdadeira princesa, declarou ela” (ANDERSEN, 2011, p. 47). A rainha, então, decide testar a nobreza da jovem e, no quarto de hóspedes, coloca vinte colchões e vinte edredons e, debaixo de tudo isso, dispõe uma ervilha.

No dia seguinte, ao ser questionada se havia dormido bem, a princesa queixa-se: “Oh! Terrivelmente mal! (...) Quase não preguei o olho toda noite! Sabe Deus o que tinha a cama! Estive deitada sobre qualquer coisa dura que me encheu o corpo todo de nódoas negras! Foi uma noite horrível!” (ANDERSEN, 2011, p. 48).

A autenticidade da princesa havia sido confirmada. “Na verdade, só uma princesa podia

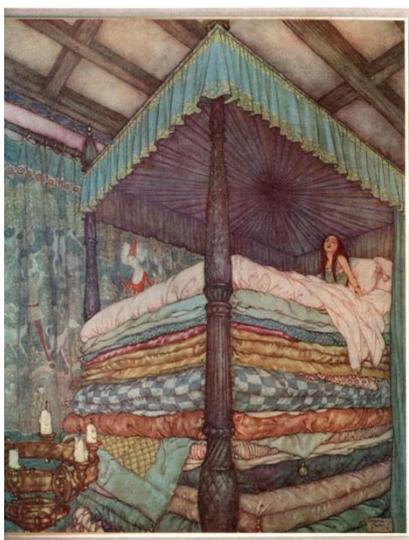
---

6 Tradução do original: “Son ellos quienes nos señalan el pecado. Es cosa de mujeres, dicen (...) Desde siempre, repito, se me há acusado de um defecto que si bien pareció llevarme em um principio al borde de la muerte acabó salvándome, a la larga.”

ser assim tão sensível!” (ANDERSEN, 2011, p. 48). Desta forma, levanta-se como característica base de uma princesa a sensibilidade.

A sensibilidade, que aqui também pode ser compreendido como fragilidade, é uma característica comum nas protagonistas dos contos de fadas. Portanto, é de se esperar que uma verdadeira princesa venha a ser completamente sensível a menor nódoa, até mesmo ser capaz de sentir uma ínfima ervilha escondida.

Na ilustração, a seguir, de Edmund Dulac, observamos a princesa deitada sobre vários colchões, entretanto, se observarmos a expressão dela, não vemos conforto, mas ela parece incomodada e insone.



*Figura X: Ilustração de “A princesa e a ervilha”, Edmund Dulac, 1911*

Devemos compreender, porém, que a ervilha e as manchas roxas que esta é capaz de deixar na personagem – mesmo estando as duas separadas por vinte colchões – pode ser interpretado de forma metafórica. Não se trata da sensibilidade do corpo, mas sim, do espírito sensível que se espera, segundo os papéis de gênero, que uma mulher tenha. Isto é, um espírito capaz de se incomodar e sofrer com a menor das nódoas. Tatar observa que essa absurda sensibilidade pode ser entendida como “uma medida da profundidade de seu sentimento e compaixão” (TATAR, 2013, p. 300).

A verdadeira princesa seria, portanto, aquela capaz de demonstrar a sensibilidade e a fragilidade que o príncipe esperava. O incomodo com a menor das nódoas é uma ilustração que expressa, por meio de uma ínfima ervilha, a, suposta, extremada sensibilidade do feminino. O conto de Andersen pode ser interpretado como uma grande alegoria sobre o que é, presumivelmente, o sexo frágil. Nessa narrativa, vislumbramos o olhar da sociedade patriarcal acerca do que é o ser feminino, apontando para uma ilusória fragilidade natural desse gênero.

No presente capítulo, observamos algumas virtudes e alguns vícios femininos nos contos de fadas canônicos. Enquanto as virtudes eram sempre recompensadas, os defeitos são constantemente punidos e corrigidos.

Devemos destacar que em todos os contos analisados percebemos a ausência materna. Mesmo quando vivas, como em “Chapeuzinho Vermelho”, a presença da mãe é sublimada. A maior parte dessas mães, entretanto, estão mortas e, em algumas narrativas isto fica subentendido pela ausência completa desta figura, como, por exemplo, em “O rei Barbicha”. Darnton (1986) aponta para um alto índice de mortalidade no parto na época em que os contos de fadas começaram a ser difundidos e por isso a ausência de mães e a presença de madrastas era comum. Entretanto, podemos levantar duas hipóteses para a ausência materna. A primeira de que a morte da mãe abre espaço para a figura da madrasta, não tornando, portanto, a imagem materna ambígua e resguardando a sacralidade materna. A segunda hipótese é de que a ausência da mãe se deve a um forte poder masculino sobre as mulheres, um poder que não pode ser dividido entre pai/mãe, mas é apenas e exclusivamente paterno, sendo, portanto, o pai, a única figura de poder familiar na vida das protagonistas. A ausência materna, nesta segunda hipótese, revela, principalmente, o poder patriarcal.

O termo “patriarcado” origina das palavras gregas *pater* (pai) e *arkhe* (poder). Desta forma, é fácil inferirmos que o patriarcado é relativo ao poder paterno e de fato era essa a acepção primordial da palavra. Sendo assim, ao vermos o poder do pai nos contos de fadas e a completa ausência materna, percebemos a relação desses contos com uma sociedade, precipuamente, patriarcal.

Maria Helena Fávero (2010), em *Psicologia do gênero: psicobiografia, sociocultural e transformações*, ressalta que, historicamente, o termo patriarcado

Refere-se a um governo de sacerdotes, no qual o sacerdote, o *hieros*, é um pai. Assim, a ideia de patriarcado implica a descrição de uma ordem particular de vida, que enaltece os pais separando-os dos filhos homens, isto é, separando homens dos meninos e colocando, tanto os filhos quanto as mulheres, sob a autoridade do pai. (p. 48)

A palavra “patriarcado” – bem como patriarcal – tomaram outro significado, principalmente na década de 70, designando “uma formação social em que os homens detêm o poder, ou ainda, mais simplesmente, o poder é dos homens” (DELPHY, 2009, p. 173). Desta forma podemos julgar que tal palavra é quase sinônima de dominação masculina.

Algumas teorias fazem objeção ao uso da palavra “patriarcado” para definir uma dominação masculina, uma vez que, a opressão nem sempre é do pai, mas pode ser de um tio, primo, filho, sendo, portanto, mais adequado a utilização do termo “viriarcado”. Nos contos de

fadas analisados, vimos que o poder masculino para punir ou salvar pode vir também do marido, irmão ou de um estranho, como em “Chapeuzinho Vermelho”. No decorrer desse trabalho, entretanto, optamos pelo uso dos termos patriarcal e patriarcado, uma vez que se trata de um conceito mais difundido nas teorias feministas.

Compreendemos que o patriarcado é, portanto, uma organização social, fruto de uma tomada histórica de poder dos homens que, dessa forma, mantém o domínio sobre as mulheres baseado num sistema simbólico que emerge da religião, dos mitos, da educação e, também, das artes.

Ao observar o sistema simbólico no qual a sociedade patriarcal se legitima, Pierre Bourdieu (2014) aponta, em *Dominação masculina*, que as estruturas de dominação são a-históricas. Segundo o sociólogo, essas estruturas são “produto de um trabalho incessante (e, como tal, histórico) de reprodução, para o qual contribuem agentes específicos (entre os quais os homens, com suas armas a violência física e a violência simbólica) e instituições, famílias, igreja, Escola, Estado” (p. 46). Destarte, o patriarcado se baseia num sistema que o sustenta e legitima e não é algo “natural” que nasceu junto com a sociedade, mas por ela foi criado. Sendo assim, ao olharmos para a construção das personagens femininas nos contos de fadas da tradição, observamos também um modelo imposto como natural ao feminino e que legitima a dominação masculina ao definir o homem como salvador e a mulher como indefesa.

Quando tratamos dos vícios femininos nos contos de fadas, notamos que a correção e salvação, usualmente, partem de um personagem masculino. Chapeuzinho Vermelho é ingênua e sua punição é dada pelo lobo à medida que sua salvação – no conto dos Grimm – é o caçador; No “Rei bico de Tordo” a princesa orgulhosa é corrigida pelo pai e pelo marido, tornando-se alguém humilde e, em “O Barba Azul”, a experiência de quase morte como punição pela desobediência é concedida pelo marido e são os irmãos que a salvam. Desta maneira, vemos o peso da mão do patriarcado sobre essas personagens femininas.

O que legitima o poder do masculino sobre o feminino nessas narrativas? Muitas vezes a suposta fragilidade da mulher se apresenta como resposta em oposição à, também suposta, força do homem. Segundo Beauvoir (2009), o biológico e a diferença reprodutiva entre homens e mulheres não são suficientes para justificar a dominação de um sobre o outro. Sendo assim, segundo Beauvoir, “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher” (p.267), isto é, através de significados culturais e sociais, das marcas das civilizações, que se designa o que é ser mulher e se elabora o feminino.

Na década de 90, Judith Butler levanta críticas ao pensamento de Simone de Beauvoir, principalmente no que diz respeito à distinção entre sexo e gênero. Segundo a filósofa norte-

americana, o corpo também é interpretado culturalmente, destarte aponta-se que sexo e gênero são sinônimos. Butler (2003) afirma que

Se o caráter imutável do sexo é contestável, talvez o próprio construto chamado 'sexo' seja tão culturalmente construído quanto o gênero; a rigor, talvez o sexo sempre tenha sido o gênero, de tal forma que a distinção entre sexo e gênero revela-se absolutamente nenhuma. (p. 25)

Posto isto, gênero não é uma consequência do sexo, mas os dois são interpretados socialmente, sem qualquer fator que os distinga. Desta forma, compreendemos que as diferenças apontadas entre homens e mulheres não são determinadas biologicamente, mas através de convenções sociais que marcam no corpo – feminino e masculino – regras morais e de convívio social.

Fávero afirma, sobre a indistinção entre gênero e sexo, que

A ideia de que a masculinidade e a feminilidade (...) transcendem a questão da anatomia sexual, uma vez que essa mesma anatomia é significada socioculturalmente, de modo que homens e mulheres atribuem a si mesmos e aos outros, valores relacionados ao significado do que seja ser masculino e do que seja ser feminino. (FÁVERO, 2010, p. 69)

Rompe-se, portanto, nas teorias do final do século XX a distinção entre gênero e sexo, através dos argumentos de Butler que apontam para o sexo como algo biológico, definido pela ciência que, por sua vez, é interpretada culturalmente. Sendo assim, sexo e gênero são frutos sociais e culturais. Para Butler, sexo é mais que normativo, mas uma prática regulatória que marca, faz e diferencia os corpos por ela regulados (Cf. 2003).

Diante do exposto, o gênero e o sexo, presentes nos contos de fadas, são interpretações sociais do feminino e do masculino e, portanto, são socioculturalmente construídos, porém naturalizados, marcando, comumente, as meninas como princesas fracas, indefesas e submissas e os meninos como viris, guerreiros e valentes.

No próximo capítulo, analisaremos os contos de fadas de Colasanti, enfatizando as personagens femininas criadas por ela. Para tanto, faremos a interpretação de alguns contos de fadas da autora ítalo-brasileira e destacaremos a relação masculino e feminino nessas narrativas.

### 3. CONTOS DE FADAS COLASANTIANOS

Como revelamos no primeiro capítulo, Colasanti é reconhecida por seus contos de fadas, gênero que a consagrou no âmbito literário. Apesar de os contos de fadas serem classificados como uma literatura infantil e de caráter pedagogizante, e, muitas vezes, como “menor”, podemos vislumbrar a qualidade de escritores deste gênero, como é o caso de Marina Colasanti.

O único fator que distingue a literatura sem rótulos da literatura infanto-juvenil é o tipo de receptor. Não se vislumbra nesta questão a qualidade da literatura produzida. Um conto de fadas, geralmente atrelado ao universo infantil, pode ser lido por um público adulto e gerar o mesmo prazer que qualquer outro tipo de literatura.

Os contos de fadas, segundo J. R. R. Tolkien (Cf. 2010), não devem ser vinculados somente às crianças, pois as histórias de fadas são um gosto humano inato. Sendo assim, essas narrativas são um ramo natural da literatura e devem partilhar do valor dado a qualquer outra literatura.

Segundo Colasanti, em depoimento publicado no livro *O que é qualidade na literatura infantil e juvenil? Com a palavra o escritor*,

Por qualidade em literatura entendo exatamente a mesma coisa para qualquer idade: riqueza na forma de conteúdo. Especificando minimamente: texto inventivo, não linear, conteúdo vertical; pluralidade de interpretações possíveis; vários níveis de leitura; densidade e aderência.” (2005, p. 180)

Sobre o público leitor dos contos de fadas de Marina Colasanti, a pesquisadora Cátia Toledo Mendonça salienta que

Muitos dos seus chamados contos de fadas poderiam ser destinados a adultos por seu substrato, embora os personagens, as situações maravilhosas deliciem também as crianças. Ao tematizar as relações homem/mulher, tratando-as metaforicamente através da imagem de príncipes, reis, princesas ou camponesas, Marina Colasanti invade o imaginário infantil com sua narrativa, mas desperta, no leitor adulto, o fascínio de ver-se transportado, junto com sua vivência, para o mundo encantado do conto maravilhoso. (MENDONÇA, 2000, p. 16)

Os contos de fadas de Colasanti possuem um aspecto próprio que os difere e também os aproxima dos contos de fadas clássicos, de autores como Perrault e os irmãos Grimm. A autora busca se aproximar, na verdade, dos contos de fadas da origem, aqueles antes da escrita, que eram contados oralmente por narradoras. Segundo Colasanti,

Os contos de fadas foram mandados para a tinturaria, a fim de limpá-los de qualquer mancha de sangue. O resultado foi que ao limpar o sangue visível, drenou-se também o invisível, aquele que corre nas veias das histórias, que as anima e lhes dá vida. E os belos contos de fada ficaram pálidos, fracos, com um pé na UTI. (COLASANTI, 2004, p. 184)

A autora aponta como consequência do processo de transcrição/lapidação dos contos de fadas, o efeito de esvaziamento de seu conteúdo original. Ela busca, portanto, em seus próprios contos de fadas, resgatar o “sangue”, a essência destas narrativas.

Vera Maria Tietzmann Silva, no artigo *A dupla face dos contos de Marina Colasanti*, descreve a literatura produzida pela escritora:

Na literatura infantil, Marina Colasanti revitalizou a narrativa curta, criando o que ela própria chama de “contos de fadas”. Essas narrativas transcorrem numa época que sugere a Idade Média, uma vez que se ambientam em aldeias, campos ou castelos, tendo pastores, camponeses, cavaleiros, reis ou princesas por personagens, à semelhança das histórias folclóricas europeias. Distantes no tempo e no espaço, situam-se, às vezes, no domínio exclusivo da imaginação” (SILVA, 2009, p. 253).

Colasanti afirma que “sonhos e contos se sobrepõem, se confundem. O material que utilizam é o mesmo, idênticos símbolos, idêntica maneira cifrada de se expressar” (COLASANTI, 2004, p.231). Desta forma, não é incomum que cenas dos contos de fadas colasantianos pareçam ser extraídos de sonhos.

Segundo Vera Maria Tietzmann Silva, a produção literária de Colasanti apresenta como traços “o insólito das situações descritas; o tempo e o espaço pouco definidos; o aproveitamento do substrato cultural, mítico, literário e folclórico e a possibilidade de uma leitura crítica e/ou alegórica, a partir da utilização de imagens simbólicas” (SILVA, 1994, p. 157).

A seguir, observaremos as características dos contos de fadas colasantianos e a forma como a autora, através do pastiche, revisiona as narrativas originárias.

### **3.1. Características dos contos de fadas colasantianos**

Os contos de fadas colasantianos têm uma aura própria. Apesar de se aproximarem dos contos de fadas de Charles Perrault, dos irmãos Grimm e Hans Christian Andersen, por causa de sua estrutura comum, as narrativas de Colasanti possuem características singulares. Segundo a autora, é comum afirmarem que ela recria os contos de fadas, mas, na opinião dela, não se trata de uma recriação e sim de uma retomada. Ela estabelece, conforme já foi citado, que “Um mote me foi legado, e como uma estafeta quero levá-lo adiante, criando novas histórias em harmonia com o todo, e em concordância com o meu próprio tempo.” (2015, p. 423).

De forma macro, observamos anteriormente (p. 49 e 50) que, para criar suas narrativas,

a autora recorre ao processo intertextual denominado pastiche. Isto é, a autora utiliza a estrutura dos contos de fadas e a preenche com um novo conteúdo, aproveitando-se do substrato mítico e cultural dessa literatura. Em suas narrativas, a autora faz uso da vertente do maravilhoso denominada simbólica. O maravilhoso, como já vimos (p. 19 e 20), segundo Todorov, é o tipo de narrativa na qual eventos extraordinários ocorrem, mas não causam estranheza aos personagens envolvidos na trama; há uma aceitação, naquele universo ficcional, de eventos que desafiam as leis da natureza. Os contos de fadas são, em geral, contos maravilhosos. Podemos entender o maravilhoso simbólico como um ramo desta categoria na qual se inserem os contos de fadas colasantianos. No simbólico – também denominado metafórico – como o próprio nome revela, há a presença de símbolos que precisam ser desvendados para que se tenha uma compreensão total da narrativa. Nos contos colasantianos vemos diversos desses símbolos, por meio de uma linguagem metafórica elaborada, em que se apresentam como labirintos, cores e seres fantásticos – todos – revelando ser mais do que realmente aparentam (Cf. COELHO, 2000).

Devemos ressaltar também que os contos de fadas colasantianos não são comprometidos com o típico desfecho feliz dos contos de fadas e nos remetem aos contos de fadas de Hans Christian Andersen cujo o final podia ser carregado de tragédia – algumas vezes tendo como desfecho a morte da protagonista.

Observemos esta característica dos contos colasantianos por meio da narrativa “Um espinho de marfim”. Neste conto, a jovem princesa mantinha a amizade com um unicórnio, mas o pai – o rei – ao ver aquele ser extraordinário o desejou para si. Durante oito noites o rei galopou junto a seus cavaleiros em busca do animal, mas não o encontrou. Sentindo-se penalizada pela derrota do pai, a princesa prometeu a ele que lhe daria o unicórnio no prazo de três dias. A moça teceu com os próprios cabelos uma armadilha para o animal que acabou aprisionado. “Preso nas malhas de ouro, olhava o unicórnio aquela que mais amava, agora sua dona, e que dele nada sabia” (COLASANTI, 2015, p. 20). A princesa aproximou-se do animal, que lambeu sua mão. “Quanto tempo demorou a princesa para conhecer o unicórnio? Quantos dias foram precisos para amá-lo?” (Ibid., 2015, p. 21). Um dia antes de se esgotar o prazo, o pai cobrou da princesa a promessa, enquanto esta escondia, embaixo do vestido, o unicórnio desejado. A princesa ficou desesperada, tinha que obedecer ao pai, mas “Salvar o amor era preciso” (Ibid., 2015, p. 21). Quando chegou o dia em que deveria entregar o unicórnio prometido, a princesa “aproximou a cabeça [do unicórnio] do seu peito, com suave força, com força de amor empurrando, cravando o espinho de marfim no coração, enfim, florido.” (Ibid., 2015, p. 21).

A um leitor desatento, a narrativa pode apenas ser a história da amizade de uma princesa e um unicórnio; entretanto para o leitor que percebe os símbolos contidos neste conto, será possível ver que se trata da história de um amor impossível aos ditames de *Romeu e Julieta*. O unicórnio e a princesa de fato se amavam e, ao final da narrativa, ao cravar o espinho “com força de amor empurrando” (COLASANTI, 2015, p. 21), a autora nos remete ao ato sexual. Possivelmente, trata-se da iniciação da jovem, uma vez que se aponta na narrativa o coração florido, isto é, a presença do sangue. Segundo o *Dicionário de símbolos* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, este animal mitológico, por seu chifre único, pode indicar a etapa de reconhecimento da sexualidade (Cf. CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 1037). O unicórnio, portanto, seria o símbolo que nos remete ao jovem viril e forte; desta forma, podemos compreender que tal narrativa trata dos anseios de uma jovem ao iniciar sua vida sexual diante das repressões impostas pelo pai (ou da sociedade patriarcal, representada pela figura do pai). Tendo a filha escolhido o unicórnio – o amor de um jovem rapaz – estava ela morta aos olhos de seu progenitor.

O tempo e o espaço dos contos de fadas colasantianos em muito se aproximam das narrativas que ouvimos vezes sem fim na infância. O espaço, em geral, nos remete a castelos ou casinhas simples de camponeses. O tempo, por sua vez, posiciona-se em uma Idade Média imaginária, na qual temos a presença de reis, rainhas, príncipes e princesas. Sobre o tempo, podemos ainda apontar que este é pouco definido – bem como nos contos de fadas clássicos. Entretanto, a autora, para pontuar esta indefinição do tempo, não remete ao “era uma vez” (de forma explícita), mas insere o leitor no meio da narrativa, iniciando-a, como no conto observado, com: “Amanhecia o sol e lá estava o unicórnio pastando no jardim”. (COLASANTI, 2015, p. 20)

No conto “Um espinho de marfim”, veremos que a maior parte das ações da narrativa se passam em um castelo e há como personagens o rei, a princesa e o unicórnio, o que nos leva a inferir que se trata de uma época imaginada com aspectos medievais. É importante ressaltar que se encontra, como característica dos contos de fadas de Marina Colasanti, o número reduzido de personagens, como observamos no conto descrito. Os contos de fadas colasantianos se distanciam do conto de fadas tradicionais por não fragmentar a figura feminina, dando à determinada personagem todas as virtudes (como as princesas dos contos de fadas tradicionais) e à outra todos os vícios (como as bruxas, madrastas e irmãs postiças dos contos de fadas da tradição); desta forma, nos contos de fadas colasantianos a presença de madrastas cruéis e bruxas são ofuscadas e contamos, portanto, com a presença, em algumas narrativas, de personagens esféricos que alteram suas características no decorrer da trama.

É importante ressaltar que o discurso narrativo, dos contos colasantianos, em geral, são de um narrador heterodiegético, entretanto, podemos dizer que se trata de um narrador intruso, uma vez que, apesar de narrar externamente, é capaz de saber os pensamentos mais íntimos, sentimentos e temores das personagens, como vimos no conto descrito acima.

Outra importante característica dos contos de fadas colasantianos são as representações femininas. Apesar de próximos dos contos de fadas tradicionais, através da metáfora e de símbolos, os contos de fadas da autora abordam temas de seu tempo (século XX e XXI), principalmente aqueles pertinentes à experiência da mulher. Isto posto, observamos que há, nas narrativas da autora, uma forte presença das personagens femininas e, portanto, “a articulação da temática feminina acontece em várias narrativas da autora, independente do leitor a que se destinam, é marca constante da obra de Marina Colasanti” (MENDONÇA, 2000, pp. 24-26). As mulheres nas obras de Colasanti, ainda que não sejam protagonistas, são a mola propulsora de todos os contos de fadas da autora; são elas ou por causa delas que a maioria das narrativas colasantianas são desenvolvidas. Este aspecto se deve ao posicionamento feminista da autora que se revela em seus contos.

Por haver uma ampla gama de mulheres protagonistas em seus contos, as representações femininas nas obras de Colasanti se mostram de diversas formas. Existem, claro, homens que protagonizam contos de Colasanti, mas é bem provável que, por conta do envolvimento da autora com a questão do gênero, as personagens femininas tenham mais força em suas narrativas. (PAULINO, 2014, p. 70)

Devemos ressaltar sobre a literatura de Colasanti – e de outras escritoras – “que a literatura feita por mulheres envolve a conquista da identidade e da escritura, vencidos os condicionamentos de uma ideologia que a manteve nas margens da cultura” (TEIXEIRA, 2008, p. 45). Desta forma, remetemos mais uma vez a questão da voz do subalterno, descrita por Spivak (2010), uma vez que pensar na mulher como escritora é também refletir sobre o poder patriarcal que as silenciou e as afastou do cânone literário e da necessidade de se criar um espaço no qual elas possam ser lidas (e ouvidas).

Em maio de 2015 entrevistamos, para esta pesquisa, a autora Marina Colasanti. Entre as perguntas feitas a ela, questionamos sobre a construção de suas personagens femininas e se estas tinham características da autora como mulher, mãe e esposa. Colasanti respondeu que

Não trabalho os contos de fadas a partir de uma construção das personagens, como faria para um romance ou até mesmo um roteiro cinematográfico. Nem trabalho as personagens femininas de forma diferente das masculinas. Não se trata de um trabalho movido pela razão, de histórias criadas para demonstrar alguma tese ou ponto de vista.

(...) A emoção não é sinônimo de identificação, não preciso ser igual a minhas personagens para que elas me emocionem. A emoção pode ser gerada por empatia, o que é bem diferente.

Não creio que as personagens femininas dos meus contos de fadas tenham, todas, as minhas características (sobretudo não dessa forma espelhada, 'mãe, mulher, esposa'). Mas é claro que, como acontece com qualquer escritor, os meus sentimentos impregnam o que escrevo, e não somente nos contos de fadas. (COLASANTI, maio de 2015, grifo nosso)

Através da fala da autora, principalmente na parte destacada, vislumbramos uma diferença entre espelhamento e empatia. Enquanto o espelhamento seria expor, como num reflexo, atos ou experiências próprias, a empatia seria se colocar no lugar do outro e apresentar sentimentos sem ter necessariamente uma vivência naquele aspecto.

Colasanti afirma se preocupar com a situação da mulher. Segundo a autora “Me ocupo das questões ligadas à mulher porque sou mulher, porque sou uma cidadã consciente e crítica, e por isso sou feminista. Nesta ordem.” (COLASANTI, maio de 2015). Entretanto, apesar de se declarar feminista, a autora não vê uma grande evolução do movimento. A autora afirma, ao ser questionada sobre as conquistas feministas recentes, que:

A tua pergunta exigiria uma análise social que não cabe neste espaço. Vou resumir ao máximo. Quando em 1995, na Conferência de Beijing<sup>7</sup>, foi decidido que as metas pretendidas haviam sido alcançadas, e determinou-se partir para outro tipo de ações, muitos países se viram atropelados. O Brasil foi um dos que não haviam alcançado as metas. Continuávamos, como continuamos até hoje, sem creches, sem planos de saúde da mulher, com um nível espantoso de violência contra a mulher, desigualdade de salários, ínfima representação política, baixíssima representação empresarial. Pouco foi feito de lá para cá. Vejo agora um simpático despertar das mais jovens. Aconselho que leiam, que estudem, porque esse movimento tem história e a história pode ajudar muito no entendimento e nas conquistas. (COLASANTI, maio de 2015)

Observamos, através da citação acima, que ainda existe uma grande necessidade das lutas feministas, principalmente no que tange à disparidade salarial e à violência contra a mulher. O estudo dos movimentos feministas, como ressaltou a escritora, é fundamental para o entendimento e o progresso do feminismo.

Diante ao posicionamento feminista da autora, é importante o destaque dado as suas personagens femininas. Segundo Regina Michelli, as personagens femininas colasantianas podem ser apresentadas de três formas: ora subjugadas, ora plenas, ora transitando de um aspecto para o outro. (Cf. MICHELLI, 2008). Estas características apontadas por Michelli são baseadas na “tipologia do feminino” desenvolvida por Jean Shinoda Bolen. Em tal

---

7 IV conferência sobre a mulher: igualdade, desenvolvimento e paz.

categorização, Bolen alinha à tipologia do feminino com as deusas gregas, associando-as em três grupos: deusas virgens (Ártemis, Atenas e Héstia), vulneráveis (Hera, Deméter e Perséfone) e alquímicas – grupo no qual temos apenas Afrodite. As deusas virgens “representam o atributo de independência e auto-suficiência das mulheres; são deusas não passíveis de se enamorarem por alguém, permanecendo invioladas” (MICHELLI, 2008, p. 2); as deusas vulneráveis representam “os papéis tradicionais de esposa, mãe e filha” (Ibid., 2008, p. 3) e a deusa alquímica é “capaz de manter a autonomia de fazer o que desejava, sem se afastar dos objetivos por interferências alheias (...) embora se ligasse afetivamente a vários deuses e mortais” (Ibid., 2008, p. 3).

Neste aspecto, ao voltarmos nossa atenção, mais uma vez, para obra “Um espinho de marfim”, observaremos que esta personagem pode ser vista como subjugada – de acordo com a classificação de Michelli – e vulnerável – de acordo com a classificação de Bolen, uma vez que ela em nenhum momento recusa as ordens de seu dominador, o pai, estando, portanto, em uma posição subalterna. A forma encontrada pela protagonista para cumprir o acordo, entretanto, é um escape também da posição submissa, uma vez que ela se deixa “ferir” pelo animal, libertando-se do impasse imposto pela dominação do pai.

Quanto aos temas abordados nos contos de fadas Colasantianos, a professora Giovana Flávia Oliveira ressalta que “Podemos observar dois grandes eixos temáticos na obra da autora: a consciência das questões de sua época, como textos sobre o feminino; e o encantamento, com textos de literatura infantil e juvenil” (OLIVEIRA, 2016, p. 23). Há, portanto, nos contos de fadas colasantianos, um entrelaçamento entre temáticas do universo feminino e os símbolos das narrativas maravilhosas.

Através do exposto, podemos salientar como principais características dos contos de fadas de Marina Colasanti: (a) a utilização do processo intertextual denominado pastiche, rendendo homenagem ao modelo dos contos de fadas; (b) pouca definição de tempo e espaço remetendo ao contexto dos contos de fadas clássicos; (c) a presença de personagens femininas, em sua maioria, como protagonistas dos contos, porém, quando não o são, elas se apresentam como “fio condutor” da história; (d) presença do maravilhoso simbólico; (e) utilização do substrato mítico, cultural e folclórico; (f) abordagem de temas femininos contemporâneos através da linguagem metafórica.

Oliveira (2016) observa que existem, nos contos de fadas colasantianos, dois níveis de sequência textual: o nível global e local.

No nível global, a regularidade nas sequências narrativas completas. No nível local a regularidade aparece em alguns aspectos da organização das

sequências textuais narrativas, mais especificamente na configuração das personagens femininas, sujeitos, agentes da história; na unidade temática, revelada pela presença dos protagonistas em quase todos os episódios na maior parte dos contos; na organização espacial, dividida sempre em espaço interno e externo, e na temporalidade com os acontecimentos narrados em ordem cronológica. (OLIVEIRA, 2016, p. 178, grifo nosso)

Ao analisarmos os contos colasantianos, iremos abordar o nível, principalmente, local das narrativas, uma vez que nossa proposta se assenta, majoritariamente, sobre o protagonismo feminino nessas narrativas.

Vejamos a seguir, através de alguns contos de fadas colasantianos, as representações femininas presentes nestas obras.

### 3.2. Representações femininas nos contos de fadas colasantianos

Segundo observamos anteriormente, as personagens femininas de Marina Colasanti são de grande importância em suas tramas. Devemos nos atentar para o aspecto feminista de seus contos de fadas e como, por meio de uma linguagem metafórica, a autora é capaz de revelar temas da contemporaneidade. As personagens femininas de Colasanti são construídas de forma a revisar a representação da mulher dentro da literatura e seu papel na sociedade. Desta forma, percebemos que “Colasanti produz, em alguns de seus contos, uma literatura que possui um caráter militante, que visa dar a voz ao feminino e denunciar uma sociedade que, de certa maneira, ainda é machista e vê a mulher como um ser inferior”. (RONQUI, 2012, p.30)

Em nível de categorização, abordaremos as personagens femininas de Colasanti através de uma classificação própria, na qual uniremos a tipologia do feminino de Bolen à categorização das representações femininas colasantianas expostas por Michelle, às nossas próprias reflexões sobre estas personagens. Desta forma, iremos nos referir a estas como dominadas, empoderadas e metamórficas. A citada categorização busca observar as personagens femininas na sua relação com o masculino, isto é, destacando o grau de dominação sofrido pela personagem.

Dominadas	Metamórficas	Empoderadas
Alto grau de dominação	Grau de dominação cambiante	Baixo grau de dominação ou nenhuma dominação

*Tabela IV: Classificação das personagens femininas dos contos de fadas colasantianos*

Entendemos aqui por **dominadas** as personagens que são, durante toda narrativa, subjugadas e não encontram meio para se libertar desta condição, são vulneráveis e vivem à

sombra de um ser masculino, isto é, evidenciam o mais alto grau de dominação; por outro lado, as personagens **empoderadas** são aquelas que exercem poder durante a narrativa – seja este poder mágico ou não - e nem são determinadas pelo masculino, assim como as deusas virgens, isto é, representam o grau mais baixo de submissão; por fim, as personagens **metamórficas** são aquelas que transitam entre a dominação e a liberdade, podendo ora aparecer à sombra do masculino, ora se revelar, marcando um grau de dominação cambiante. Tratando-se de contos maravilhosos, também devemos considerar como metamórficas as personagens femininas que mudam de forma. Compreendemos que, nos contos de fadas, geralmente uma mudança de forma indica também uma mudança psíquica.

Devemos ressaltar que, apesar de muitas das personagens colasantianas poderem ser classificadas sobre um destes três aspectos apresentados, a vasta produção ficcional da autora não nos permite enquadrar todas as personagens sobre estes três aspectos, desta forma, algumas personagens escapam a estas classificações, porém não se aproximam a ponto de formarem um quarto grupo. É evidente também, que, como já foi declarado por Colasanti, seus contos de fadas não são espaço panfletário do feminismo – para isto ela utilizou os ensaios – entretanto, apesar disto, seus contos de fadas não deixam de abordar as tramas do universo feminino; mesmo que de forma não intencional.

Observemos, na tabela a seguir, os contos presentes no livro *Mais de 100 histórias maravilhosas*, que cobre três décadas de produção de contos de fadas da autora Marina Colasanti. Torna-se evidente que a autora lança mão de personagens típicos dos contos de fadas e que é constante a presença de reis, rainhas, príncipes e princesas. Na tabela está contido o **título** dos contos, as **personagens** em destaque e os **tipos** de personagens femininas que contemplamos nestes. Para tanto, seguimos a seguinte legenda: **D** para dominadas; **E** para empoderadas; **M** para metamórficas e **NA** (não se aplica) para os contos nos quais as personagens femininas não estão atreladas às outras legendas ou o protagonismo masculino é evidente e não se atrela a qualquer personagem feminina.

<b>Título do conto</b>	<b>Personagens em destaque</b>	
O último rei	Kublai-Khan	NA
Além do bastidor	Menina	E
Por duas asas de veludo	Princesa	E
Um espinho de marfim	Princesa	D
Uma ideia toda azul	Rei	NA
Entre as folhas do verde O	Príncipe e Corça-mulher	M
Fio após fio	Nemésia e Gloxínia	E

A primeira só	Filha do rei	NA
Sete anos e mais sete	Princesa e Príncipe	D
As notícias e o mel	Rei	NA
A moça tecelã	Moça tecelã e marido	M
Entre o leão e o unicórnio	Rei e Rainha	E
A mulher ramada	Jardineiro e Rosamulher	M
No colo do verde vale	Tempo	NA
Uma concha à beira-mar	Príncipe	NA
Onde os oceanos se encontram	Lânia e Lisíope	E
Um desejo e dois irmãos	Príncipe louro e Príncipe moreno	NA
De suave canto	Taim e Princesa das garças	NA
O rosto atrás do rosto	Guerreiro das Tendas de Feltro (Rei) e Rainha	D
Uma ponte entre dois reinos	Mãe e filha	D
À procura de um reflexo	Moça	NA
Doze reis e a moça no labirinto do vento	Moça (princesa), pai (Rei) e doze reis.	E
Palavras aladas	Rei	NA
A mão na massa	Delícia (doceira) e Rei	NA
A dama do leque	Dama de quimono	D
O reino por um cavalo	Cavalo do rei, Rei e Grão-Curador	NA
Entre a espada e a rosa	Princesa/ Guerreiro	M
Cinco ciprestes, vezes dois	Homem	NA
No rumo da estrela	Irmão mais moço	NA
No castelo que se vai	Rei do Nada	NA
Uma voz entre os arbustos	Rei, boneca e filha do estalajadeiro	M
O homem atento	Homem	NA
Como um colar	Princesa	D
Em noites de lua cheia	Lua e Pastor	NA
O homem que não parava de crescer	Gul	NA
Um amor sem palavras	Sombra e árvore	NA
A princesa mar a mar	Terceira filha do rei	D
Um palácio, noite adentro	Homem	NA
Pé ante pé	Sapateiro Real	NA
Bela, das mãos brancas	Mulher	M
O moço que não tinha nome	Moço sem nome e sem rosto	NA

Como os campos	Dois jovens estudiosos e o sábio	NA
De ardente coração	Dama de Copas	D
No dorso da funda duna	Homem e cabra	NA
Por um olhar	Príncipe	NA
Debaixo da pele, a lua	Mulher	E
Eram três, e um precipício	Três cegos esmoleiros	NA
Sem asas, porém	Mulher	M
Um cantar de mar e vento	Moça pescadora	E
Do tamanho de um irmão	Dois irmãos	NA
Na planície, os castelos	Viajante	NA
Mas ele sabia sonhar	Ogre	NA
Longe como o meu bem querer	Castelã e Cabeça	D
Nem de jasmim, nem de rosa	Rei	NA
Naquela cidade	Mulheres da cidade	E
Luz de lanterna, sopro de vento	Mulher	D
Rio abaixo, rio acima	Rio	NA
As janelas sobre o mundo	Rei	NA
Grande delicadeza, perfumadas flores	Rei	NA
Com sua voz de mulher	Deus-mulher	E
A morte do rei	Morte e Rei	NA
No aconchego de um turbante	Filho do vizir	NA
São os cabelos das mulheres	Mulheres	M
Como cantam as pedras	Guerreiro de pedra	NA
Com certeza tenho amor	Moça e jovem saltimbanco	NA
Rosas na cabeceira	Mulher e marido	NA
Na sua justa medida	Senhor	NA
Quem me deu foi a manhã	Moça	M
A cidade dos cinco ciprestes	Homem	NA
Entre eles, água e mágoa	Velho monarca, jovem monarca, dama e seis irmãos	E
Na neve, os caçadores	Caçador e mulher	M
Como se fosse	Menino rei	NA
Antes que chegue a manhã	Ferreiro	NA
De muito procurar	Homem	NA
De torre em torre	Castelão, esposas e velha ama	D

Quase tão leve	Velho monge	NA
Do seu coração partido	Moça e Rosa	D
Um homem, frente e verso	Homem	NA
O riso acima da porta	Cabeça	NA
Poça de sangue em campo de neve	Moça e urso	D
Vermelho, entre os troncos	Mulher e lobos	M
Com sua grandíssima fome	Irmãs	NA
No caminho inexistente	Filha muda e pai cego	NA
Como uma carta de amor	Mulher	D
De algum ponto além da cordilheira	Cidade e bárbaros	NA
À sombra de cinco ciprestes	Homem	NA
Hora de comer	Camundongo	NA
Estratégia, senhores	Peste e Rei	E
O seixo debaixo da língua	Homem	NA
Um presente no ninho	Marido, esposa e Cegonha	D
No rio, como fita	‘Sangue’	NA
Tempo de madureza	Príncipe	NA
Por querer, só por querer	Mulher, serva, marido	D
O nada palpável	Senhor	NA
Claro voo das garças	Pastora	E
Um rufar de negras asas	Mulher, pássaro, filho (homem) e noiva (ave)	M
Na palma da mão	Moça	E
Povo é necessário	Rei	NA
De nome filhote	Castelã, ama e filhote	E
Tomando-o do mar	Marinheiro	NA
Embora mínima	Mulher	NA
Lá fora, as castanheiras	Madrinha e menina	NA
E eram tão pequenas	Caçador	NA
Alguém bate à porta	Velha e viajante	NA
Escuros olhos de vidro	Autômato e filha do relojoeiro	NA
A cicatriz inexistente	Mulher	E
Em busca de cinco ciprestes	Homem	NA
Quando a primavera chegar	Homem	NA
No relógio da torre	Princesa e paladino (bonecos entalhados de madeira)	M
Sicômoro, Sicômoro	Homem	NA

Uma vida ponto a ponto	Alfaiate e mulher	M
A casa da morte	Velha, filha e Morte	E
O que não está à vista	Rapaz com três olhos	NA

*Tabela V: Contos de fadas colasantiano e protagonistas*

Ressaltamos que a tabela elaborada não busca uma estruturação estanque dos contos maravilhosos da autora Marina Colasanti, mas parte de uma leitura interpretativa de sua produção. Através desta tabela, é possível visualizar os contos relevantes nesta pesquisa, isto é, trabalharemos com os contos de fadas da autora nos quais as personagens femininas assumem papel de destaque e se enquadram em um dos três grupos anteriormente citados. Não será possível abordá-los em sua totalidade, mas selecionamos entre estes, aqueles nos quais são possíveis, com clareza, sobrelevar as características das personagens criadas pela autora.

A seguir, observaremos algumas protagonistas colasantianas e para tal análise iremos nos apoiar nas cinco invariantes dos contos de fadas, das 31, propostas por Vladimir Propp (2006) e utilizadas por Nelly Novaes Coelho em *Literatura infantil: teoria, análise e didática*. As invariantes, portanto, são:

- (1) **Aspiração** (ou desígnio): “Toda efabulação tem, como motivo nuclear, uma aspiração ou um desígnio, que levam o herói (ou heroína) à ação”;
- (2) **Viagem**: “A condição primeira para a realização desse desígnio é sair de casa; o herói empreende uma viagem ou se desloca para um ambiente estranho, não-familiar”;
- (3) **Obstáculos** (ou desafios): “Há sempre um desafio à realização pretendida, ou surgem obstáculos aparentemente insuperáveis que se opõem à ação do herói (ou heroína);
- (4) **Mediação auxiliar**: “Surge sempre um mediador entre o herói (ou heroína) e o objetivo (...); isto é, surge um auxiliar mágico, natural ou sobrenatural, que afasta ou neutraliza os perigos e ajuda o herói a vencer.”;
- (5) **Conquista do objetivo**: “Finalmente o herói conquista o almejado objetivo” (COELHO, 2000, p. 109-110).

Outrossim, Propp (2006) apresenta sete principais funções para as personagens do conto maravilhoso, que se encontram nas seguintes esferas de ação: (1) do **antagonista** (ou malfeitor) – dano, luta, combate contra o herói; (2) do **doador**, (ou provedor)– transmissão ou fornecimento de objeto mágico ao herói; (3) do **auxiliador** – reparação do dano, deslocamento do herói, resolução de dificuldades; (4) da **princesa e seu pai** – propõe tarefas difíceis, desmascara o antagonista, reconhece o herói, promove o casamento; (5) do **mandante** – envio

do herói; (6) do **herói** – pode ser caracterizado pelo herói-buscador quando parte para realizar uma busca ou herói-vítima quando reage as exigências do doador ou se casa ; (7) do **falso herói** – pretensões enganosas e reações negativas diante as exigências do doador. Propp observa ainda que existem três possibilidades ao trabalharmos com as esferas de ação: a esfera de ação corresponde exatamente ao personagem, um só personagem ocupa várias esferas de ação, várias personagens se alternam numa mesma esfera de ação (2006, pp. 77-79). Recorreremos a estas funções também ao nos aprofundarmos na leitura dos contos de Marina Colasanti.

É notório que, ao realizarmos uma análise interpretativa dos contos colasantianos, não teremos como objetivo extinguir qualquer outra via interpretativa, porém apontaremos características que se apresentam relevantes no estatuto ficcional da autora.

Segundo Marina Colasanti, “os arquétipos do inconsciente coletivo são primordialmente femininos” (COLASANTI, 2004, p. 233), o que faz com que estas narrativas possuam intensa carga simbólica de feminilidade. A escritora de *Uma ideia toda azul* afirma ainda que

Se os arquétipos de uma feminilidade forte e poderosa, uma feminilidade que se aproxima da divindade, impregnam o inconsciente coletivo, e se o inconsciente coletivo é a fonte geradora dos contos de fadas, parece-me legítimo concluir que os contos de fadas trazem em si uma intensa carga simbólica de feminilidade, dessa feminilidade primeira ainda não maculada pelos preconceitos da sociedade masculina que viria a seguir (COLASANTI, 2004, p. 233).

Ademais, a autora ainda afirma que, ao elaborar seus contos de fadas, busca a matéria-prima bem no fundo da alma. (Cf. COLASANTI, 2008). Isto posto, podemos compreender os contos de fadas como narrativas arquetípicas, inclusive os colasantianos que se apoiam na vertente do maravilhoso simbólico.

“Interpretação é uma arte, na verdade um ofício, que depende unicamente da pessoa” (FRANZ, 1990, p. 25), afirma Franz e, portanto, as interpretações destacadas aqui buscam assumir um nível científico, porém sem excluir deste o caráter pessoal do leitor. Desta forma, as interpretações dos contos aqui expostas não serão únicas, mas uma base para outras possíveis interpretações que venham a coincidir (ou não) com as manifestadas nesta pesquisa.

Conforme manifestado, a interpretação dos contos de fadas de Marina Colasanti se dará através dos estudos de Vladimir Propp (2006), entretanto, recorreremos também aos símbolos atrelados a estas narrativas.

Observaremos a seguir nove contos de fadas colasantianos agrupados segundo as ações adotadas pelas personagens femininas – estando estas relacionadas ou não a um oposto masculino.

### 3.2.1. Dominadas

Segundo observamos na tabela acima, existem na produção de contos maravilhosos de Marina Colasanti quase duas dezenas de personagens dominadas. As personagens dominadas são aquelas regidas pelos ditames do patriarcado e que não se rebelam contra o que é imposto ao feminino. Estas personagens se aproximam daquelas estruturadas pelos contos de fadas clássicos, são donzelas à espera do salvador (representado, geralmente, pela figura do príncipe) ou que vivem em função do masculino e por este se anulam.

Para observarmos este tipo de personagem, analisaremos três contos colasantianos: “Longe como meu querer”, “Um presente no ninho” e “Por querer, só por querer”.

No conto **“Longe como meu querer”**, a protagonista é uma castelã que, um dia passeando, vê um jovem que desperta seu interesse. Quando retorna ao castelo, a moça não tem prazer em nada e o pai, zeloso, busca saber o que há de errado com a filha. Ela revela seus pensamentos: “E contou do rapaz, do seu lindo rosto, dos seus longos cabelos” (COLASANTI, 2015, p. 210). O pai, então, surpreende a filha, trazendo, em uma bandeja de prata, para esta a cabeça do rapaz que tanto a encantara. “Aqui tens o que tanto desejas” (Ibid., 2015, p. 210). A castelã cuida da cabeça do rapaz, “lavou aquele rosto, perfumou e penteou os longos cabelos, acarinhou a cabeça no colo” (Ibid., 2015, p. 210). Durante a noite, entretanto, um suspiro não deixa a jovem castelã dormir e ela percebe que este vem da cabeça que está na cama, ao seu lado. Ela pergunta os motivos que fazem o rapaz suspirar e ele revela que está preocupado com o campo que não conseguiu semear. A moça então chama sua dama mais fiel e semeia a terra do rapaz. Mas na noite seguinte, e na próxima, novos suspiros a acordam e cada vez um novo desejo de alguma ação que ele deixou de cumprir por ter tido a vida abreviada: as ovelhas que estavam espalhadas, a palha que não foi guardada. Ela desempenha todas as tarefas, tendo cuidado para não ser descoberta pelo pai, mas uma última ainda era necessária e ele pede a ela aquela que considera a mais importante das tarefas: “Amanhã deverás entregar-me ao rio. Só ele sabe onde meu corpo espera. Só ele pode nos juntar novamente antes de entregar-nos ao mar” (Ibid., 2015, p. 213). A castelã realiza mais uma vez a tarefa imposta, mas não retorna para casa junto com a dama. “De pé, a castelã tomou as mãos de sua dama. Que lhe fosse fiel, pediu, e talvez um dia voltassem a se ver” (Ibid., 2015, p. 213). A castelã parte para o mar em busca do amado. Ao ser questionada pela dama sobre a distância que levaria até o mar, ela responde: “A distância até o mar (...) se mede pelo meu bem querer” (Ibid., 2015, p. 213).

No conto “Longe como meu querer” o final é o distanciamento do lar, o distanciamento de tudo o que a protagonista conhece. O leitor sabe que a castelã foi em busca do amado, mas

terá ela o encontrado? Segundo Franz, “algumas vezes, em histórias muito primitivas (...) não há conclusão feliz nem catástrofe, a história simplesmente não cessa” (1990, p. 49). O final do conto colasantiano apesar de não ser o “felizes para sempre” dos tradicionais, é um desfecho esperançoso no qual existe a expectativa de um final feliz.

Observamos que o tempo, como na maior parte dos contos de fadas clássicos, se aproxima do tempo mitológico denominado *illud tempus*, isto é, uma “eternidade atemporal de agora e de sempre” (FRANZ, 1990, p. 48). Trata-se do tempo do “Era uma vez”, sentença esta raramente usada nos contos colasantianos, mas que fica subentendida na trama.

Como na maior parte dos contos de Marina Colasanti, há um número reduzido de personagens. Neste conto apresentado temos quatro: a castelã, o pai, o moço e a dama. Podemos observar que o pai exerce a função de antagonista, uma vez que é ele quem impõe o obstáculo entre a heroína (castelã) e seu objetivo (o belo rapaz). Na verdade, o pai executa uma dupla função, uma vez que ele também se apresenta como doador, pois é ele quem fornece à heroína o “elemento mágico”, isto é, a cabeça. O papel de auxiliar cabe à dama que, por extrema fidelidade, ajuda a heroína a executar as tarefas ordenadas pela cabeça que, neste aspecto, exerce a função de mandante.

Se observarmos o conto de acordo com as invariantes de Vladimir Propp (2006), no esquema reduzido proposto por Nelly Novaes Coelho (2000), observaremos que estas se desenvolvem nas seguintes variantes:

INVARIANTE	VARIANTE
<b>1. Aspiração</b>	Ter o moço que despertou seu interesse.
<b>2. Viagem</b>	Sair do castelo para realizar as tarefas impostas pela cabeça.
<b>3. Desafio ou Obstáculo</b>	Levar a cabeça ao rio.
<b>4. Mediação</b>	Exercida pelo rio que unirá a cabeça ao corpo antes de entregar ao mar.
<b>5. Conquista do objetivo</b>	A castelã parte para o mar para encontrar o amado.

*Tabela VI: “Longe como o meu querer”*

A trama do conto tem seu desenvolvimento nas tarefas que a cabeça do rapaz impõe a heroína (viagem) e nas tentativas desta de realizá-las sem ser descoberta pelo pai, tendo, como clímax da narrativa, a última tarefa: separar-se do amado, levando a cabeça ao rio (desafio). O desfecho do conto é a esperança do reencontro amoroso.

O encontro da cabeça e do corpo, por outro lado, nos leva a observar a crença primitiva, citada por Chevalier e Alain Gheerbrant, na qual é garantida a ressurreição se a medula espinhal,

as membranas do cérebro e o próprio cérebro não forem danificados (Cf. CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 402). Outro aspecto que indica a possibilidade de ressurreição é o encontro da cabeça e do corpo na água. Segundo Chevalier e Gheerbrant, a água pode aparecer com três significados simbólicos: fonte de vida, meio de purificação e lugar de regeneração. O último, possivelmente, se aplica ao conto analisado.

As tarefas ordenadas pela cabeça também possuem uma simbologia que se liga à questão do renascimento e pode também nos remeter às doze tarefas desempenhadas por Hércules para o Rei Euristeu a fim de expiar pelo terrível assassinato da própria esposa e dos filhos, numa busca por um recomeço. A primeira tarefa da protagonista colasantiana, semear o campo, liga-se à questão da fertilidade e do recomeço do ciclo da terra. A segunda tarefa, reunir as ovelhas, destaca o animal que tem sua simbologia muito próxima ao cordeiro que também nos remete, no cristianismo, à ressurreição, pois Cristo foi o cordeiro sacrificado para expiar pelos pecados do mundo. Outrossim, abre também a imagem do pastor que se atrela, mais uma vez, à figura religiosa: Deus é o pastor de Israel (Cf. CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, pp. 804-805). A terceira tarefa, guardar a palha, pode indicar um período de espera, durante o inverno (morte) até a primavera (renascimento). Diante disso, o conto, em seu caráter simbólico, pode ser vinculado à ideia de renascimento ou recomeço.

O conto “Longe como o meu querer” apresenta como protagonista uma personagem que tem suas funções desempenhadas a partir de ordens de um personagem masculino. O pai, o primeiro homem da vida de uma mulher, mostra-se neste conto como zeloso, capaz de realizar os desejos da filha, entretanto, não há na realidade uma importância em relação à felicidade da jovem. Se analisarmos com atenção a narrativa, observaremos que, ao entregar a cabeça do rapaz para a castelã, o pai sai da presença desta “sem procurar uma resposta, sem sequer procurá-la em seus olhos” (COLASANTI, 2015, p. 210). O pai desempenhou seu papel de provedor e isto era o suficiente. Bem como na passagem bíblica de João Batista, ele oferece a cabeça do jovem em uma bandeja de prata.

Podemos interpretar a presença das duas personagens masculinas como uma abordagem do ciúme do pai diante das possíveis conquistas amorosas da filha. O pai, portanto, rivaliza com o rapaz, sabendo que este tem a atenção da jovem. A castelã, entretanto, sucumbe ao amor do rapaz, mesmo obtendo dele apenas a cabeça. Porém, a personagem se mostra submissa a ponto de não se impor às ordens dadas pela cabeça, passando, portanto da dominação do pai para a dominação do companheiro.

No conto “**Um presente no ninho**”, temos três personagens: o marido, a mulher e a cegonha. O marido e a mulher são opostos perfeitos. Enquanto ele é pessimista e egoísta; ela é

amorosa e paciente. Ele é descrito como azedo e o narrador se questiona: “alguém amava esse homem? Sim, há sempre alguém que ama quem não é capaz de amar” (COLASANTI, 2015, p. 332). Ela desejava ter filhos, mas ele não e prevaleceu a vontade do homem. Um dia ouviram pancadinhas na porta, era uma cegonha que havia feito um ninho na chaminé da casa. Ela, para agradecer a hospitalidade do casal, ofereceu uma viagem para a África, mas só poderia levar um deles, enquanto o outro ficaria com um presente que a ave havia deixado no ninho. O homem egoísta não esperou que a mulher respondesse e decidiu que ele iria. A mulher buscou o presente no ninho e viu um ovo. “Não teve nojo, o ovo era grande e limpo, e ela estava acostumada a catar ovos de galinha. Teve pena. Um pobre ovo abandonado ao frio que se aproximava, enquanto a mãe se aquecia no sol do Egito” (Ibid., 2015, p. 334). Tomada pelo espírito maternal, a mulher cuidou do ovo e ela mesmo o chocou. Quando a casca quebrou, revelou-se um diamante. O homem, retornando da África – onde foi obrigado a esmolar para sobreviver – queixou-se de sua sorte e ao ver o quanto a esposa havia conseguido comprar para a casa com o presente deixado pela cegonha, teve inveja. Quando a cegonha, no fim do verão, veio agradecer a estadia, o homem deixou que a mulher viajasse e ficou com o presente deixado pela cegonha. Ele chocou o ovo, enquanto que a mulher navegava pelo Nilo com os novos amigos que havia feito. Quando o ovo rachou ele “viu um cintilar lá dentro, meteu a mão. A picada foi instantânea. No ovo enfim desfeito brilharam os olhos de uma serpente” (Ibid., 2015, p. 335).

A mulher exerce a função de heroína no conto, enquanto que o marido é seu antagonista, uma vez que suas atitudes egoístas se impõem como obstáculos na trama. A Cegonha se apresenta como doador e também auxiliador, porque é essa personagem que oferece o objeto mágico à heroína (o ovo) e, além disso, a ajuda a se desvencilhar do marido egoísta, através da viagem com a qual a esposa é recompensada no final da trama. Outrossim, a Cegonha é também mandante, pois é ela quem envia a heroína primeiro para chocar o ovo, depois para navegar pelo Nilo. Outrossim o marido apresenta mais de uma função na trama: ele não é apenas antagonista, é também um falso herói. O personagem masculino da trama quer para si apenas os presentes dados, buscando tirar proveito da oferta da Cegonha, porém é desmascarado quando, ao chocar o ovo, não recebe o tão esperado tesouro.

O homem, descrito como egoísta, considera em primeiro lugar sempre seus próprios desejos, inclusive privando a esposa de realizar o desejo de ter filhos. A cegonha se apresenta, em muitas tradições, como a ave mitológica que traz no bico os recém-nascidos. Devemos também observar que as cegonhas eram as aves do deus Hermes – o mensageiro dos deuses – e, portanto, esta ave não chega à porta do casal trazendo uma criança, mas revela diferentes oportunidades através de presentes: a viagem e o ovo. Esta ave, segundo o livro *Dicionário dos*

*símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, quase sempre, indica bom agouro (Cf. 1986, p. 290); logo, é de se esperar que ela, ao entrar na narrativa, traga coisas boas para o casal.

Podemos observar as seguintes variantes no conto:

INVARIANTE	VARIANTE
1. <b>Aspiração</b>	A viagem ofertada pela Cegonha.
2. <b>Viagem</b>	O homem viaja, deixando a mulher chocando o ovo que a Cegonha havia posto no ninho que fez na chaminé da casa.
3. <b>Desafio ou Obstáculo</b>	A insatisfação do marido.
4. <b>Mediação</b>	Exercida pela Cegonha que beneficia a mulher.
5. <b>Conquista do objetivo</b>	A mulher navega pelo Rio Nilo e se liberta de quem “não é capaz de amar”.

Tabela VII: “Um presente no ninho”

A esposa, que em momento algum é contra as vontades do marido, permite que ele parta para conhecer a África (viagem), enquanto ela, como boa mulher, permanece em casa e cuida do presente que, apesar de depois se revelar um diamante, exige os mesmos cuidados que uma criança pequena. O grande problema que se apresenta na trama é o egoísmo e o pessimismo do marido que não foi capaz de aproveitar o presente dado pela cegonha. Simbolicamente podemos observar este conto pela via do desejo da maternidade *versus* o medo da paternidade, pois quando a esposa pede a ele filhos, o homem nega: “Melhor não, (...) sabe lá o que poderiam se tornar”. (COLASANTI, 2015, p. 332). A mulher é abandonada enquanto choca o ovo, o que mostra o descomprometimento masculino para com a cria. Ela, porém, tem de seus esforços recompensados com um diamante e, quando o homem busca obter o mesmo êxito, vê chocar de seu calor uma serpente, um filho que o abandona após picar-lhe o dedo.

A serpente muitas vezes é vista como um símbolo do mal, como um animal traiçoeiro que tem, na sua troca de pele, uma imagem de transformação, regeneração. Este animal é ligado à imagem do demônio no Velho Testamento (na passagem em que Eva é tentada pela serpente falante no Éden) e no Novo (no Apocalipse serpente e diabo são sinônimos).

A narrativa, como a maior parte dos contos de fadas colasantianos, tem o tempo impreciso, entretanto, neste conto, o espaço revela-se não apenas na casa do casal, mas em lugares “reais” como a África e o rio Nilo. Não por acaso o Rio Nilo aparece no desfecho desta trama. O Egito, denominado de “a dádiva do Rio Nilo”, teve sua prosperidade diretamente ligada as suas terras férteis que, conseqüentemente, deram origem a uma das maiores

civilizações da humanidade. Estreita-se, portanto, a relação de presente/dádiva e fertilidade presentes no conto. A protagonista mostrou-se “fértil” ao aproveitar a oferta da Cegonha, bem como as margens do Rio Nilo desempenharam também sua fertilidade.

Salientamos que esta interpretação carrega a esposa de uma devoção religiosa ao marido, sendo o homem uma espécie de “Deus” no universo dela. Esta mulher que, segundo o narrador, tem um “temperamento gentil”, é capaz de, mesmo não enfrentando diretamente o domínio de seu opositor masculino, ser recompensada pela sua bondade. Esta recompensa pela virtude aproxima bastante esta narrativa dos contos de fadas clássicos, como “A Senhora Holle”, dos irmãos Grimm, no qual a filha bondosa executa tarefas difíceis com dedicação e é recompensada com uma chuva de ouro; enquanto a irmã preguiçosa tenta realizar as mesmas tarefas visando ao prêmio e, fracassando, recebe um banho de piche.

No conto **“Por querer, só por querer”**, narra-se a história de um homem que, partindo em viagem, dá à esposa um jarro e pede que ela o preencha com lágrimas. A mulher, porém, não consegue chorar a ausência do marido. “A casa vazia de marido era-lhe puro agrado. Não havia mais quem lhe desse ordens. Só se levantava ao fim do sono, só comia o que o desejo mandasse, não vestia corpete” (COLASANTI, 2015, p. 342). Ela não tinha pressa em encher o frasco e o tempo foi passando e não tendo derramado uma lágrima, teve uma ideia. Chamou a jovem serva, “ordenou que se ajoelhasse à sua frente e, com uma fina vara de bambu, começou a fustigá-la” (Ibid., 2015, p. 343). Conseguiu com as lágrimas da moça encher, não apenas um, mas dois frascos. Quando o marido chegou, a esposa mostrou a prova da saudade que havia sentido, mas pouco tempo após sua chegada, a mulher começou a mostrar-se indiferente. Logo o homem começou a se interessar pela jovem serva, “por querer ver de novo aqueles olhos úmidos, por querer entender o que eles lhe diziam, por querer afundar-se neles, achar-se neles. Por querer. Só por querer” (Ibid., 2015, p. 344).

Podemos observar, neste conto, que o homem era caprichoso e a mulher, apesar de ser casada com ele, não era capaz de sentir sua ausência. Ela sentia prazer em estar sozinha em casa, em não precisar usar corpete e regular-se pelas vontades do marido. Sentia-se livre e por isso era incapaz de chorar, como desejava o marido. Podemos compreender que a felicidade da mulher na ausência do marido era devida, principalmente, à libertação das amarras do patriarcado, afinal, não havia mais quem lhe desse ordens. Ainda assim, ela precisava fazer o que ele havia mandado, então usou o poder que tinha sobre a serva para fazer com que esta realizasse sua tarefa.

A serva apresenta-se como duplamente subjugada na história. Spivak (2010) observa que “o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade.” (p. 85),

portanto, ao observamos a serva, na narrativa colasantiana, vemos uma personagem subalterna por ser mulher e por sua posição social. Desta forma, essa personagem é a que menos apresenta vontades durante a narrativa. Enquanto a esposa é “dominada” pelas vontades do marido, a serva acata as ordens de ambos. Podemos dizer que a serva é, nesta narrativa, uma ajudante, pois, apesar de ser compelida ao choro, foi ela quem auxiliou o homem a conseguir as lágrimas – mesmo estas não sendo da amada esposa.

A esposa exerce a função de heroína da trama, enquanto que a serva (ainda que contra vontade) desempenha o papel de doadora e auxiliadora: é ela quem “dá” as lágrimas que a esposa necessita e a ajuda a transpor o obstáculo apresentado na trama (a ausência de lágrimas). O marido também exerce dupla função, uma vez que ele é o mandante (“envia” a heroína na busca das lágrimas) e, também, antagonista, pois seu desejo torna-se um obstáculo para a esposa.

Podemos definir as seguintes variantes no conto, se tomarmos como protagonista a personagem masculina:

INVARIANTE	VARIANTE
1. <b>Aspiração</b>	Desejo de ser amado.
2. <b>Viagem</b>	O homem viaja e deixa para a mulher um jarro a ser preenchido com as lágrimas dela.
3. <b>Desafio ou Obstáculo</b>	Identificar o amor da esposa.
4. <b>Mediação</b>	Não se aplica
5. <b>Conquista do objetivo</b>	Ele se interessa por quem de fato chorava.

*Tabela VIII: “Por querer, só por querer”*

No entanto, se considerarmos o protagonismo da mulher, o desejo seria livrar-se do marido e ser dona da própria vida e a mediação caberia à serva de quem vieram as lágrimas que a esposa entrega ao marido.

O título do conto já revela a atitude do esposo que, sem ter qualquer função prática para as lágrimas da esposa, pede que ela chore apenas porque assim deseja – é o querer, só por querer. Entretanto, não são as lágrimas da esposa que ele obtém, mas seu desejo é “satisfeito” tendo a suposta prova da saudade da esposa. As lágrimas, segundo Chevalier e Gheerbrant (1986, p. 625), simbolizam dor e intercessão; as lágrimas derramadas pela jovem serva foram fruto de uma dor física, enquanto o desejo do homem eram lágrimas que representassem a saudade e o amor da esposa. No fim da narrativa, quando passa a se interessar pela jovem serva ele, propositalmente, quebra o jarro de lágrimas, a fim de que a jovem venha limpar e se aproxime

dele. O jarro quebrado indica uma ruptura na relação do casal, uma vez que o frasco representa, para o marido, a (falsa) prova do amor da esposa.

O conto termina dando-nos uma vaga ideia da aproximação entre o homem e a jovem serva, “Por querer. Só por querer” (COLASANTI, 2015, p. 344), mostrando a vontade dele de firmar seus desejos acima de tudo.

Considerando os contos analisados neste tópico, podemos ver que, frequentemente, temos a personagem masculina exercendo a função de antagonista quando, nos contos de Marina Colasanti, as personagens são dominadas. Isto posto, podemos levantar a hipótese que nestas tramas são colocadas as tensões entre o feminino e o masculino, no qual a figura paterna ou do marido se coloca entre a heroína e seu objetivo. Devemos ressaltar que a figura masculina destas narrativas, em geral, simboliza o patriarcado, isto posto, inferimos que os contos de fadas colasantianos, nos quais as personagens femininas são dominadas, tratam, precipuamente, dos obstáculos enfrentados pelas mulheres numa sociedade patriarcal. Sendo assim, ainda que tais personagens se aproximem da fragilidade, submissão e passividade das personagens dos contos de fadas clássicos, existe uma crítica à dominação masculina e, por vezes, um final que anuncia a libertação.

### 3.2.2. Empoderadas

As personagens femininas de Colasanti apresentam grande poder em suas tramas. Algumas se sobressaem e quebram as estruturas rígidas do patriarcado, mostram independência em relação ao masculino. Estas personagens colasantianas são representadas por mulheres que buscam em si a própria salvação e são, além de protagonistas, heroínas da própria história. Incluímos entre estas personagens aquelas, também, que possuem algum tipo de poder mágico e são cientes de sua própria capacidade.

Para analisarmos este tipo de personagem, faremos a leitura interpretativa dos contos “Doze reis e a moça no labirinto do vento”, “De nome filhote” e “Entre leão e unicórnio”.

No conto **“Doze reis e a moça no labirinto do vento”**, narra-se sobre um rei que tinha um labirinto para domar o vento e neste havia as estátuas de doze reis. Ao ser interpelado pela filha sobre a existência das estátuas, o rei responde que eles estão ali para casar com ela quando chegar a hora. “Este ano, meu pai, sem falta vou me casar” (COLASANTI, 2015, p. 72) é o que declara a moça quando é chegada a hora do matrimônio. Para tanto, é acordado o primeiro rei. “Desfeita a rigidez do mármore, desce do nicho em ferralhar de couraça. Brilha o aço do peito, cintila o cetro, enquanto ele avança e, majestoso, pede a filha do pai em casamento. Mas não é o pai que responde” (Ibid., p. 72). A moça, quebrando os ditames da passividade feminina

estabelecida pela sociedade patriarcal, desafia o rei a encontrá-la no labirinto, porém a rigidez do mármore o impede de correr e alcançá-la. Nos meses seguintes ela desafia outro após outro: “Caso com aquele que souber me alcançar”, “Caso com aquele que seguir meu rastro”, “Caso com aquele que cortar o meu caminho”, “Caso com aquele que caçar a minha fuga” e por fim “Com o homem que desvendar meu labirinto” (Ibid., p.73-74). O último rei desafiado não tenta correr atrás da moça.

Mas o rei não a segue, não procura seu caminho. Com toda força que todo século de mármore lhe puseram nas mãos, desembainha a espada, levanta a lâmina acima da cabeça e zapt! Abre um talho nas folhas (...) (COLASANTI, 2015, p.74)

O rei desfaz, com a lâmina, as trezentas e sessenta e cinco quinas do labirinto para encontrar a moça sentada livre no gramado a esperar por ele.

Podemos observar, através deste conto, que a moça é livre para realizar sua própria escolha. É ela quem decide o momento que irá se casar e é também ela quem responde à proposta de casamento.

A moça nesse conto tem o prazer da escolha e da descoberta. Ela brinca com sua própria capacidade de sedução e faz com que, aquele que a deseja, tenha que, literalmente, correr atrás. Ela sente-se livre para, durante todo ano, experimentar a atenção de doze homens diferentes. Seria de fato um homem para cada mês daquele ano ou as várias faces da conquista de um mesmo homem no passar de um ano? (PAULINO, 2014, p. 74)

Podemos ressaltar que o labirinto pode ser compreendido como um caminho que conduz ao conhecimento de si mesmo (Cf. CHEVALIER; GHEERBRANT 1986, p. 621), isto posto, vemos que o espaço do labirinto se abre para a possibilidade de ser uma travessia pela psique da princesa e não um lugar físico. Diante disto, podemos ver o labirinto como memórias de relacionamentos amorosos da princesa ou até mesmo como o labiríntico caminho percorrido pela mulher na descoberta de seus próprios desejos e sexualidade.

As personagens são preponderantemente masculinas (o pai e os doze reis) e existe apenas uma personagem feminina que é a única, entre todos os personagens, que possui real poder na trama. É ela quem desperta os reis, desperta o interesse desses homens que buscam conquistá-la. É neste jogo de sedução que se revela o desenvolvimento do conto.

A protagonista exerce a função de heroína e o pai de mandante, pois a envia através do labirinto atrás do objetivo: um rei capaz de desposá-la. O labirinto se mostra como obstáculo, uma vez que seus caminhos impedem os reis de alcançar a moça, porém é o labirinto também o auxiliar, pois ele garante que a jovem será encontrada apenas por aquele que merece tê-la

como esposa.

Observamos, portanto, as seguintes variantes no conto:

INVARIANTE	VARIANTE
1. <b>Aspiração</b>	Obter um marido.
2. <b>Viagem</b>	Penetrar no Labirinto do vento para escolher um marido.
3. <b>Desafio ou Obstáculo</b>	Os pretendentes devem alcançá-la. Vencer o “labirinto”.
4. <b>Mediação</b>	Exercida por “encanto” que desperta os reis por vontade de moça.
5. <b>Conquista do objetivo</b>	Ela consegue conquistar o marido: o último rei não corre atrás da moça, mas corta o labirinto e consegue encontrá-la.

*Tabela IX: “Doze reis e a moça do labirinto do vento”*

O lugar que prevalece neste conto é o labirinto, que por suas trezentas e sessenta e cinco quinas e doze reis empostados assume a dupla função de tempo e lugar, revelando-se como espaço e marcação da passagem de um ano. O clímax apresenta-se quando o último rei é capaz de burlar as convenções, para então encontrar finalmente a moça que o desafiou, sendo, portanto, o homem que irá desposá-la.

No conto **“De nome Filhote”**, o narrador nos apresenta uma castelã solitária e sua ama: “Há um castelo severo de poucas janelas. Ali vive uma única castelã, jovem, muito jovem. Não está prisioneira. Não está confinada. Está só. Com sua ama”. (COLASANTI, 2015, p. 364). Todos haviam partido e as duas viviam uma tediosa vida, por isso a castelã deseja uma companhia e pede à ama uma criança. Vemos aqui que se manifesta nessa jovem moça o desejo materno, entretanto a ama, encarnando a voz julgadora da sociedade alerta: “Crianças, há muitas (...) mas são sonho impossível para moça solteira. Quem acreditaria que a criança não é sua? A desonra mancharia o brasão da família. E traria de volta os homens para um castigo feroz”. (Ibid., p. 364). A moça, então, passa a desejar um filhote e a ama sai em busca deste. Era uma tarefa difícil para a ama que descarta várias espécies de animais, pois quer dar à jovem castelã algo especial. “Aventura-se mais além, até a cidade que é porto de mar. E ali, junto ao cais, encontra afinal o que lhe parece à altura da sua jovem senhora” (Ibid., p. 365). A castelã recebe o filhote e a ama com extrema alegria. O narrador o descreve como “macio e alegre, de língua quente e dentinhos afiados, exalando cheiro bom da vida nova. Parece uma raça diferente de cachorro” (Ibid., p. 365). O animal passa a ocupar os dias da jovem que o alimenta a princípio com pão, mas logo passa a lhe dar carne, porém a fome do animal aumenta e a castelã começa a caçar para ele. Na primeira tentativa, falha, mas continua a insistir e passa a levar consigo o Filhote que, a esta altura do conto, é descrito pelo narrador como “musculoso e alto, bem mais

que um cão, a linha esguia do corpo prolongada na cauda longa que um tufo de pelos arremata” (Ibid., p. 366). O Filhote e a castelã forjam uma grande amizade durante a caça e chega o dia em que ele começa a rugir. Este som é uma epifania para a castelã: a moça passa a desejar também sair do castelo, como fizeram os outros. “Dona dos seus passos, não demora muito para que tudo ao redor, inclusive o bosque, lhe pareça pequeno e ela deseje intensamente seguir o caminho dos irmãos e primos” (Ibid., p. 366). Na primavera, a castelã parte com o Filhote. “Vê ao longe o castelo severo, acredita vislumbrar a ama em uma das poucas janelas” (Ibid., 2015, p. 366) e sem ter certeza se voltará, a jovem “enroscando os dedos na juba do companheiro segue adiante, rumo às distâncias tantas que se abem para ela”. (Ibid., p. 366).

A jovem castelã mostra-se, desde o início da narrativa, extremamente decidida, apesar de se encontrar “presa” na solidão do castelo. No final do conto, o poder de decisão da jovem é expresso com mais clareza, pois ela é descrita como “dona de seus próprios passos” COLASANTI, 2015, p. 366).

O espaço, que é muitas vezes descrito como severo, não se apresenta realmente como uma prisão; no fundo cabia a ela decidir ficar ou partir, entretanto, a jovem só se dá conta disso quando começa a conviver com Filhote e o rugido deste se apresenta para ela como uma iluminação súbita de consciência.

A espécie “diferente de cachorro” que, através da descrição, concluímos ser um leão, é o que liga a jovem castelã ao seu lado livre e selvagem. É por causa do animal que ela passa a caçar e conquista os espaços que circundam o castelo. Por fim, com o crescimento de Filhote, cresce o lado selvagem dela também, que parte em busca de novos lugares. Apesar de o animal ser um personagem na trama, ele pode ser visto como parte integrante da castelã, como os impulsos mais primitivos desta: maternidade, liberdade, instinto de sobrevivência. Devemos ressaltar, porém, que, apesar da “vocalização materna” poder ser apresentada como uma possível via interpretativa do conteúdo simbólico da trama, é importante remetermos à Badinter (1985) ao refletirmos sobre o instinto materno que, bem como a ideia de submissão e fragilidade feminina, é, segundo a autora, construído social e historicamente. Não por acaso, é de se ressaltar, que a maternidade neste conto parte de um desejo e de uma escolha, é uma decisão da Castelã tomar para si esse jugo, não se trata de algo imposto.

Filhote, sendo um leão, simboliza poder e ferocidade e a imagem da castelã com Filhote, nos remete ao 8º arcano do tarô: A força. Essa referência se faz, pois, o conto trata de uma jovem dama capaz de domesticar um animal feroz, como vemos ilustrado na carta de tarô.



Figura XI: A Força, 8º arcano do Tarô de Marselha

Como se pode observar na imagem acima, a carta é representada por uma virgem que doma um leão e isto, segundo Chevalier e Gheerbrant (1986), indica a confiança em si mesmo. A força, demonstrada por Filhote, pode ser compreendida como uma força selvagem da própria protagonista. Quando a castelã parte, deixando o lar, ela se distancia do lugar conhecido e doméstico e isso pode ser interpretado como a representação da mulher que deixa o âmbito privado (que muitas vezes podem se configurar num severo castelo) para lançar-se no público e expandir suas próprias fronteiras.

O conto “De nome Filhote” trabalha com apenas três personagens: a castelã, a ama e o filhote. Nenhum destes, entretanto, ocupa a posição de antagonista, este cabe ao sentimento de solidão. Poderíamos também inferir que o antagonista é o castelo – muitas vezes descrito pejorativamente como severo – porém, o sentimento de solidão é o que ela busca combater quando esta pede a ama um filhote – a aspiração desta trama.

As variantes desta trama se apresentam da seguinte forma:

INVARIANTE	VARIANTE
1. Aspiração	Um filhote para ser companhia da solitária castelã.
2. Viagem	A ama sai em busca de um filhote para a castelã.
3. Desafio ou Obstáculo	Filhote precisa de comida e a castelã aprende a caçar para ele.
4. Mediação	Exercida pelo rugido de Filhote que, numa espécie de epifania, desperta na castelã o desejo de partir.
5. Conquista do objetivo	A castelã e Filhote partem do castelo.

Tabela X: “De nome filhote”

O desenvolvimento da trama ocorre nas tentativas da jovem de caçar para alimentar o Filhote, estabelecendo, como obstáculo, a restrição de lugar para caçada, e isto leva ao clímax que é a percepção da jovem de que aquele espaço não é mais suficiente para seus desejos. O desfecho mostra a moça olhando para o passado – o castelo e a ama – e seguindo para o desconhecido futuro.

No conto “**Entre leão e unicórnio**”, Colasanti narra a história de uma rainha que não podia sonhar, pois um leão guardava seus sonhos. Na noite de núpcias, o Rei encontra o guardião dos sonhos da esposa e esta pede a ele que corte as pernas do animal. “Naquela mesma noite, antes de deitar, o rei botou ao lado da cama sua espada mais afiada. E assim que abriu os olhos na semi-escuridão, zac! Deceitou as patas da fera de um só golpe” (COLASANTI, 2015, p. 41). Sem o leão, os sonhos da rainha ficaram soltos e uma noite o Rei encontrou um unicórnio azul. A rainha explicou-lhe que o animal era a montaria de sua imaginação e levava seus sonhos para onde ela não poderia ir. O rei esperou a esposa dormir e montou no unicórnio. Tão fantástico era o passeio que ele passou a ficar ansioso para que chegasse logo a noite. A rainha começou a ressentir-se com a ausência do marido e quase doente pela desatenção do companheiro, pediu à dama de companhia mais fiel que se escondesse debaixo da cama e, quando o leão aparecesse, costurasse as patas dele. O casal demorou a adormecer e a dama acabou caindo no sono. Quando acordou, não quis faltar com a promessa e costurou as patas do leão, mas o unicórnio já havia partido com o rei. O leão retomou sua posição de guardião, “nenhum sonho mais sairia das noites da rainha. Nenhum entraria. Nem mesmo aquele em que um unicórnio azul galopava e galopava, levando no dorso um rei para sempre errante” (Ibid., p. 43).

Este conto, segundo Marina Colasanti, foi criado a partir de um sonho da própria escritora. Os sonhos da rainha, que tinham que ser protegidos, fizeram o rei perder-se para sempre no dorso da montaria da imaginação da esposa. Neste conto temos, como personagens, a rainha, o rei, a dama, o leão e o unicórnio. Os dois animais se revelam como opostos: o leão é o guardião, quem prende os sonhos e o unicórnio é a expressão da fantasia. O leão, que indica poder, relaciona-se também ao sol, revelando, portanto, o dia e o despertar para realidade. O unicórnio, por outro lado, por ser um ser mitológico, relaciona-se com as passagens oníricas, da imaginação. Estariam, portanto, os dois contrapostos, como o dia e a noite.

A rainha é a heroína do conto e, também, a doadora, pois é ela quem fornece aos auxiliares os elementos para superar os obstáculos. No começo da trama, o obstáculo é o leão e o auxiliador o marido que, com a espada que a esposa oferta, corta as patas do leão. Em um segundo momento da trama, próximo ao desfecho, a auxiliadora é a dama e o obstáculo é mais

uma vez o leão que desta vez precisa ter as patas costuradas conforme instruí a rainha. Outrossim, a rainha é além de heroína, doadora, também mandante, pois envia o Rei e depois a dama em tarefas para proteger (ou libertar) seus sonhos.

Se observarmos as variantes deste conto, considerando a rainha como protagonista, teremos algo como:

INVARIANTE	VARIANTE
1. <b>Aspiração</b>	Sonhar livremente.
2. <b>Viagem</b>	Não se aplica.
3. <b>Desafio ou Obstáculo</b>	Cortar as patas do leão.
4. <b>Mediação</b>	Rei.
5. <b>Conquista do objetivo</b>	Sonhos libertos.

*Tabela XI: “Entre leão e unicórnio”*

Porém, no decorrer da trama, uma nova aspiração se apresenta quando o rei se perde pelos sonhos da rainha. O desejo da protagonista passa ser cessar os sonhos para recuperar a atenção do marido. A mediação, portanto, cabe à dama que costura as patas do leão.

O espaço deste conto é dividido em dois: o castelo e o imaginário. O rei, devido a suas incursões nos sonhos da rainha, passa a preferir o espaço onírico ao real. A rainha, porém, é “dona” dos sonhos e, quando percebe que o marido deixou de fazer-lhe companhia para cavalgar na montaria de sua imaginação, ela traz de volta o guardião.

O desfecho do conto acontece quando o unicórnio parte com o rei para terras desconhecidas. Não se sabe o que fez a rainha ao perceber que jamais veria seu esposo, nem se este, de alguma forma, desejou voltar. Temos, portanto, um final simbólico que encerra a trama com a separação: o marido parte para sempre, em aventuras “clandestinas” das quais a rainha jamais poderá fazer parte. Ele se entrega ao prazer, que podemos compreender, numa via interpretativa, como um caso extraconjugal. Mais que isso, ao costurar as patas do leão, é a rainha quem escolhe separar-se do marido, não aceitando mais as ausências dele. Por outra vereda, entretanto, podemos vislumbrar o encanto do marido com os sonhos pertencentes à esposa, isto é, com um aspecto idealizado dela, enquanto dispensa o que ela é na realidade. A costura das patas do leão, portanto, seria a rainha escolhendo ser quem é na realidade e não o que dela é imaginado.

Não podemos generalizar, porém é notável que dentre as personagens empoderadas analisadas, em geral, são as heroínas que apresentam algum tipo de poder sobre o masculino (A moça que exerce o poder de escolha do marido em “Doze reis e a moça do labirinto de vento” e a Rainha que tem sonhos fantásticos que encantam o marido em “Entre leão e unicórnio”) ou

dele se mostra completamente independente (Como a castelã em “De nome filhote” no qual a presença masculina é representada pelo leão). O poder, portanto, dessas personagens, não se atrela aos desejos do masculinos se trata, principalmente, de um poder de escolha sobre o próprio destino e uma desconstrução dos estereótipos femininos impostos pela sociedade patriarcal: a jovem que expressa livremente seu desejo sexual (“Doze reis e a moça do labirinto de vento”), a mãe solo (“De nome filhote”) ou a esposa que “prefere” a separação a um casamento de aparências (“Entre leão e unicórnio”).

### 3.2.3. Metamórficas

As personagens metamórficas de Marina Colasanti são representadas por aquelas que mudam durante a narrativa. A mudança pode ser de personalidade – quando as personagens transitam entre a característica de dominada e empoderada – ou uma mudança na forma (que , geralmente, é um indicativo de uma metamorfose também psíquica).

Analisaremos este tipo de personagem através dos contos “Entre a espada e a rosa”, “Entre as folhas do verde O” e “A moça tecelã”.

O conto “**Entre a Espada e a Rosa**”, publicado no livro homônimo, é iniciado por uma pergunta e uma sentença: “Qual é a hora de casar, senão aquela em que o coração diz 'quero'? A hora que o pai escolhe”. (COLASANTI, 2015, p. 99). A princesa, protagonista, vê-se nesse conto forçada a casar-se com um homem escolhido pelo pai. Para se libertar de tal infortúnio, ela pede ao corpo uma solução, que vem na forma de uma insólita barba rubra que cobre seu rosto. “Aquela era sua resposta”. (Ibid., p.99). O rei, ao perder a aliança que seria feita através do casamento, expulsa a filha do castelo. A jovem tenta encontrar seu lugar dentro da sociedade: “ofereceu-se de casa em casa para fazer serviços de mulher” (Ibid., p.100) e em nenhum lugar foi aceita “porque, com aquela barba, parecia-lhes evidente que fosse homem”. (Ibid., p. 100) Tentou também serviços de homem “E novamente ninguém quis aceitá-la porque, com aquele corpo, tinham certeza que era mulher”. (Ibid., p.100). Tentou por fim, livrar-se da barba, mas cada vez que a cortava, mais densa e rubra ela nascia. Comprou para si uma couraça e um cavalo, desfazendo-se do anel da mãe para tanto e, ao esconder o corpo e o rosto, “não seria mais homem, nem mulher. Seria guerreiro”. (Ibid., p.100). Passou a oferecer seus serviços e espada a vários reinos, porém, em um desses, ela se apaixonou pelo jovem Rei. Ele, por seu lado, inquietava-se “ao sentir crescer dentro de si um sentimento novo, diferente de todos” (Ibid., p. 101), era uma “devoção mais funda por aquele amigo do que a que um homem sente por um homem” (Ibid., p. 101). O jovem Rei ordenou que ela tirasse o elmo e mais uma vez, trancada em seu quarto, a princesa pediu ao corpo uma solução mágica. A barba transformou-

se em rosas que então caíram, revelando seu rosto, permitindo que ela fosse ao encontro do jovem Rei.

A questão do casamento imposto é o que inicia a trama e faz a protagonista recorrer a uma solução insólita. O matrimônio, para a princesa do conto colasantiano, a manteria dentro da lógica do patriarcado e a faria ser, neste contexto, apenas uma moeda de troca.

Simone de Beauvoir (2009) afirma que o que diferencia a mulher que se vende por meio da prostituição daquela que se vende pelo casamento, é o preço e a duração do contrato. Portanto, percebemos que a jovem do conto colasantiano, ao ser dada em casamento, apenas estava sendo vendida a um preço mais alto, num contrato de longa duração. Apesar de ser uma princesa, nada a afastava da condição submissa de ser uma propriedade masculina.

Segundo Michelli (2008), “A personagem feminina, a filha, é percebida como propriedade e o casamento, como meio para consolidar alianças e aumentar domínios” (p. 5). Ela se converteria em apenas mais uma mulher, presa à casa, aos filhos, ao matrimônio, exaurida de qualquer potencialidade distante do papel estabelecido para a mulher numa sociedade patriarcal.

Para livrar-se do casamento, a solução incrível é a metamorfose. A protagonista sofre uma mutação de forma semelhante à de Santa Uncumber que, para se livrar do casamento com um sarraceno, imposto pelo pai, pediu auxílio a Deus que, atendendo ao apelo da jovem, a cobriu de pelos, inclusive, no rosto. Diferente da santa, entretanto, a protagonista colasantiana não busca a solução em uma divindade, mas a saída insólita é encontrada em seu próprio corpo após trancar-se em seu quarto e chorar por seu triste destino.

A heroína que inicia a trama como uma jovem presa ao preceito do patriarcado, presa ao âmbito privado (lugar, por excelência, feminino – casa e família); é expulsa do castelo e conquista o âmbito público (lugar, por excelência, masculino – guerras e trabalho). Ela consegue, através de um gênero intermediário – guerreiro – burlar as convenções dicotômicas sociais e subverter os papéis de gênero. O rei, ao expulsar a filha de casa, faz com que a princesa dê o primeiro passo em direção à emancipação feminina.

Compreendemos aqui que, ao subverter a identidade estabelecida para o masculino e para o feminino e perturbar as associações binárias de sexo/gênero, a protagonista colasantiana apresenta o gênero como performático, isto é, ao se travestir, a princesa, em sua “encenação” de guerreiro, permite que seu corpo seja interpretado socialmente como masculino. Judith Butler, em *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, aponta que o gênero performativo é uma repetição incessante de discursos, desejos, gestos que inscrevem nos corpos modos de ser masculino e feminino (Cf. BUTLER, 2003). Dessa forma, a protagonista

colasantiana rompe com o que é estabelecido para o seu gênero, deixando de repetir atos socialmente convencionados ao feminino.

A protagonista dessa narrativa busca a própria identidade e, na condição mágica em que é posta para livrar-se do casamento, ela não é homem ou mulher, desta forma fica no que chamaremos aqui de “between” do gênero, isto é um gênero intermediário, que não se encaixa em um binarismo sexual: “um guerreiro”.

“A trajetória da princesa – sua errância pelas aldeias – evidencia o conflito, a desarmonia entre aparência e essência”. (MICHELLI, 2008, p. 7). Mais que um embate entre ser e parecer, o conflito da princesa é imposto pelo o que ela é e as expectativas sociais que são impostas a ela. Quando princesa, o pai esperava que a beleza dela fosse ser valorosa numa transação comercial e que ela, como filha, seria submissa ao desejo do pai. Quando com barba, a expectativa era que ela tivesse um corpo masculino. Entretanto, a princesa não atingiu as expectativas, não sendo a filha submissa (uma vez que o próprio corpo se rebelou) e nem tendo um corpo forte, como a sociedade esperava ao ver o rosto coberto pela barba. Portanto, a grande questão é: em qual lugar ela pode ser? Essa indagação é o que abre caminho para a criação de um outro gênero, que foge aos paradigmas do binarismo sexual.

O tempo, como na maioria dos contos de fadas – inclusive os colasantianos – mostra-se como tão distante que não pode ser apontado com precisão; o lugar se divide em três: o castelo/ reino do pai, a estrada e o castelo/reino do jovem rei. São também três as personagens relevantes na trama: o “rei-pai”, o jovem rei e a princesa/guerreiro; os outros personagens da trama são acessórios, pois é a ação destas três personagens que impulsionam a narrativa. O “rei-pai” é quem impõe o casamento à filha e este gera o conflito da trama, o que leva ao desenvolvimento nas tentativas da protagonista de encaixar-se dentro de uma sociedade binária que não aceita alguém que não seja interpretado socialmente como feminino ou masculino.

O título do conto, por si, denuncia a principal problemática da narrativa. A espada é um símbolo que, em geral, remete ao falo; não apenas por sua forma que se assemelha, mas pela espada estar relacionada à guerra, às artes do combate, atividades fortemente atreladas ao gênero masculino e a rosa ligada ao gênero feminino (sensibilidade e fertilidade). O binarismo do sexo é o grande problema para a protagonista, uma vez que ela é incapaz de se encaixar nesta convenção social. Segundo Judith Butler (2003): “A univocidade do sexo e a coerência interna do gênero são sempre consideradas como ficções reguladoras que consolidam e naturalizam regimes de poder convergentes de opressão masculina e heterossexista” (p. 59). Podemos, portanto, ver na narrativa colasantiana, que a protagonista luta contra regras de uma sociedade

opressora que entende como natural determinados aspectos que diferenciam um corpo masculino de um corpo feminino.

Aos homens pertencia o espaço público; às mulheres, o privado; mas para o “between” do gênero, no qual a princesa se encontrava, não havia um espaço destinado, o que a forçou a criar seu próprio espaço. O que aqui chamamos por “between” é o “entre-lugar” do gênero. Segundo Homi Bhabba (1998), no livro *O local da cultura*,

O afastamento das singularidades de "classe" ou "gênero" como categorias conceituais e organizacionais básicas resultou em uma consciência das posições do sujeito - de raça, gênero, geração, local institucional, localidade geopolítica, orientação sexual - que habitam qualquer pretensão à identidade no mundo moderno. O que é teoricamente inovador e politicamente crucial e a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais. Esses "entre-lugares" fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação - singular ou coletiva - que dão início a novas signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade. (1998, pp. 19-20)

Isto posto, vemos que a personagem da trama colasantiana elaborou uma estratégia para criar uma nova identidade e desta forma contestar e romper com o paradigma imposto ao gênero feminino. Porém, isto só se fez possível quando a personagem teve sua identidade questionada socialmente.

Apesar de estar num espaço que não é masculino ou feminino, a protagonista em nenhum momento deixa de ser mulher. Devemos ressaltar que a protagonista, quando sozinha em seu quarto à noite, “encostava o escudo na parede, vestia o vestido de veludo vermelho, soltava os cabelos e, diante de seu reflexo no metal polido, suspirava longamente pensando nele (jovem rei)”. (COLASANTI, 2015, p. 101)

Ao vestir-se escondida com as roupas de sua antiga vida, a protagonista colasantiana nos remete ao conto de fada “Pele de asno”, de Charles Perrault, uma vez que a personagem deste conto de fadas clássico, também fugindo de um casamento indesejável, esconde a própria identidade através da pele mágica de um asno e torna-se guardadora de porcos e, apenas quando trancada em seu quarto, colocava seus ricos vestidos.

Há a presença masculina marcada em dois personagens da narrativa colasantiana, através de dois reis: o “rei-pai” e o jovem rei. O primeiro é quem desencadeia o conflito da narrativa, ao impor um casamento forçado e, depois, expulsar a filha do castelo. O “rei-pai” é o representante do patriarcado. Tratando-se do maravilhoso simbólico, podemos considerar que essa personagem é a personificação de toda uma ideologia patriarcal que subentende a mulher como posse. Na margem oposta, temos o jovem rei. Enquanto o “rei-pai” é a sociedade

patriarcal, o jovem rei é a representação de uma sociedade capaz de aceitar uma mulher sem molduras, com uma identidade própria e não forjada através das convenções sociais. O jovem rei aguarda a princesa e é escolhido por ela. Não há, entretanto, uma posição completamente passiva por parte dele, uma vez que ele exige ver quem se esconde atrás do elmo. Entretanto, com o jovem rei, a protagonista ganha a prerrogativa da escolha. Neste momento se encontra o clímax desta narrativa que encaminha para um desfecho que podemos considerar feliz, uma vez que a protagonista criou o próprio espaço e pôde, por fim, escolher o próprio destino.

Podemos, portanto, observar as seguintes variantes no conto:

INVARIANTE	VARIANTE
1. <b>Aspiração</b>	Não se casar com o homem escolhido pelo pai/ Ser livre.
2. <b>Viagem</b>	A princesa é expulsa do castelo e tem que partir.
3. <b>Desafio ou Obstáculo</b>	A grande barba rubra que cobre o rosto da princesa e seu corpo feminino impedem que ela se “encaixe” em um binarismo sexual: homem ou mulher.
4. <b>Mediação</b>	Mágica: Barba e rosas.
5. <b>Conquista do objetivo</b>	A barba se transforma em rosas que caem e deixam seu rosto limpo, possibilitando que ela vá ao encontro do jovem rei por quem se apaixonou.

*Tabela XII: “Entre a espada e a rosa”*

Sobre o desfecho, devemos ressaltar, que a princesa vai ao encontro do amado trajando o vestido vermelho que costumava usar escondida no quarto. A cor vermelha se repete na narrativa: na roupa, na barba, nas rosas. Esta cor pode tanto simbolizar o ciclo menstrual feminino como também a cor do deus romano Marte, da guerra; portanto, trata-se de uma cor relacionada ora ao feminino, ora ao masculino. Desta forma, a insistência da cor vermelha não pode ser vista como mero acessório na narrativa, haja vista sua carga simbólica que se relaciona diretamente com a trama por estar dividida entre o masculino e o feminino.

Ao observarmos a trama, vemos que a princesa, além de heroína, que parte em busca da própria liberdade, é também auxiliadora e doadora: é seu próprio corpo que lhe dá a solução mágica na forma de uma espessa barba rubra (doador) e é ela mesma quem tem a ideia de utilizar a armadura para esconder o rosto masculino e o corpo feminino (auxiliador). O “rei-pai” exerce a função de mandante, uma vez que é ele quem de certa forma envia a heroína ao expulsá-la do castelo. Cabe ao jovem rei tomar o papel destinado à princesa e ao seu pai, segundo Propp (2006), uma vez que é ele quem propõe ao guerreiro a difícil tarefa de revelar a própria identidade e acaba, por fim, a reconhecendo.

No conto “**Entre as folhas do verde O**”, o narrador inicia com um príncipe em uma

caçada e, durante a qual, ele a avista: “Metade mulher, metade corça, bebendo no regato. A mulher tão linda. A corça tão ágil” (COLASANTI, 2015, p. 24). Ele a captura e leva para o castelo, onde ela fica em um quarto sendo todos os dias visitada pelo príncipe. Porém os dois não conseguem se comunicar, pois “a corça-mulher só falava a língua da floresta e o príncipe só sabia ouvir a língua do palácio” (Ibid., p. 26). O príncipe a ama e deseja casar-se com ela, por seu turno a corça-mulher também tem sentimentos pelo príncipe. Ele desejava torná-la mulher por completo e ela desejava levá-lo à Rainha das corças para que esta dê a ele patas ágeis e um pelo marrom. Um dia, entretanto, quando viu uma lágrima rolar dos olhos da corça-mulher, o príncipe achou ter entendido o desejo dela e chamou o feiticeiro que deu a ela duas pernas. “Vieram as costureiras e a cobriram de roupas. Vieram os joalheiros e a cobriram de joias. Vieram os mestres de dança para ensinar-lhe a andar. Só não tinha palavra. E o desejo de ser mulher” (Ibid., p. 26). Sete dias ela demorou para aprender sete passos e, podendo andar, foi à floresta buscar a Rainha das corças. “O sol ainda brilhava quando a corça saiu da floresta, só corça, não mais mulher. E se pôs a pastar sob as janelas do palácio” (Ibid., 2015, 26).

A corça-mulher é uma personagem colasantiana que sofre mais de uma metamorfose, dividindo-se em três momentos. No primeiro, ela é metade mulher, metade animal; no segundo, por vontade de seu captor, ela é apenas mulher; por fim, no terceiro, ela se deixa ser tomada por seu lado selvagem e metamorfoseia-se em corça.

No conto “Entre as folhas do verde O”, temos quatro personagens relevantes: a corça-mulher, o príncipe, feiticeiro e a Rainha das Corças. O príncipe se apresenta como herói, tendo como objetivo a corça-mulher, enquanto o feiticeiro exerce a função de auxiliador, pois é ele quem dá duas pernas à amada do príncipe.

Podemos observar, considerando o ponto de vista do príncipe, que a trama se desenrola nas seguintes variantes:

INVARIANTE	VARIANTE
1. <b>Aspiração</b>	Capturar a corça-mulher.
2. <b>Viagem</b>	A corça-mulher é tirada da floresta e passa a viver no castelo.
3. <b>Desafio ou Obstáculo</b>	A corça-mulher e o príncipe não falam a mesma língua, portanto não conseguem se comunicar e um não compreende os desejos do outro.
4. <b>Mediação</b>	Exercida pelo feiticeiro que dá pernas à corça-mulher
5. <b>Conquista do objetivo</b>	Não conquista o objetivo.

Tabela XIII: “Entre as folhas do verde O”

A narrativa expressa uma relação de poder desigual entre o príncipe e a corça-mulher. Ele a tira de sua natureza e a mantém presa em um quarto, do qual apenas ele tem a chave. Outrossim, ele é incapaz de compreender o que a mulher diz, achando ser hábil em decifrar seus desejos – errando ao supor que ela desejava tornar-se mulher. Mesmo quando a corça-mulher se torna o par idealizado pelo príncipe, ele continua sendo incapaz de compreendê-la, pois ele entendia apenas a linguagem palaciana (cultura dominante) e ela falava apenas a língua da floresta (natureza marginalizada). Ainda que ela fosse totalmente uma mulher, seu espírito continuava selvagem.

Existem, neste conto, algumas possíveis vias interpretativas. A primeira é a que podemos compreender o príncipe como um colonizador, uma cultura dominante que prende, escraviza e suplanta o dominado e sua cultura, impondo suas idiossincrasias. Nesta vertente, podemos aproximar a personagem colasantiana das viúvas indianas, descritas por Spivak (2009) em *Pode o subalterno falar?*. A autora descreve que, segundo a tradição, essas mulheres deveriam cometer suicídio após a morte dos maridos, porém foram proibidas de tal imolação pelos colonizadores. O desejo dessas mulheres, entretanto, nunca foi considerado, assim como ocorre com a corça-mulher no conto colasantiano. A protagonista do conto é também silenciada e tem seus “supostos” desejos interpretados pelo dominador que desconsidera sua alteridade.

Por outra via, podemos observar um problemático diálogo no relacionamento amoroso, no qual o par não consegue se comunicar, pois o parceiro é incapaz de ouvir ou compreender os desejos do outro, ainda que exista sentimento entre ambos. Neste aspecto se desenha, também, uma relação de posse e posseiro, uma vez que, seguindo por essa via interpretativa, percebemos um relacionamento abusivo, no qual o parceiro afasta a mulher de sua natureza e desejos – como um homem ciumento/possessivo que afasta a companheira dos amigos, família, estudo, profissão – e a mantém refém, considerando a felicidade conjugal como a única meta para ela. Ainda que exista sentimentos por parte da corça-mulher, ela anseia, sobretudo, pela liberdade perdida, pela própria identidade.

A união do casal que, nos contos de fadas é o “viveram felizes para sempre” do desfecho, revela-se neste conto como uma prisão. O homem, que no começo da narrativa apresenta-se realizando uma tarefa do universo masculino – caça – se satisfaz em ter a mulher como cativa, mas isto não configura a alegria do casal. Entretanto, mesmo o príncipe sendo seu captor, a corça-mulher tem sentimentos por ele e deseja transformá-lo em uma corça. Esta atitude da personagem nos remete ao conto *“Tiger’s bride”* (“A noiva do tigre”), presente no livro *O quarto do Barba Azul* (2000), da escritora inglesa Angela Carter, narrativa na qual, em uma versão atualizada de “A Bela e a Fera”, a autora oferece um desfecho inusitado: a Fera é quem

liberta Bela transformando-a também em um animal. Segundo Maria Tatar (2013, p.65), no conto de Carter “vemos uma mudança ideológica profunda, que revela que os seres humanos são as verdadeiras feras necessitadas de redenção”. O desejo de transformar o homem em corça é o desejo de, também, libertá-lo das convenções sociais que podem fazer do casamento uma prisão.

Devemos salientar a figura da corça nesta narrativa. Esse animal, na mitologia greco-romana, estava atrelado à Ártemis/Diana, a deusa da caça que se apresenta, devido a suas características selvagens, como o oposto de Afrodite. Quando a corça-mulher opta por ser somente animal, ela assume por completo sua liberdade e sua face selvagem em detrimento do amor do príncipe. Este conto colasantiano, como outros, aponta para a necessidade da autodescoberta, do amor-próprio e do reconhecimento da própria individualidade.

Uma das personagens mais conhecidas da autora e que pode ser classificada como metamórfica é a protagonista de “**A moça tecelã**”. Na narrativa, a protagonista é capaz de, ao tear, modificar sua própria realidade.

Se era forte demais o sol, e no jardim pendiam as pétalas, a moça colocava na laçadeira grossos fios cinzentos do algodão mais felpudo. Em breve, na penumbra trazida pelas nuvens, escolhia um fio prata, que em pontos longos rebordava sobre o tecido. Leve, a chuva vinha cumprimentá-la à janela. (COLASANTI, 2015, p. 38)

Um dia, entretanto, ao sentir-se solitária, ela tece para si um marido. O companheiro, porém, tomando conhecimento do poder que a mulher tinha, passou a desejar que ela produzisse riquezas e ela passou a só tecer os caprichos do marido. “Tecer era tudo o que fazia. Tecer era tudo o que queria fazer” (COLASANTI, 2015, p. 38). Apesar dela reter o poder, ela se deixa ser abusada pelo companheiro. Por fim, a mulher destece o marido e todas as riquezas que construiu para ele; retorna a tecer do princípio, começa a reconstruir a própria realidade sem a presença masculina que a subjugava.

A heroína tem como aspiração inicial um marido, entretanto, indo além do felizes para sempre, o marido torna-se o obstáculo da protagonista, fazendo com que ela mude de aspiração e deseje apenas voltar a situação inicial. (PAULINO, 2014, p. 75).

Em “A moça tecelã” temos como espaço primordial a casa – e as modificações desse espaço – e o tempo típico dos contos de fadas. Assim como o espaço reduzido, também é limitado o número de personagens na trama, sendo estes apenas dois: a tecelã e o marido. A história se desenvolve através das atitudes abusivas do marido e da dúvida crescente que surge na mulher sobre os sentimentos que envolvem o casal.

Podemos perceber que, a princípio, a moça é submissa aos desejos do marido, e aceita viver em uma situação de total esgotamento, levando a cabo a máxima sexista “Ruim com ele, pior sem ele”. Ocorre, porém, uma epifania e a personagem, numa iluminação de consciência, se dá conta de sua anulação dentro de um relacionamento doentio. A tomada de consciência é a mutação que vemos na protagonista desse conto. (PAULINO, 2014, p. 75)

Segundo Chevalier e Gheerbrant (1986), o trabalho de tecelagem é uma obra de criação e, portanto, vemos esta afirmação ser empregada com primazia no conto colasantiano. No livro *Fiando palha, tecendo ouro*, Joan Gould (2007) revela que os contos de fadas abordam as transformações na vida da mulher. A respeito do caráter simbólico do tear ela explica que:

O ato de tecer é uma metáfora de transformação, e transformação é o trabalho da mulher. A mulher da casa tece linho ou lã fazendo um fio com o qual se faz roupas; depois converte roupas velhas em retalhos, retalhos em colchas ou tapetes, e colchas ou tapetes em arte. Ela transforma, ou costumava transformar, o grão em farinha, a farinha em pão, que se torna alimento para sua família. É um meio de alcançar uma forma interior de transformação. Uma vez que a magia da mulher é uma metáfora para o crescimento natural. (p. 19)

Através da afirmação de Gould, vislumbramos a forma como a tecelã de Marina Colasanti é uma metáfora do poder feminino negado e retomado pelas mulheres.

Podemos ainda apontar neste conto uma aproximação entre a figura mítica das Parcas e Moiras da mitologia greco-romana, uma vez que a personagem colasantiana, bem como estas deusas do destino, era capaz de usar o fio para tecer o destino, dar a vida e, também, tirá-la. Vera Maria Tieztmann Silva observa que “o ato de bordar, fiar ou tecer remete a diversas figuras da mitologia grega, outra fonte de imagens de que a autora se vale na criação dos seus textos” (SILVA, 2009, p.259).

O clímax do conto se dá através da decisão da mulher de apagar o marido de sua vida, deixando ao leitor um final que, apesar de semelhante ao início da narrativa, mostra-se como um desfecho feliz. Carlos Magno Gomes (2016) observa que este conto “traz uma análise da violência simbólica e do cárcere privado a que muitas mulheres são submetidas no casamento. Essa narrativa é uma paródia do final dos contos de fadas” (p. 151). Distanciando-se do “felizes para sempre”, como sinônimo de um casamento auspicioso, a trama finda como a separação e a retomada de seu próprio destino, por parte da mulher.

Observamos, portanto, as seguintes variantes no conto:

INVARIANTE	VARIANTE
1. <b>Aspiração</b>	Tecer um marido.
2. <b>Viagem</b>	A moça perde a liberdade do lar e é trancafiada em uma torre.
3. <b>Desafio ou Obstáculo</b>	O marido requer que ela teça mais e mais

	riquezas.
<b>4. Mediação</b>	Exercida pela própria mulher que destece o marido.
<b>5. Conquista do objetivo</b>	A moça volta a tecer sem ser subjugada. Fracasso na tentativa de tecer um marido, mas sucesso no retorno à liberdade inicial.

*Tabela XIV: “A moça tecelã”*

Podemos observar que em “A moça tecelã” a metamorfose não se dá no físico da protagonista, mas em sua forma de se posicionar em seu universo. Esta personagem, em particular, sofre duas transformações, indo do empoderamento à dominação e da dominação ao empoderamento. Porém, nesta última transição, é que a protagonista se dá conta de sua própria capacidade, ela retoma o potencial feminino.

O marido, nesta trama, é o objetivo, mas também o antagonista, enquanto a heroína (a Moça) é também doadora e auxiliadora, posto que é ela quem tem o poder mágico ao tear e o utiliza para alcançar seus objetivos e livrar-se dos obstáculos.

Não buscamos estabelecer uma regra que se aplique a todas as personagens metamórficas de Colasanti, entretanto, é importante ressaltar que em dois, dos três casos exemplificados a protagonista assume a dupla função de doadora e auxiliar, o que a faz agente de seus próprios desejos. Outrossim, essas protagonistas, através da autodescoberta, são agentes da própria salvação. Em “Entre a espada e a rosa”, a princesa descobre que pode se libertar dos papéis sociais de gênero, “Entre as folhas do verde O”, a corça-mulher descobre o amor-próprio que supera os sentimentos que sente pelo captor/marido e em “A moça tecelã”, a protagonista retoma a liberdade de usar seu poder criador.

Além disso, nas três narrativas analisadas, o final se distancia do “felizes para sempre” dos contos de fadas tradicionais e o desfecho é a separação, afastando, portanto, a ideia de que a única felicidade possível para a mulher é o matrimônio.

Outro aspecto comum, que podemos observar nos três contos analisados, e de relevante importância é a metamorfose, uma vez que a mudança de uma posição de subjugada para empoderada se dá através de uma decisão da protagonista feminina. Este aspecto das tramas ressalta a importância do poder de decisão destas personagens em uma mudança de posicionamento das mesmas. Outro aspecto relevante é o posicionamento masculino nas tramas em que temos personagens femininas metamórficas. O masculino, em geral, se revela como castrador do poder feminino, não permitindo que elas assumam sua real natureza. Ao observarmos estes contos maravilhosos, vemos uma forma de construção típica da autora, em que muitas vezes o masculino toma a posição de adversário. Os contos de fadas de Colasanti,

apesar de não terem como prerrogativa criticar a sociedade patriarcal, acabam realizando esta apreciação através de suas tramas e personagens femininas.

Entretanto, não são todos os contos colasantianos em que o feminino é tolhido pelo masculino. Há raras narrativas em que o oposto é verdadeiro. Um dos contos mais recentes de Colasanti se apresenta como o espelho masculino de “A moça tecelã”. No conto **“Uma vida ponto a ponto”**, o protagonista é um costureiro baixo e solitário que decide usar suas habilidades para criar para si uma companheira. Mas esta, depois de costurada, desdenha de seu criador. “Ela o olhou de cima a baixo. Ele lhe disse que a casa era sua e lhe entregou a chave. Ela não sorriu. Assim começou” (COLASANTI, 2015, p. 399). O homem continuava a dormir só, aguardando o regresso da mulher que saía todas as noites. Ele não havia costurado nela sentimentos e por isso, por mais que ele buscasse agradá-la, ela não tinha por ele qualquer sentimento. Vendo o tecido dela gasto, ele não percebeu que não havia conserto, cada dia ela chegava mais em frangalhos e ele deixou que ela se desfizesse completamente. “Não havia ninguém no quarto, talvez um leve perfume. Sobre a cama ainda feita, na ordem mesma do uso, viu os restos da camisa da cambraia, o que sobrava do corpete, da anágua, da saia. Das meias, nem vestígio. No chão, acabados, os sapatinhos” (Ibid., p. 400).

Ao observarmos o citado conto em paralelo com “A moça tecelã”, vemos duas personagens femininas metamórficas, entretanto, uma é heroína; enquanto que a outra apresenta-se como antagonista. A moça tecelã é quem tem o poder criativo através da tecelagem; no conto “Uma vida ponto a ponto” é o costureiro que detém este poder. Os dois contos apresentam uma relação abusiva entre o masculino e o feminino, porém os papéis de vítima e abusador são invertidos de um conto para o outro: em “A moça tecelã” a personagem feminina é vítima e o masculino é o abusador; em “Uma vida ponto a ponto” o personagem masculino é a vítima e o feminino não é subjogado, mas livre para expressar seus desejos. Apesar desta mudança na função desempenhada pelas personagens o desfecho é bastante semelhante: os protagonistas se libertam.

O Costureiro toma no conto “Uma vida ponto a ponto” exatamente as mesmas funções que a Tecelã no conto “A moça tecelã” e em ambos são os companheiros que assumem a função de antagonista.

Entretanto, sobre as ações da personagem feminina em “Uma vida ponto a ponto”, podemos considerar que o costureiro também é, ao seu turno, castrador do feminino, e assume a representação de uma sociedade patriarcal que não tolera a traição feminina e espera da mulher a restrição ao ambiente doméstico e a total submissão.

Se observarmos as características dos contos colasantianos, revelados no início deste

capítulo, veremos que todas as características se confirmam nos onze contos analisados, principalmente a característica que apresenta a importância das personagens femininas.

Os contos de fadas colasantianos nos revelam que as personagens femininas se afastaram dos aspectos descritos nas princesas de Grimm e Perrault. Houve uma mudança que não deixa espaço para a submissão e, mesmo quando as personagens são representadas em posição subalterna, trata-se, em geral, de uma forma de crítica e ironia por parte da autora.

No próximo capítulo observaremos como os contos de fadas da tradição, em seu caráter pedagógico, são moralizantes e instrumentos da delimitação dos papéis de gênero. Além disso observaremos, no próximo capítulo, de que forma as narrativas infanto-juvenis colasantianas se utilizam da fórmula do encantamento dos contos da tradição de forma a revisioná-los.

#### 4. CONTOS DE FADAS, VIOLÊNCIA SIMBÓLICA E GÊNERO

Nos dois capítulos anteriores, observamos os contos de fadas da tradição e os contos de fadas colasantianos. No presente capítulo, propomos uma análise interpretativa de alguns desses contos tendo por norte o revisionismo e a questão da violência simbólica nas relações de gênero.

A violência simbólica, segundo Pierre Bourdieu (2014) em *Dominação Masculina*, é a violência invisível que não necessita de coerção física, uma vez que naturaliza, inclusive moralmente, as relações de dominação e tem aderência dos dominados que, não dispendo de outras formas de pensamento, incorporam a ideologia dominante e naturalizam as relações de dominação.

Bourdieu (2014) afirma existir duas armas utilizadas na perpetuação da dominação masculina: a violência física e a violência simbólica. A primeira, clarifica uma ideia de coerção do corpo, de dominação através da força física, enquanto a segunda se manifesta de forma mais sutil e invisível. A violência simbólica pode se mostrar mais poderosa que a física, pois é uma “violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou mais precisamente, do desconhecimento ou, em última instância, do sentimento” (BOURDIEU, 2014, p. 8).

Esse tipo de violência pode ocorrer de diversas formas. Quando a publicidade mostra uma imagem equivocada da mulher ou quando as músicas a denigrem ou quando o valor do sujeito é diminuído por ele pertencer ao gênero feminino ou quando certas características como sensibilidade, vocação materna, empatia, ternura são tidas como inerentes a determinado sexo, vemos, na prática, a violência simbólica.

Pierre de Bourdieu (2014) observa, ainda, que as oposições entre feminino e masculino se inserem em um sistema de oposições homólogas como alto/baixo, frente/atrás, direita/esquerda, público/privado (p. 16), sendo o eixo de submissão sempre pertencente ao feminino e o de dominação, ao masculino. O autor afirma ainda que a construção do feminino – ou o que se entende como feminino – se deu pela internalização de discursos de dominação masculina, o que seria, portanto, a violência simbólica agindo com a adesão dos dominados (ou mais especificamente, nesse caso, dominadas). A dominação masculina – que podemos considerar como um conceito próximo ao patriarcado – é construída histórica e socialmente tendo sua reprodução garantida através, principalmente, de três instâncias: Família, Igreja e Escola.

Quando pensamos nos contos de fadas da tradição, por exemplo, e em sua utilização numa vertente pedagógica, observamos essa literatura tramitar entre duas das instâncias supracitadas: a Família e a Escola. Ao difundir alguns desses contos, sem criticidade, difunde-

se também o moralismo neles embutido e, principalmente, usa-se como reprodutor das ideologias do patriarcado e torna esses contos uma das forjas da identidade feminina.

Ao compreendermos o caráter pedagógico e moralizante dos contos de fadas – vide as morais acopladas por Charles Perrault – observamos um código de conduta nas narrativas da tradição que convergem com o momento histórico da escrita e perpetuam a ideologia da sociedade patriarcal ao firmar papéis para homens e mulheres em suas narrativas. Desta forma, estes contos tornam-se instrumentos da violência simbólica nas relações de gênero, reproduzindo por séculos um discurso de dominação masculina.

Na atualidade, ainda se acredita que os contos de fadas têm a função de ensinar. 75% das entrevistadas para esta tese fizeram essa afirmação. Entretanto, apesar dessas narrativas ditarem códigos de conduta, principalmente, para o feminino, 84% das entrevistadas afirmaram que essas narrativas são destinadas a meninos e a meninas.

Katia Canton (1994), aponta que

Embora os contos de fadas sejam, em sua maioria, baseados em antigo material folclórico oral, não podem ser encarados como relíquias da tradição. Não são atemporais, universais ou neutros como nos fazem crer. Através da adaptação de histórias orais para textos literários, esses foram revisados, reescritos e modificados segundo o espírito da época de seus autores. São trabalhos criados por autores específicos, projetados em contextos sócio-históricos e culturais particulares. (p. 12, grifo nosso)

Sendo assim, num contexto patriarcal, do século XVII, por exemplo, podemos ver os contos de fadas como uma literatura baseada na oralidade, mas em acordo com o pensamento da época e, também, com a cultura e com a sociedade em que foi produzida. Jack Zipes, observa que os contos de fadas, geralmente, assumem a forma de uma ideia em nosso cérebro, como uma conduta de representação pública e os processamos como um padrão para serem transmitidos e repetidos em contextos socioculturais. (Cf. 2006b). Os contos de fadas não são isentos de ideologia, portanto, não há neles neutralidade, principalmente no que se refere às representações de gênero.

Sobre a questão da ideologia, tomaremos por empréstimo alguns conceitos discutidos por Louis Althusser em *Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado*. O escritor marxista enumera alguns aparelhos ideológicos do Estado, dando relevo ao papel da escola na função de reprodutora da divisão de trabalho. Segundo o autor

A escola (mas também outras instituições do Estado, como a Igreja e outros aparelhos como o Exército) ensina o ‘know-how’ mas sob a forma de assegurar a submissão à ideologia dominante ou o domínio de sua ‘prática’. Todos os agentes da produção, da exploração e da repressão, sem falar dos ‘profissionais da ideologia’ (Marx) devem de uma forma ou de outra estar ‘imbuídos’ desta ideologia para desempenhar ‘conscienciosamente’ suas

tarefas, seja a de explorados (os operários), seja de exploradores (capitalistas), seja de auxiliares na exploração (os quadros), seja de grandes sacerdotes da ideologia dominante (seus ‘funcionários’) etc. (ALTHUSSER, 1970, p.22)

Apesar de tratar de uma crítica ao capitalismo, podemos ressaltar que, a discussão sobre os aparelhos ideológicos do Estado, proposta no supracitado ensaio, estabelece proximidade com a questão da ideologia presente nos contos de fadas, que temos questionado ao longo desse trabalho, principalmente no que se refere à violência simbólica na representação feminina. Tomando, portanto, emprestada a citação acima, poderíamos, para sustentar o argumento deste trabalho, afirmar que semelhante aos aparelhos ideológicos do Estado, discutidos por Althusser, o discurso patriarcal presente nos contos de fadas serve como ferramenta para assegurar a submissão à ideologia dominante ou o domínio de sua prática, agindo com a concessão de todos (dominantes/masculino e dominados/feminino) que, estando imbuídos desta ideologia, tornam-se dela reprodutores no âmbito privado e público.

Ao tratar da ideologia nos contos de fadas literários, Zipes descreve que

Quase todos os críticos que estudaram o surgimento do conto de fadas literário na Europa concordam que os escritores cultos se apropriaram dos contos folclóricos da oralidade e os converteram em um tipo de discurso literário sobre costumes, valores e maneiras para que crianças e adultos se tornassem civilizados de acordo com o código social da época. (ZIPES, 2006a, p. 3) (Tradução nossa)<sup>8</sup>

Em suma, os contos de fadas literários estavam inseridos em uma lógica e numa ideologia da sociedade que os produziu e tornaram-se, através de um discurso, principalmente, moralizante, um meio, uma ferramenta para se transmitir condutas morais.

Podemos, ainda, compreender que os contos de fadas contribuem para delimitar estereótipos de gênero quando utilizados com o fim de educar meninos e meninas em papéis estabelecidos socialmente. Nesse aspecto, nos voltamos a Teresa de Lauretis (1994) que, no artigo denominado “Tecnologia do gênero”, aponta que a construção do gênero se dá através do discurso científico, da cultura, das práticas artísticas – e nesse último, podemos incluir a literatura. É possível afirmarmos, portanto, que o gênero é construído também através dos contos de fadas e, estando essa leitura, geralmente, atrelada à infância, essas narrativas introduzem precocemente normas sociais e papéis de gênero ao representar as protagonistas femininas, quase que em sua totalidade, como frágeis e indefesas e o protagonismo masculino

---

8 Tradução do original: “Almost all critics who have studied the emergence the literary fairy tale in Europe agree that educated writers purposely appropriated the oral folktale and converted it into a type of literary discourse about mores, values, and manners so that children and adults would become civilized according the social code of that time.”

como forte e viril.

O ideal feminino nos contos de fadas da tradição canônicos é a submissão, no oposto da dominação masculina. As narrativas tratam como natural à mulher a condição frágil, devendo, portanto, ser subjugada e salva. Essa oposição entre mulher dominada e homem dominador nos remete à Simone de Beauvoir (2009) que na década de 40, com a obra *O segundo sexo*, levantou questionamentos sobre o que é ser “fêmea”, “mulher”, algo construído numa oposição do que é “ser homem”, logo, a mulher seria o oposto, o outro. A autora recorre às minorias (negros e judeus), apontando que a relação de opressão dessas são consequências históricas, mas a submissão da mulher não possui qualquer marco. Apesar disso, a submissão da mulher não é algo biológico, mas um destino determinado através da educação e da sociedade.

No artigo “*Some day my prince will come: female aculturation through Fairy tale*”, publicado 1972 (na revista *College English*) e depois republicado em 1986 (no livro *Don't bet on the prince*), Marcia K. Lieberman levanta uma crítica sobre os papéis de gênero indicados nos contos de fadas da tradição. A autora aponta para a importância da beleza das protagonistas, como vimos no capítulo 2 desta tese ao abordarmos o conto “Branca de Neve” (p.65). Além disso, segundo Lieberman, as personagens femininas geralmente são retratadas como passivas e submissas. (Cf. LIEBERMAN, 1986). Ela ainda levanta o seguinte questionamento:

A controvérsia sobre o que é biologicamente determinado e o que é aprendido acaba de começar. Estas são as perguntas agora iniciadas, e ainda não respondidas: em que medida ela é determinada culturalmente; Talvez seja argumentado que essas histórias mostram comportamento arquetípico feminino, mas onde pode se perguntar até que ponto elas refletem atributos femininos ou até que ponto eles servem como manuais de treinamento para meninas? (LIEBERMAN, 1986, p. 187, grifo nosso)<sup>9</sup>

Sendo assim, a autora aponta para a diferença entre o que é biológico e o que é socialmente construído e, num dos primeiros artigos a questionar os contos de fadas da tradição pelo viés feminista, levanta a indagação sobre a representação feminina nessas narrativas. Seriam essas representações reflexos do comportamento da mulher ou estariam elas funcionando como um manual de conduta moral a ser reproduzido socialmente? Ainda hoje, essa reflexão é bastante pertinente e, no presente trabalho, como vimos, os atributos positivos e negativos indicados nas personagens femininas da tradição se alinham com uma expectativa

---

9 Tradução do original: “The controversy about what is biologically determined and what is learned has just begun. These are the questions now begin asked, and not yet answered: to what extent is it culturally determined; Perhaps it will be argued that these stories show archetypal female behavior, but onde may wonder to what extent they reflect female attributes, or to what extent they serve as training manuals for girls?”

do patriarcado, não podendo ser compreendido como biológico e natural da mulher. Sendo assim, podemos concluir que os contos de fadas estariam mais para um manual de conduta moral direcionado às meninas.

#### 4.1. “Grisélidis” e “Para que ninguém a quisesse”: questões da violência de gênero

Para iniciarmos este capítulo, abordaremos o conto “Grisélidis”, de Charles Perrault que, junto a “Pele de Asno”, integra o conjunto dos primeiros contos do autor escritos em versos. Conhecido também como “Griselda, a paciente”, o conto é extraído de variadas versões orais e tem como eixo temático uma das mais celebradas virtudes femininas: a paciência.

O conto versado inicia com a descrição de um príncipe jovem e valente que havia se entregado aos prazeres do mundo e não desejava casar-se, uma vez que temia a traição.

O uso frequente do mundo,  
De ver-se tanto Esposo ou submisso ou traído,  
À ciumeira do país unido,  
Ainda aumentou esse rancor profundo.  
Jurou então mais de uma vez  
Que mesmo quando o Céu para ele se benesse  
Uma outra Lucrecia fizesse,  
Jamais do himineu acataria as leis.  
(PERRAULT, 2007, p.20)

Entretanto o povo desejava que o governante viesse a casar-se para assim gerar um herdeiro. O príncipe, diante dos apelos, replicou: “Todas essas mocinhas observai:/ Se vivem junto à mãe e junto ao pai, / São só virtude, só bondade, / recato só, sinceridade, / Mas tão logo que o casamento/ Pôs fim ao fingimento” (PERRAULT, 2007 p. 21). O jovem passa, então, a citar tudo de pior que as mulheres podem se tornar após o casamento:

Uma de humor rabuja, que não ri nada,  
Passa a ser Devota extremada,  
Reclama aos gritos delirantes;  
Outra dá para ser Coquete,  
E em mil mexericos se mete,  
Nunca tem bastantes Amantes;  
Esta é loucamente em Artes curiosa,  
De tudo julga com tom superior,  
E ao criticar o mais hábil Autor,  
Assume a forma de Preciosa;  
Aquele outra se erige em Jogadora  
Perde tudo, dinheiro, anéis, mobiliário,  
E até seu próprio vestuário.  
(PERRAULT, 2007, p.22, grifo nosso)

Observe que o personagem cita, como defeitos femininos, os delírios, a fofoca, a curiosidade, o questionamento e o vício em jogos de azar. A possibilidade do desenvolvimento

de qualquer uma dessas mazelas afasta o príncipe do matrimônio.

Um dia, entretanto, quando caçava – atitude tipicamente viril associada aos príncipes dos contos da tradição como vimos em outras narrativas –, o governante toma um caminho errado e acaba encontrando uma jovem pastorinha. Ele a observa a fiar habilmente e, quando ela se percebe observada, tomada pelo rubor e “sob o inocente véu desse pudor fugaz,/ Pôde o Príncipe ver uma simplicidade,/ Uma doçura, uma sinceridade/ de que a mulher, supunha, era incapaz,/ E que ali vê na bela realidade” (PERRAULT, 2007, p. 24).

A pastorinha mostra ao príncipe o caminho, mas este, ao separar-se da moça, não consegue mais deixar de pensar nela. Novamente, partindo em caçada, o príncipe se afasta mais uma vez da comitiva para encontrar a moça e assim o faz outras vezes até que por fim reúne a corte e informa: “Do himeneu, enfim, às leis/ conforme vossos votos, me sujeito;/ Não busco minha esposa em país estrangeiro/ busco-a entre vós, bela, nobre, cortês” (PERRAULT, 2007, p. 27). O príncipe prepara o casamento e parte em busca da jovem que o encantou na floresta e sendo a jovem informada das bodas, sai da choupana em que mora para encontrar seu esposo.

O príncipe pede a Grisélidis que faça um juramento: “Mas a fim de que haja entre nós uma paz/ Que vá durar pela vida inteira,/ É preciso jurar que não terás jamais/ Qualquer vontade que não seja a minha” (PERRAULT, 2007, p. 30). A moça aceita a condição, afirmando que obedecerá ao marido: “(...) seu jugo me seria/ suave, e obedecer será mais prazeroso/ Se em vós tiver achado/ o meu Senhor e meu esposo” (Ibid., p. 30, grifo nosso)

Maria Helena Fávero, em *Psicologia do gênero*, observa que uma mulher para ser considerada honrada, entre os séculos XVII e XVIII, deveria prestar-se a duas condições: “a sobriedade e a castidade, de modo que a honra estava vinculada à sexualidade da mulher, traduzida pelo controle que ela exercia sobre os impulsos e desejos do próprio corpo; para a solteira, a castidade; para a casada, a fidelidade ao marido e às normas sexuais do matrimônio” (FÁVERO, 2010, p. 83). Ao observarmos este aspecto, vislumbramos a face virtuosa e honrada de Grisélidis que, ao casar-se, abriu mão de qualquer vontade e desejo, dedicando-se apenas aos quereres do marido.

Ao sair de sua humilde choupana e partir para o reino do marido, Grisélidis segue o percurso de outras heroínas dos contos de fadas que ascendem socialmente através do casamento como Bela – de “A Bela e a Fera” – e Cinderela.

A narrativa segue com a celebração do casamento, que é realizado com pompa. Com o decorrer do tempo, Grisélidis mostra-se uma princesa excelente sendo querida por toda corte. Antes de completar um ano da união, a jovem dá à luz uma menina. O príncipe passa a se sentir preterido ao perceber o amor da esposa pela filha e primeiro a trancafia no castelo e depois

retira dela a criança. “Em prantos a entregou [a filha]./ Ah! Como foi amargo o seu pesar!/ A filha ou o coração arrancar/ Do peito de uma Mãe cheia de amor/ é a mesma dor.” (PERRAULT, 2007, p. 36). Depois de dois dias, o príncipe anunciou a morte da criança, Grisélidis o consolou de forma tão carinhosa que ele teve vontade de contar a ela a verdade, que a filha ainda vivia. Quinze anos se passaram, a jovem princesa crescia e era doce e singela como a mãe. Logo ela despertou o amor de um jovem ilustre e o príncipe vê na iminente união da filha uma oportunidade para testar mais uma vez o amor e obediência de Grisélidis.

Diferente da princesa de “O rei barbicha”, dos irmãos Grimm, a protagonista de Perrault não sofre punições pelas mãos do marido por ser orgulhosa, mas tão somente por capricho do esposo que deseja testar a abnegação da mulher.

O príncipe, seguindo o plano de pôr em teste Grisélidis, reúne a corte e informa que irá buscar uma esposa melhor, pois sua atual não foi capaz de lhe dar um herdeiro, uma vez que a única filha que tiveram faleceu pouco depois de nascer. O esposo fala para Grisélidis: “Deves (...) retirar-te/ para a choupana onde moraste outrora/ depois de retornar as roupas de pastora / que mandei preparar-te” (PERRAULT, 2007, p. 40) e ela responde, apesar de toda mágoa: “Sois vós o meu Esposo, e meu Mestre, e Senhor; (...)/ E, embora seja horrendo o que estais a dizer,/ quero fazer-vos sabedor/ do que o que eu mais prezo é vos obedecer” (Ibid., p. 40). Mostrando completa submissão, Grisélidis obedece ao marido. Desfazendo-se das roupas senhoris e vestindo o simples traje de pastora, retorna à casa dos pais.

O marido chama Grisélidis para que esta acompanhe sua jovem noiva que havia chegado para ser desposada. Ao ver a princesinha, Grisélidis pensa na filha que havia morrido e sente pela menina um grande amor. Ela pede ao marido:

Tolerai que vos diga, Alteza,  
 Que essa encantadora Princesa  
 de quem sereis breve consorte  
 criada no conforto e brilho da realeza,  
 não irá tolerar, sob risco de morte  
 O tratamento que de vós eu suportava.  
 Minha indignação, o nascimento obscuro,  
 Me enrijeceram no trabalho duro.  
 E eu podia sofrer toda espécie de agrumes  
 Sem pena e mesmo sem queixumes;  
 Mas ela, que jamais conheceu sofrimento,  
 Irá morrer sob o menor rigor,  
 Ouvindo uma palavra um pouco seca ou rude.  
 Piedade! Conjuro-vos, Senhor,  
 Deveis tratá-la com solicitude.  
 (PERRAULT, 2007, pp. 43-44)

O príncipe a humilha, dizendo não necessitar das lições de uma pastora. Ainda assim,

Grisélidis não se ira, “ela não se lamenta, ela a tudo consente, / nada pôde esgotar-lhe a calma paciente” (PERRAULT, 2007, p.45). Fávero observa que “a raiva é uma emoção comumente sentida e expressada por todos, embora persista a crença de que se trata de uma emoção masculina” (FÁVERO, 2010, p. 153) e que “embora a mulher sinta raiva, ela tende a se sentir desconfortável quando isso ocorre” (Ibid., p. 154), logo não cabia à protagonista de Perrault externar qualquer sentimento de ira. Fávero observa ainda que, numa sociedade de ideologia heterossexual, ao homem cabe reprimir as lágrimas e à mulher, a raiva (Cf. FÁVERO, 2010). A exaltação da paciência, feita no conto de Charles Perrault, também destaca como aspecto vinculado ao feminino a repressão da ira, mesmo diante do sofrimento.

A narrativa segue com o casamento, momento em que o príncipe revela ser a donzela na verdade sua filha e concede a mão da jovem ao barão por quem a princesinha é apaixonada e que por ela também tem sentimentos amorosos. O príncipe revela que por ciúmes havia retirado a filha do convívio da mãe, mas que agora buscava reparar o erro e promete a Grisélidis: “maior será minha solicitude/ em prevenir os seus desejos / do que já foi a minha inquietude em oprimi-la de atos malfazejos” (PERRAULT, 2007, p. 46).

Grisélidis retoma suas roupas de nobre e celebra junto ao marido as bodas da filha. Os últimos versos expressam a moral da narrativa:

Onde a paciência comprovada  
Até o Céu é elevada  
Por mil louvores extremados:  
A complacência é tal dos povos jubilosos  
Pelo príncipe caprichoso,  
Que chegam a louvar a cruel provação,  
A quem de uma virtude clara,  
Tão própria do belo sexo, e no mundo tão rara,  
Um modelo se deve de tal perfeição.  
(PERRAULT, 2007, p. 47, grifo nosso)

A personagem do conto de Perrault é o exemplo claro do modelo esperado pela mulher dentro do casamento: humildade, abnegação, obediência, paciência, temperança. Na moral destacada, observamos que o autor exalta, como característica virtuosa do “belo sexo”, a paciência extremada. A cega obediência de Grisélidis é enaltecida, embora seja nítido o sofrimento da personagem ao ser encarcerada, reprimida, destituída da maternidade, expulsa do lar. Mesmo diante das inúmeras provações impostas pelo companheiro, nada supera o final feliz com a redenção do marido ciumento e a continuação de um relacionamento abusivo.

No conto de Charles Perrault, os papéis do personagem masculino e do feminino são bem delimitados segundo os ditames do patriarcado, colocando Grisélidis no eixo da submissão, paciência e obediência e o príncipe no eixo da dominação, ira e virilidade.

É importante ressaltar que “a construção de uma personagem feminina (...) revela características que são próprias do ângulo de quem a organiza. A visão sobre uma personagem feminina possui, com efeito, marcas fundamentadas em uma ideologia de gênero” (ZOLIN; JACOMEL; PAGOTO; MOLINARI, 2007, p. 84). Cabe, portanto, afirmar que as características impostas à personagem de Charles Perrault nada mais eram que reflexos da ideologia patriarcal da época em que viveu o autor.

Nelly Novaes Coelho (1991) recorre a querela entre Perrault e Boileau para explicar a origem do conto “Grisélidis”. A narrativa, que a autora chama de “A paciência de Grisélidis” foi uma resposta de Perrault à sátira contra as mulheres que estava sendo composta por Boileau. O escritor de contos de fadas francês, defensor dos direitos femininos, tomou por referência o folclore nacional para exaltar a fidelidade e a paciência feminina. Desta forma, a narrativa tinha por objetivo defender as mulheres, entretanto, a incoerência nos argumentos de Perrault, como ocorreu também em *Apologia às mulheres*, é notável, uma vez que, para defender o “belo sexo”, ele exalta um modelo feminino virtuoso de paciência que se vincula à passividade. Decerto que Perrault era bem mais favorável às mulheres que Boileau, entretanto, seu discurso não estava isento da ideologia patriarcal.

Canton (Cf. 1994), por exemplo, afirma que os contos de Perrault incentivavam a passividade dócil e ingênua das mulheres – como na clássica narrativa de “Chapeuzinho Vermelho” – e, também, a total submissão ao marido, como vimos exemplificado em “Grisélidis”.

Podemos observar que os sofrimentos de Grisélidis eram devidos à violência que sofria condigna ao seu gênero. Temos, porém que considerar que este conto foi escrito na França, no século XVII e está afastado temporalmente das discussões de gênero ou de leis que protejam as mulheres dos diversos tipos de violência. No entanto, o relacionamento abusivo, descrito por Charles Perrault, é uma realidade na vida de muitas mulheres em pleno século XXI. É necessário, portanto, afirmarmos que as leis que protegem as mulheres – como a Maria da Penha que versa sobre violência doméstica – só existem por necessidade, uma vez que atitudes violentas contra mulheres existem e ocorrem cotidianamente, matando todos os dias. Números alarmantes do Fórum de segurança pública apontam que, em 2016, mais de 500 mulheres foram vítimas de agressões físicas por hora, apenas no Brasil e, em sua maioria (43%), as ocorrências se deram dentro da própria casa. Ainda segundo a mesma fonte, 12 mulheres foram assassinadas por dia e 135 estupradas. As estatísticas refletem uma realidade cruel para as mulheres que faz com que sejam necessárias leis que as protejam.

O conto de Perrault nos serviu de ilustração para observarmos a violência de gênero e a

naturalização com que essa se apresenta no contexto da narrativa. O final feliz continua sendo o desfecho no qual o príncipe e a princesa permanecem casados (e felizes?) para sempre. Utilizamos esta narrativa por se tratar de um exemplo mais contundente do masculino dominante e do feminino submisso e obediente, porém, como vislumbramos no capítulo 2, outros contos da tradição mais conhecidos também buscam apresentar regras de convívio social para meninas e moças e sua ideologia se propaga até os dias de hoje delimitando os papéis de gênero. Fávero aponta que o discurso conservador do patriarcado persiste, entre outros fatores, porque os papéis de gênero

encontram-se na mídia em geral, (...) assim como está nas histórias que insistimos em contar e recontar às crianças, como aquela da Bela Adormecida, aquela mocinha em estado comatoso, com vida vegetativa e que volta à vida ao receber um beijo do Príncipe que então a carrega no seu lindo cavalo para viverem no SEU reino, felizes para sempre. (FÁVERO,2010, p.89)

Pela perspectiva apresentada por Fávero, podemos observar que os contos de fadas da tradição podem ser compreendidos como instrumentos da violência simbólica, uma vez que ajudam a alicerçar o modelo patriarcal.

O conto de Marina Colasanti intitulado “Para que ninguém a quisesse” publicado em *Um espinho de marfim e outras histórias* (1999), trata de um relacionamento abusivo, no qual o ciúme violento e desmedido de homem inibe qualquer desejo próprio que a mulher venha a ter. O microconto, apesar de breve, é pulsante em seu conteúdo no que tange à questão da mulher na sociedade. Justificamos o uso dessa narrativa pois, bem como fizera Charles Perrault no XVII quando escreveu “Grisélidis”, Marina Colasanti ao escrever “Para que ninguém a quisesse” carregou as tintas ao pintar o quadro da violência de gênero para denunciar a dominação masculina.

Na trama, a mulher é apresentada como bonita e cheia de vida, mas isso aos poucos vai sendo tirado dela, pois o marido – que a tem como posse – não aceita que ela atraia olhares de terceiros. Vejamos o citado conto para em seguida discuti-lo com mais atenção.

Porque os homens olhavam demais para a sua mulher, mandou que descesse a bainha dos vestidos e parasse de se pintar. Apesar disso, sua beleza chamava a atenção, e ele foi obrigado a exigir que eliminasse os decotes, jogasse fora os sapatos de saltos altos. Dos armários tirou as roupas de seda, da gaveta tirou todas as jóias. E vendo que, ainda assim, um ou outro olhar viril se acendia à passagem dela, pegou a tesoura e tosquiou-lhe os longos cabelos. Agora podia viver descansado. Ninguém a olhava duas vezes, homem nenhum se interessava por ela. Esquiva-se como um gato, não mais atravessava praças. E evitava sair. Tão esquiva se fez, que ele foi deixando de ocupar-se dela, permitindo que fluísse em silêncio pelos cômodos, mimetizada com os móveis e as sombras. Uma fina saudade, porém, começou a alinhavar-se em seus dias. Não saudade da mulher. Mas do desejo inflamado que tivera por ela. Então

lhe trouxe um batom. No outro dia um corte de seda. À noite tirou do bolso uma rosa de cetim para enfeitar-lhe o que restava dos cabelos. Mas ela tinha desaprendido a gostar dessas coisas, nem pensava mais em lhe agradar. Largou o tecido em uma gaveta, esqueceu o batom. E continuou andando pela casa de vestido de chita, enquanto a rosa desbotava sobre a cômoda (COLASANTI, 1999, p. 88-9).

Alves e Ronqui, no artigo “A representação da violência contra mulher em alguns contos de Marina Colasanti”, observam que no conto “Para que ninguém a quisesse” é explorado “o ciúme e o sentimento de poder que o homem deseja ter sobre a mulher” (ALVES & RONQUI, 2009, p. 129). Completando a citação anterior, Carlos Magno Gomes (2016), ressalta, no artigo “A paródia da violência doméstica em Marina Colasanti”, que “ao construir um homem tão obcecado pelo controle do corpo da mulher, Colasanti reforça que o descontrole masculino nasce do direito de posse do corpo feminino, que é explorado como parte do contrato social” (p. 156). Em suma, existe socialmente instituído o poder masculino sobre o corpo da mulher, o que legitima a violência de gênero, uma vez que se trata de uma relação de poder desigual em que um é posse do outro.

Podemos perceber que, bem como o conto de Charles Perrault observado no começo deste capítulo, a personagem colasantiana é também uma mulher submissa que acata as ordens do marido, mesmo que essas sejam absurdas. A personagem reconstrói tudo o que é esperado de uma mulher numa sociedade patriarcal, vide a sublimação de suas vontades. A atitude obediente da esposa fica implícita no conto, uma vez que esta personagem não tem voz dentro da narrativa. Temos, então, mais uma vez, a divisão binária na qual o gênero feminino tende para o eixo da submissão e o masculino para o da dominação.

O conto inicia com uma atitude enciumada do marido, tirando da mulher a maquiagem e reprimindo suas vestimentas. Ao seguir a narrativa, percebemos que o ciúme do homem não fora aplacado, logo fez-se necessário que lhe fosse retirado um dos símbolos de feminilidade: os cabelos. A atitude do homem conduziu ao apagamento da personagem feminina que perde, no decorrer da narrativa, suas características próprias, chegando a se confundir com os móveis e sombras da casa. O marido, então, tenta resgatar a mulher por quem sentia ciúmes, mas observamos que o ato violento traçou um caminho sem volta. Quando a rosa é abandonada junto ao batom e aos tecidos finos, percebemos um abandono do feminino diante da repressão e, também, do sentimento dela por ele.

Atentemos para os verbos relacionados ao masculino no primeiro parágrafo: “mandou”, “exigiu”. Neste jogo de palavras criado pela autora, vemos a postura dominante do masculino com palavras que indicam poder sobre o outro. Outro verbo que merece destaque é o “tosquiar”,

utilizado no momento em que o marido corta os cabelos da mulher. É certo apontarmos que o verbo escolhido aproxima a mulher de um animal do qual o homem é posseiro, uma vez que o ato de tosquiá-la relaciona-se a ovelhas, por exemplo. Ademais, cortar o cabelo – na Idade Média – era uma forma de inscrever no corpo do condenado sua punição, expressando nele a vergonha (Cf. LEXIKON, 1990). Por outro lado, os cabelos também podem ser vistos como força e, cortá-los, indica fraqueza (Cf. LEXIKON, 1990). Portanto, ao tosquiá-la a mulher, o homem não só marcou o corpo dela com a vergonha, mas, simbolicamente, tirou dela a força para se rebelar contra a situação imposta.

O conto exposto revela em suas tramas uma história de violências: patrimonial – quando o homem destitui a mulher de pertences como roupas, sapatos e joias –, física: quando, à força, ele corta os cabelos da esposa – e, principalmente psicológica: cerceando a esposa do direito de ir e vir e minando sua autoestima. Alicerçando todas essas violências está a simbólica, naturalizando o domínio masculino sobre o feminino.

Estaria, portanto, Colasanti exprimindo em suas linhas uma reprodução da sociedade patriarcal? A resposta para essa pergunta é sim, porém, também não. A resposta pode parecer vaga, já que a autora reproduz um modelo patriarcal, mas não para reafirmá-lo e sim para questioná-lo. Como vimos no capítulo anterior – no qual nos debruçamos sobre as personagens femininas colasantianas – ainda que a autora tenha em sua fortuna ficcional mulheres submissas, estas estão presentes também como forma de questionar o modelo imposto pelo patriarcado. A autora, portanto, se apropria da estrutura de dominação – da qual ela, como mulher, também é vítima – e a escancara em seus contos de forma a mostrar o absurdo que é uma sociedade na qual um sexo se considere superior a outro.

O conto de Perrault que abriu este capítulo não foi escolhido ao acaso. Ele foi selecionado por tratar da violência de gênero como algo natural, por tratar o ciúme masculino como uma expressão de afeto – ainda que este se confirme por atos violentos. “Grisélidis”, que foi escrito em defesa das mulheres, mostra a atitude de posseiro do marido como algo lícito de seu gênero e a paciência como um artifício feminino para quebrantar a agressividade masculina. Enquanto o conto de Colasanti, séculos mais tarde, expressa a atitude ciumenta do esposo para, também, questionar, na literatura e na vida, a violência contra a mulher.

Devemos ressaltar que, nos dois contos destacados, a relação entre homem e mulher é de posseiro e posse. Simone de Beauvoir (2009) ressalta que, numa real relação de posse, o outro é completamente anulado, abolido e destruído. Portanto, em ambos os contos, percebemos que o masculino e o feminino estabelecem uma autêntica relação de posse, pois as duas protagonistas são anuladas diante dos desejos de seus maridos/donos. As narrativas de Perrault

e Colasanti se encontram ao questionarem, cada um ao seu modo, a violência sofrida pelas mulheres.

Marina Colasanti é declaradamente feminista e, desta forma, podemos ver traços de tal postura em suas obras. A própria autora afirmou, em entrevista concedida para a presente tese, que: “Me ocupo das questões ligadas à mulher porque sou mulher, porque sou uma cidadã consciente e crítica, e por isso sou feminista. Nesta ordem”. (COLASANTI, maio de 2015). Ainda nesta entrevista, questionamos a autora sobre o engajamento de seus contos de fadas com o feminismo e Colasanti disse que:

De forma alguma! Literatura engajada é aquela feita com uma intenção política clara, como forma de doutrinação. Nada disso faz parte dos meus contos de fadas. Quando desejo assumir posições feministas ou posicionar-me de forma crítica, o faço através dos ensaios, das crônicas, dos mini-contos (que são altamente críticos e questionadores), e mesmo da poesia. Os contos de fadas pertencem a outro território. (COLASANTI, maio de 2015).

O conto “Para que ninguém a quisesse” é um dos minicontos da autora, portanto, ela se permitiu uma postura feminista mais aberta. Apesar de a heroína do conto não se rebelar, a autora, ao criar uma trama na qual a violência de gênero é o tema, fez uma crítica aos constructos sociais que sustentam e legitimam o domínio do masculino. Ela expõe uma relação de poder desigual entre os gêneros para suscitar reflexões sobre isso. Porém, apesar da autoavaliação da autora sobre seus próprios contos de fadas, não podemos deixar de considerar, junto a outros pesquisadores, que os contos de fadas colasantianos possuem uma aura feminista. Tássia Tavares de Oliveira observa, no artigo *Reflexões sobre gênero e cânone: a literatura infantil colasantiana*, que

Marina Colasanti sempre esteve preocupada com a discussão da condição feminina, seja no discurso literário, através de suas personagens femininas, na prosa, ou da voz lírica, nos versos; seja no discurso jornalístico, através da enunciação questionadora presente em suas crônicas e ensaios. (OLIVEIRA, 2014, p. 6).

Para confirmar seu ponto de vista sobre a produção literária de Marina Colasanti, Tavares usa como exemplo o conto de fadas “A moça tecelã” e levanta a seguinte apreciação: “A temática do divórcio e, mais que isso, da emancipação feminina é posta de forma simbólica nesse conto de fadas [A moça tecelã] em que dialogam elementos tradicionais da literatura com a perspectiva da crítica feminista moderna” (OLIVEIRA, 2014, p. 7).

É notório que Colasanti escreve em consonância com o seu tempo (final do século XX e início do XXI) e, ainda que não de forma consciente e proposital, utiliza os contos de fadas – além dos ensaios, contos e crônicas – para desconstruir ideologias do patriarcado.

Partimos destes dois contos para observar as questões da violência de gênero e como

esta é alicerçada pelo patriarcado. Entendemos que a violência de gênero pode se manifestar de diversas formas como: (1) **patrimonial**: quando há dano ou subtração dos bens da vítima; (2) **sexual**: quando a vítima é forçada a manter ou participar de relação sexual não consentida; (3) **física**: atitudes agressivas que ofendem a integridade corporal da vítima e (4) **psicológica**: atitudes que causem dano emocional à vítima. Fávero (2010) ressalta que “o conceito de violência contra a mulher é entendido hoje, de forma ampla, abrangendo as diversas formas de discriminação e as diversas manifestações de relações de poder” (p. 75).

No conto colasantiano vemos o desenrolar que quase todos esses tipos de violência. Sobre as atitudes do marido nesse conto, Gomes (2016) afirma que “com essa exigência [eliminar os decotes, jogar fora os sapatos de salto alto], verifica-se a violência de gênero sendo algo naturalizado e assimilado, parte das regras familiares.” (p. 156, grifo nosso). Ao ressaltar uma violência natural e assimilada, podemos inferir que o conto de Marina Colasanti não trata apenas da violência física, patrimonial e psicológica, mas levanta críticas também à violência invisível que atua com o consentimento dos dominados e que é internalizada como algo natural, isto é, a violência simbólica.

No conto “Grisélidis”, de Charles Perrault, são ilustradas as atitudes abusivas do marido, numa violência, principalmente, psicológica. A protagonista do conto é encarcerada, proibida de exercer a maternidade, humilhada de diversas formas pelo marido – que exerce sobre ela pleno poder. No site do Conselho Nacional de Justiça faz-se a seguinte definição ampliada da violência psicológica:

A violência psicológica, entendida como qualquer conduta que lhe cause dano emocional e diminuição da autoestima ou que lhe prejudique e perturbe o pleno desenvolvimento ou que vise degradar ou controlar suas ações, comportamentos, crenças e decisões, mediante ameaça, constrangimento, humilhação, manipulação, isolamento, vigilância constante, perseguição contumaz, insulto, chantagem, ridicularização, exploração e limitação do direito de ir e vir ou qualquer outro meio que lhe cause prejuízo à saúde psicológica e à autodeterminação  
(Conselho Nacional de Justiça, grifo nosso)

A protagonista colasantiana de “Para que ninguém a quisesse” sofre com a violência, como vimos na análise do conto. Entretanto é pertinente apontarmos que tais violências sofridas por essa personagem ocorrem por causa do gênero a qual pertence e que tais violências se alicerçam nas crenças de dominação masculina gestadas pelo patriarcado.

Charles Perrault, ao escrever “Grisélidis” em defesa das mulheres, pode ser definido aqui como uma espécie de “agenciador”, uma vez que ele, através de seu conto, tentou dar voz a um grupo excluído. Segundo Gayatri Chakravorty Spivak (2010), em *Pode o subalterno*

*falar?*, o processo de agenciamento seria o ato de falar pelo subalterno, isto é, falar pelas camadas “mais baixas” que, de alguma forma estão à margem e não possuem poder político ou lugar de fala que legitime seu discurso. A autora observa, no entanto, que esse “agenciamento” é ineficaz pois todo ato de resistência em nome do subalterno é feito num discurso hegemônico que acaba por reproduzir as estruturas de poder e opressão sem criar um espaço de fala para os grupos excluídos. Por outro lado, Spivak indica a necessidade da mulher intelectual de abraçar a tarefa de dar voz às mulheres (Cf. 2010). Sendo assim, apontamos que, apesar dos contos de Perrault e de Marina Colasanti criticarem as estruturas de dominação masculina, o primeiro o faz como uma espécie de “agenciador”, falando pelo outro, enquanto que Colasanti, como pertencente ao coletivo de mulheres, usa a literatura como seu espaço de fala, crítica e denúncia.

Adiante observaremos alguns contos de fadas tradicionais numa análise comparativistas com contos de Marina Colasanti, a fim de explorarmos os discursos ideológicos presentes nessas tramas, bem como estabelecer uma relação entre esses contos e a violência simbólica.

#### **4.2. Violência simbólica e contos de fadas**

Em entrevista voluntária, realizada para a presente tese, questionamos cem (100) mulheres adultas – com idade entre 20 e 60 anos – sobre contos de fadas que ouviram durante a infância. O questionário (Anexo III), composto por perguntas abertas e fechadas, oportunizou que as entrevistadas citassem seu conto de fadas favorito e apontassem a lição que foram capazes de extrair deles. Conforme exposto na introdução deste trabalho, mais de trinta entrevistadas elegeram como conto favorito “Cinderela”, e cerca de quinze elegeram “A Bela e a Fera”, fazendo com que esses dois contos ocupassem o primeiro e segundo lugar em predileção. Observemos que ambos os contos tratam de penitências, sofrimentos e tem o desfecho com a triunfante ascensão social através do matrimônio, manifestando uma preferência comum a esses temas.

Sobre o amor romântico e o casamento, Pierre Bourdieu aponta que

Se as mulheres se mostram particularmente inclinadas ao amor romântico ou romanesco, é, sem dúvida, por um lado, porque elas têm nele particular interesse: além do fato de prometer liberá-las da dominação masculina, ele lhes oferece, tanto em sua forma mais comum, como o casamento, pelo qual, nas sociedades masculinas, elas circulam em todos os lugares, como em suas formas extraordinárias, uma via, às vezes a única, de ascensão social. (BOURDIEU, 2014, p. 83, grifo nosso)

Desta forma, podemos considerar que a tendência ao romance está estritamente ligada a um desejo de libertação. Não se trata puramente de romantismo, mas há um interesse social, para mulher, no casamento.

Observemos a seguir algumas “lições” que algumas entrevistas disseram ter extraído de seus contos de fadas favorito.

- 4) “Coisas ruins podem ser o caminho necessário para que coisas boas aconteçam”.
- 5) “O verdadeiro amor vence tudo, inclusive feitiços de bruxas más”.
- 6) “Que o bem tende a vencer o mal.
- 5) “Coisas boas sempre vêm para aqueles que as merecem.”
- 6) “Não ser arrogante e egoísta”.
- 7) “Que devemos agir corretamente, pois algum dia seremos recompensados”.
- 8) “A virtude e a bondade são ferramentas essenciais para vencer o Mal”.

Muitas entrevistadas apontaram, como lição, a vitória aos desafios através de uma postura bondosa, porém, praticamente todas fizeram observações genéricas sobre tais lições, recaindo sempre no sofrimento seguido pela recompensa. Apenas uma entrevistada apontou a influência de seu conto de fadas favorito – “A Bela e a Fera” – em seus relacionamentos amorosos. Ela constata que

A lição de que não se deve julgar as pessoas pelas aparências. Como contei, lembro de reproduzir, durante a infância, cenas em que não gostava de dois coleguinhas porque eram "feios". Comecei, na adolescência, me relacionando com um rapaz muito bonito que não foi tão leal. Depois, todos os namorados que tive não se adequavam em algum padrão de beleza, mas eram pessoas interessantes e cativantes. Acho que é por isso que até hoje adoro essa história. Eu me identifico!  
(G.E., 2016)

Podemos observar que há uma reprodução de alguns aspectos dos contos de fadas nas atitudes pertinentes ao gênero, principalmente no que se refere aos relacionamentos amorosos e ao matrimônio, de forma a tornar natural a submissão feminina e a dominação do masculino. Observemos, por exemplo, o conto “Branca de Neve” no qual a menina é, em grande parte da narrativa, passiva, sendo sempre atacada pela madrasta – que apesar de ser uma personagem feminina, é dominante e caracterizada, portanto, como malvada – e repetidamente salva por personagens masculinos: os anões e o príncipe; ou até mesmo o conto “Grisélidis” analisado neste capítulo, no qual a passividade e a submissão se apresentam como marcas principais da personagem. Espera-se, destarte, a passividade do feminino e a ação do masculino, não somente no universo ficcional das narrativas, mas nas sociedades que as gerou. A questão de gênero, portanto, se revela nos contos de fadas da tradição através da ideologia do patriarcado que é, nessas narrativas, reproduzida.

Destarte, vemos nesses contos uma repetição e legitimação dos papéis de gênero, isto é,

as expectativas sociais para homens e mulheres aparecem nos contos de fadas, determinando o que é “próprio” de cada gênero.

Como o discurso religioso, moral, os contos tradicionais, muitas vezes, inseriam-se no patriarcado, como forma de alicerçar, simbolicamente, a dominação masculina, ou seja, essas narrativas corroboravam com a ideologia patriarcal através, principalmente, da repetição de estereótipos. Compreendemos, de acordo com Fávero, que “o patriarcado (...) resistiu durante todo o século XX e parece ter entrado garbosamente pelo século XXI adentro, em uma roupagem nova (...) da falocracia e das desigualdades de gênero” (FÁVERO, 2010, p.47). Apontamos, no decorrer deste trabalho, que uma das esteiras tomadas pelo patriarcado para adentrar o século XX e XXI foram os contos de fadas da tradição.

Pierre Bourdieu, em *A dominação masculina*, observa o conceito de violência simbólica que é a fabricação de crenças e a naturalização de processos sociais, segundo o discurso dominante, que são internalizados pelo dominado. Esta violência sutil e invisível só ocorre com a adesão das vítimas e serve para perpetuação da ideologia dominante (Cf. BOURDIEU, 2014). Portanto, ao observarmos a questão da “fabricação de crenças” através da qual o masculino subjuga o feminino, podemos apontar mitos – como A Caixa de Pandora, da cultura greco-romana, e Eva, da cultura cristã. Os dois mitos colocam a curiosidade da mulher como a grande propagadora dos males do mundo, dando ao feminino o jugo da subserviência, uma vez que é incapaz de tomar decisões sem que estas levem a fins trágicos. A religião, embebida nos mitos, proclama a ideologia do patriarcado como natural; a medicina reafirma a diferença da mulher como um ser de natureza doente e, portanto, frágil e necessitado da tutela do masculino; a família, em sua estrutura patriarcal, vê como inata a vocação da mulher para os cuidados domésticos e as fábulas e contos populares repetem em suas tramas os papéis de gênero e perpetuam toda esta ideologia.

Segundo Fávero, a violência simbólica se dá “na obscuridade dos esquemas práticos dos hábitos nos quais se inscrevem, sendo, portanto, frequentemente inacessíveis às tomadas de consciência reflexiva e ao controle da vontade” (FÁVERO, 2010, p. 53). Desta forma, a violência simbólica, em geral, não é combatida por não haver uma tomada de consciência dos dominados. Bourdieu aponta que

A força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificação: a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem a legitimá-la. A ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça. (BOURDIEU, 2014, p. 18).

Existe, portanto, uma “imensa máquina simbólica” que ratifica a dominação masculina

e naturaliza as relações de poder. Na mitologia Nórdica, por exemplo, ao afirmar que o homem foi feito do freixo – uma árvore com madeira boa para forjar armas – e a mulher do olmo – madeira destinada à construção de casas, fabricou-se a crença que o homem era destinado às guerras e a mulher, ao lar. Na inquisição, ao se afirmar, no *Malleus Maleficarum*, que Eva foi feita a partir de uma costela torta Adão e, por isso, as mulheres são mais suscetíveis à possessão demoníaca, se produz a crença nas bruxas e de que a mulher é um animal imperfeito e traidor. Num conto de fadas ao se repetir o estereótipo da mulher submissa, frágil e passiva se produz a ideia da necessidade de proteção advinda de um homem.

É preciso ressaltar também que

A dominação masculina é considerada por esse autor [Bourdieu] como exemplo por excelência da submissão paradoxal, que decorre da violência simbólica. Essa dominação historicamente se mantém a partir de estratégias em diferentes épocas e, por ser sutil, é incorporada pelos sujeitos sem que a percebam. Comumente, essa faceta da violência não só é aceitável como também pode ser vista como natural. (GOMES, 2008, p. 240)

Sendo assim, os mitos e as narrativas que subjagam o feminino não estão dispostos a explicar o domínio do masculino ou legitimá-lo, uma vez que se trata de uma “ordem natural”; tais narrativas servem como apoio para confirmar o poder masculino e perpetuar a ideologia dominante sendo uma das estratégias de dominação masculina.

A popularidade dos contos de fadas como um gênero narrativo infantil e, particularmente voltado para as mulheres – tendo em vista a ideologia patriarcal destes contos como vimos no capítulo 2– faz-nos remeter à seguinte observação de Bourdieu:

Quando os dominados aplicam àquilo que os domina esquemas que são produtos da dominação ou, em outros termos, quando seus pensamentos e suas percepções estão estruturados de conformidade com as estruturas mesmas da relação da dominação que lhes é imposta, seus atos de conhecimento são, inevitavelmente, atos de reconhecimento, de submissão. (BOURDIEU, 2014, p. 22)

Na citação acima, observamos um evidente pessimismo, que vê a estrutura de dominação como quase impossível de ser rompida, uma vez que os dominados não têm outra forma de pensar ou argumentar que esteja fora da lógica de dominação.

Porém, diante dessa visão pessimista, o autor abre-nos uma possibilidade:

Há sempre lugar para uma luta cognitiva a propósito do sentido das coisas do mundo e particularmente das realidades sexuais. A indeterminação parcial de certos objetos autoriza, de fato, interpretações antagônicas, oferecendo aos dominados uma possibilidade de resistência contra o efeito da imposição simbólica. (BOURDIEU, 2014, p. 22)

Desta forma, Bourdieu apresenta um meio de resistência à dominação, recorrendo às

vias abertas para interpretações divergentes. Apontando a nossa tese, podemos ver os contos de fadas se inserem nessas interpretações antagônicas. Vejamos o exemplo de “A Bela e a Fera” – um dos contos mais escolhidos entre as entrevistadas – no qual a submissão de Bela à Fera pode ser visto como subalternidade ou coragem, afinal, ela se entregou à Fera para salvar o pai, demonstrando não somente abnegação, mas intrepidez. Sendo assim, as interpretações antagônicas – que podemos ver em diversos contos da tradição – traz uma abordagem ambígua dessas narrativas: por um lado, eles podem ser compreendidos como instrumento da violência simbólica, por outro lado, podem ser interpretados como uma resistência ao efeito da imposição simbólica.

Uma das entrevistadas, para esta tese, descreve da seguinte forma a principal lição do conto de fadas que ela elegeu como favorito (“Cinderela”):

Durante algum tempo acreditava que eu ia ser salva por um príncipe que me tiraria da vida que eu levava. Que em algum dia os problemas se resolveriam como mágica... As experiências de vida me fizeram perceber que eu precisava me salvar, me salvei. E que os problemas são resolvidos com FE, foco e execução. (SIC) (M.A., 2016)

Observamos, portanto, que numa primeira interpretação do conto, M.A. destaca a expectativa da salvação vinda de um príncipe, tendo, desta forma, como ideal de felicidade, o casamento. Porém, a entrevistada reelabora a lição apreendida e aponta para si mesma como agente de sua própria salvação, traçando outra via interpretativa, possível, para o mesmo conto.

Outra possível lição, também para o conto “Cinderela”, apontada por outra entrevistada, observa que: “A vida as vezes nos coloca em situações desfavoráveis, no entanto, não podemos nos desesperar, entrar em depressão ou deixar a tristeza tomar conta, pois mesmo que não apareça um príncipe ou uma fada madrinha, seremos felizes se aprendermos a contemplar as coisas belas da vida!” (SIC) (A.C., 2016). Destacamos, portanto, que a entrevistada considera a possível aparição de um salvador masculino, no entanto, as interpretações antagônicas da narrativa a conduzem a possibilidade de apontar para que a, suposta, lição do conto é manter uma postura positiva diante das adversidades.

Como já destacado anteriormente, a maior parte das “lições”, expressas pelas entrevistadas, gravitavam na questão do sofrimento seguido de redenção, em geral, através do casamento. Observa-se, portanto, uma lógica patriarcal que requer da mulher a abnegação e vocação para o matrimônio sendo virtudes exaltadas, também, pelo gênero dominado. Sobre este aspecto, podemos parafrasear Bourdieu, ao afirmar que esta “vocação” produz um encontro harmonioso com o cumprimento satisfeito de tarefas subalternas que são destinadas ao feminino e as virtudes deste gênero: submissão, gentileza, docilidade, devoção e abnegação (Cf.

BOURDIEU, 2014). Segundo Fávero, “o paradigma do patriarcado ainda persiste nas nossas práticas sociais e pessoais, que, em resumo, se fundamenta na tese da naturalização” (FÁVERO, 2010, p. 119, grifo nosso). A “naturalização”, citada anteriormente, e a violência simbólica estão estritamente ligadas, uma vez que é através da naturalização de práticas sociais que se estabelece a relação de dominação invisível e sem coerção física que Bourdieu denominou de violência simbólica.

Considerando uma estrutura social na qual o masculino é superior ao feminino, temos a corroboração para o poder de dominação de homens sobre mulheres. Em tal modelo social, as mulheres não são somente submetidas à lógica da dominação masculina, mas contribuem para sua perpetuação. A estrutura de dominação masculina casa-se com a ideologia patriarcal utilizando, em suas tramas de poder, a violência simbólica que se espalha pela vida cotidiana. Não podemos deixar de citar Michael Foucault que, em *Microfísica do poder*, observa as relações de poder em teia e aponta que a verdade é produzida por coerções com efeitos regulamentadores de poder. (Cf. FOUCAULT, 2014). A coerção da violência simbólica ocorre de forma sutil, o que a difere da violência física e expressa, no entanto, ela pode ser mais perigosa que qualquer outro tipo de violência, uma vez que ela funciona com a adesão dos dominados. A teia do poder dela não apenas se espalha, mas “contamina”, invade, é internalizada como um vírus autoimune, incapaz de ser combatido ou detectado pelo sistema imunológico, que tem as defesas confundidas por não reconhecer aquela dominação, aquele tipo de violência, como algo perigoso, pois trata como natural uma relação de dominador/submisso que foi construída histórica e socialmente.

A estrutura patriarcal é recriada nos contos de fadas da tradição, uma vez que essas narrativas são uma representação da época em que foram perpetuadas na escrita.

Zipres observa sobre isso que

A adaptação do material popular e o ato de apropriação simbólica foram uma recodificação do material para torná-lo adequado às exigências discursivas da sociedade judicial francesa e dos salões burgueses. Os primeiros escritores de contos de fadas tiveram que demonstrar o valor social do gênero antes que os contos de fadas literários pudessem ser impressos - tanto para adultos como para crianças. A moral e a ética de uma ordem civil cristã dominada pelos homens tornaram-se parte integrante do conto de fadas literário. Isso foi um requisito, e foi com esta regra em mente, concordando com ela ou não, que os primeiros escritores franceses de contos de fadas começaram a escrever e agir simbolicamente. (ZIPRES, 2006a, p. 8, grifo nosso).<sup>10</sup>

---

10 Tradução do original: The adaptation of folk material, and act of symbolic appropriation, was a recodification of the material to make it suitable for the discursive requirements of French court society and bourgeois salons. The first writers of fairy tales had to demonstrate the social value of the genre before literary fairy tales could be printed – for adults and children alike. The morality and

Sendo assim, os contos de fadas da tradição não são o repositório de sabedoria atemporal. São narrativas que, na literatura, foram adequadas à moral, à ética, à religião e à cultura patriarcal da sociedade que os forjou, tendo, portanto, em seu bojo, uma ideologia de dominação masculina.

Maria Cristina Martins, no artigo *Histórias que nossas mães não nos contaram: o revisionismo feminista dos contos de fadas*, ao discutir o revisionismo dos contos de fadas, observa que

Estudos contemporâneos revelam que, embora os contos de fadas, em suas mais diferentes manifestações, tenham sido celebrados como repositório de sabedoria feminina, essas histórias infantis, aparentemente inofensivas, também têm sido criticadas como inerentemente sexistas, especialmente por disseminarem falsas noções de papéis sexuais. (MARTINS, 2006, p. 157)

Devemos refletir, portanto, sobre a permanência de alguns contos, principalmente por reproduzirem a submissão feminina. Apontamos aqui para a necessidade de questionarmos os papéis de gênero expressos nos contos de fadas da tradição e a naturalização de pressupostos que vinculam, exclusivamente, a felicidade da mulher ao encontro do amor verdadeiro, ao casamento e à maternidade.

Linda Hutcheon, ao chamar a atenção para o caráter prescritivo dos contos de fadas, aponta que tais narrativas direcionam as mulheres para padrões preconcebidos e, em sua postura instrutiva de passar a sabedoria de um tempo passado, os contos de fadas refletem mitos da sexualidade do patriarcado (Cf. HUTCHEON, 1989). Tomando por base a afirmação de Hutcheon, torna-se inegável que, apesar de ser um repositório de conhecimento, os contos de fadas manifestam um discurso que propaga a ideologia do patriarcado e é, portanto, um instrumento utilizado por este para demarcar os papéis de gênero através da instrução de comportamento.

#### **4.3. Recontando os contos: o revisionismo dos contos de fadas de Marina Colasanti**

Nos capítulos anteriores, observamos a construção das personagens femininas nos contos de fadas da tradição e nos contos de fadas colasantianos. Para fecharmos o último capítulo deste trabalho, buscaremos refletir sobre o revisionismo dos contos de fadas e traçar um paralelo – com aproximações e distanciamentos – entre tramas e personagens de contos da

---

ethics of a male-dominated Christian civil order had to become part and parcel of the literary fairy tale. This was a given, and it was with this rule in mind, whether one agreed with it or not, that the early French writers of fairy tales began writing and acted symbolically.

tradição e contos colasantianos. Para tanto, trabalharemos com três duplas de contos afim de abordar, principalmente, a construção (e reconstrução) das personagens femininas.

Os contos de fadas, em suas gênesis na escrita, tinham um objetivo pedagógico direcionado às crianças, principalmente no que diz respeito aos papéis de gênero. Segundo Zipes,

Ao longo da Idade Média, as crianças foram gradualmente consideradas como uma faixa etária separada com um conjunto especial de características e foi considerado o mais importante avançar a causa da civilidade com regras explícitas e implícitas de pedagogia para que os costumes e costumes dos jovens refletissem o Poder social, prestígio e hierarquia das classes dominantes. Assim, tornou-se vital o surgimento da socialização através dos contos de fadas e a internalização de valores e noções específicas de gênero. Devemos lembrar que o conto de fadas para crianças se originou em um período de absolutismo quando a cultura francesa era o padrão de civilização para o resto da Europa. (Tradução nossa) (ZIPES, 2006a, pp. 8-9)<sup>11</sup>

Antes de partirmos para a análise das narrativas, é pertinente tratarmos do que vêm a ser o revisionismo. Segundo Martins, “O revisionismo (...) dirige nossa atenção para textos do passado de modo que possamos enxergá-los a partir de novos ângulos. Para que isso seja possível, a tônica do processo revisionista é repetir uma história original, porém de um jeito diferente.” (MARTINS, 2006, p.158). Ela observa ainda a seguinte característica da literatura revisionista:

Muitos textos revisionistas transgridem ou subvertem as narrativas tradicionais, contestando significados cristalizados nas histórias, de modo que, apesar do reconhecimento das fontes ser não somente possível como também desejável, é propiciado um distanciamento crítico em relação aos textos originais, expondo, por exemplo, o caráter sexista e misógino de muitas dessas histórias. Revisões dessa natureza são, portanto, novas leituras, novas escrituras, novos exames das velhas e conhecidas “histórias da carochinha”, numa atitude explícita de questionamento e desnudamento que evidencia uma recusa de conivência com a legitimação ou com a continuidade da tradição patriarcal. (MARTINS, 2006, p. 159, grifo nosso)

Desta forma, podemos definir que textos revisionistas são aqueles que se erguem como modo de desconstruir, de forma reflexiva, crítica e contestadora, narrativas canônicas, questionando, inclusive, os papéis de gênero impressos nelas e a ideologia do patriarcado. Desta

---

11 Tradução do original: Throughout the Middle Ages children were gradually regarded as a separate age group with a special set of characteristics and it was considered most important to advance the cause of civilité with explicit and implicit rules of pedagogization so that the manners and mores of the young would reflect the social power, prestige, and hierarchy of the ruling classes. Thus it became vital to bring about socialization through fairy tales and the internalization of specific values and notions of gender. We must remember that the fairy tale for children originated in a period of absolutism when French culture was setting standard of civilité for the rest of Europe. (ZIPES, 2006a, pp. 8-9)

forma, a literatura revisionista é consonante com a crítica anglo-saxônica, citada anteriormente nesta tese (p. 58 e 59). Uma vez que busca subverter as narrativas tradicionais, o revisionismo faz uma crítica ao cânone. O revisionismo, portanto, busca criticar, na literatura, uma tradição literária masculina que representa a mulher como o outro, através, geralmente, das lentes da sociedade patriarcal. Sendo assim, o revisionismo dos contos de fadas pode ser entendido como a busca por novas formas de escrita despidas dos estereótipos de uma tradição precipuamente masculina.

Martins afirma, sobre a questão do revisionismo dos contos de fadas, que

Esse processo de questionamento das histórias herdadas [contos de fadas] implica um tipo de reformulação da narrativa tradicional que propicia, entre outras coisas, a subversão de mitos culturais de feminilidade e masculinidade, a partir do próprio discurso da narrativa tradicional que, na opinião de muitos, tem funcionado como repositório de um forte sistema de interpretação disfarçado como representação. (MARTINS, 2006, p. 159, grifo nosso)

De acordo com o trecho destacado anteriormente, ressaltamos que as representações de gênero nos contos de fadas da tradição, apesar de serem geralmente compreendidas como uma imagem *ipsis litteris* da mulher, indicam interpretações sociais e ideológicas de gênero e são, portanto, passíveis de questionamentos, subversão e reformulações que podem ocorrer através do revisionismo.

Apontamos, porém, que a desconstrução revisionista não deve ser confundida com destruição, mas entendida como desconstrução, principalmente, de estereótipos. É importante ressaltar que, na produção literária colasantiana, existem muitos contos revisionistas que, valendo-se do processo intertextual pastiche, levantam críticas às construções de estereótipos de gênero na sociedade patriarcal.

Marina Colasanti expressa em seus contos, inclusive os de fadas, a condição contemporânea feminina. Apesar do apelo para o maravilhoso, é possível decifrar na profundidade do texto a voz feminina da escritora que, envolta numa narrativa simbólica, expressa uma tentativa de desconstrução da ideologia de dominação masculina. É impossível, portanto, pensar nos contos de fadas colasantianos como simples releitura dos contos tradicionais. Não se trata disso, mas de revisionismo, uma nova escrita, principalmente no que tange à questão da representatividade feminina. Zolin (2009) observa que, a crítica anglo-saxônica se preocupa, também, com a representação da mulher na produção literária feminina e destaca o engendramento dessas obras quando capazes de refletir a experiência da mulher. Portanto, cabe aqui a importância das personagens femininas nos contos de fadas colasantianos, como bem destacamos no capítulo 3.

Ainda sobre o capítulo 3, é importante ressaltar que apontamos, nessa parte que Marina Colasanti muitas vezes recorre ao processo intertextual denominado pastiche em sua criação literária. Entretanto, a autora recorre algumas vezes também à paródia, como veremos na análise de um dos contos. O conceito desses dois tipos de intertextualidade, pastiche e paródia, podem por vezes se confundir. Entretanto, enquanto a paródia deforma e critica um modelo pré-existente, principalmente através da ironia, o pastiche rende homenagem ao modelo e o imita criativamente. Ao utilizar os modelos dos contos de fadas em sua produção literária, Colasanti muitas vezes tende ao pastiche, mas isso não significa que ela negligencia a paródia, uma vez que, em alguns casos, ela também recorre a essa intertextualidade. Devemos ressaltar que nos contos de fadas a autora utiliza o recurso do pastiche e da paródia em função do revisionismo de conhecidas narrativas, os contos de fadas da tradição.

Adrienne Rich observa que o termo “Re-visão” é o ato de olhar para trás, de ver com novos olhos, de entrar num texto antigo com uma direção crítica<sup>12</sup> (RICH, 1972, p. 18). Desta forma, se estabelece uma estreita relação entre o revisionismo e a crítica, uma vez que ver com novos olhos um texto antigo, como os contos de fadas, é também espanar deles conceitos empoeirados e, supostamente, pétreos e desconstruir velhas representações.

Sobre os leitores dos contos de fadas, Martins descreve que existe um caráter prescritivo nessas narrativas que direciona, principalmente às mulheres, instruções de como devem “parecer” e se portar para serem desejáveis aos homens, refletindo nestas narrativas os mitos da sexualidade pregados pelo patriarcado (Cf. MARTINS, 2006). A autora ainda aponta que

No caso específico do revisionismo dos contos de fadas, as escritoras evocam personagens ou histórias tradicionais, garantindo a inscrição de novos significados para os textos originais, possibilitando outras leituras não somente dos contos de fadas em questão, mas também da própria cultura que os gerou e consolidou. (MARTINS, 2006, p. 160)

Outrossim, em acordo com Martins, podemos afirmar que o revisionismo, principalmente dos contos de fadas, se trata de uma postura contestadora de antigos valores vinculados ao feminino e que as novas leituras dessas narrativas devem ser compreendidas como uma literatura de caráter crítico e questionador.

Nas seções seguintes desse subcapítulo, iremos tecer aproximações e distanciamentos de alguns contos de fadas tradicionais e contos de fadas colasantianos, dando enfoque à representação feminina nestas narrativas. Para tanto, as invariantes dos contos de fadas (as mesmas descritas no capítulo 3) serão aplicadas às seguintes duplas de narrativas: “Barba Azul”

---

12 Tradução do original: “The act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction.”

(Charles Perrault) e “De um certo tom azulado”; “Rumpelstiltskin” (irmãos Grimm) e “A moça tecelã”; “A pequena sereia” (Hans Christian Andersen) e “Onde os oceanos se encontram”.

Lembramos que as interpretações, aqui expostas, são apenas uma das diversas leituras que esses contos podem ter. Segundo Nelly Novaes Coelho (1991), “o leitor precisa não perder de vista que uma matéria literária simbólica é ‘obra aberta’ e, como tal, passível de múltiplas e diferentes ‘decodificações’” (p. 92), sendo assim, ao compreendermos que os contos de fadas são narrativas com simbologia, apontamos para a abertura de outras veredas interpretativas, não sendo únicas as interpretações apresentadas no presente trabalho.

#### 4.3.1. A mulher curiosa: “Barba azul” e “De um certo tom azulado”

O conto “Barba azul”, de Charles Perrault, conforme descrevemos no capítulo 2 desta tese (p. 81), aborda os males da curiosidade feminina. A protagonista da trama casa-se com um estranho homem de barba azul e, sendo proibida pelo marido de entrar em um dos quartos, o faz, abrindo uma espécie de “caixa de Pandora” e revelando a face sombria do companheiro: os corpos de todas as mulheres com quem ele havia se casado e assassinado em seguida.

Apelando para a paródia, Marina Colasanti, no século XX, constrói uma narrativa singular do “Barba Azul”. O microconto colasantiano denominado “De um certo tom azulado” utiliza dos elementos da narrativa de Charles Perrault, mas o sabota ao desconstruir o clássico episódio do quarto do marido assassino, como vimos no capítulo 1 (p. 50).

Atentemos para as invariantes dos contos de fadas aplicado às duas narrativas. Na primeira tabela, no conto de Perrault; na segunda, no conto de Marina Colasanti.

INVARIANTE	VARIANTE
1. <b>Aspiração</b>	Conhecer o quarto proibido.
2. <b>Viagem</b>	A esposa entra no quarto (lugar desconhecido)
3. <b>Desafio ou Obstáculo</b>	O marido descobrir que a esposa entrou no quarto proibido.
4. <b>Mediação</b>	Os irmãos salvam a mulher da morte.
5. <b>Conquista do objetivo</b>	A esposa, ficando viúva, herda toda a fortuna do marido e com isso pode auxiliar a família e casar-se novamente.

*Tabela XV: “Barba Azul”*

INVARIANTE	VARIANTE
1. <b>Aspiração</b>	O quarto proibido.
2. <b>Viagem</b>	A esposa entra no quarto (lugar desconhecido)
3. <b>Desafio ou Obstáculo</b>	Desobedecer ao marido.

4. <b>Mediação</b>	Não se aplica
5. <b>Conquista do objetivo</b>	A esposa encontra outras mulheres no quarto.

*Tabela XVI: “De um certo tom azulado”*

Diante das invariáveis, verificamos uma estrutura bem parecida em ambos os contos, porém no primeiro há uma busca por salvar a própria vida, o que não ocorre no segundo conto, uma vez que o quarto se encontra como maior objetivo do sujeito e não revela a este maiores perigos.

Observemos que a protagonista colasantiana é tão curiosa quanto a de Charles Perrault e esta também abre a porta do quarto proibido. Entretanto, o final é o que rompe completamente com o conto original: não há uma cena de terror no quarto, não há mortes ou o perigo iminente. A cena encontrada é trivial, apesar de revelar uma postura poligâmica do esposo.

O leitor, conhecedor do “Barba Azul”, antecipa o terror da esposa ao descobrir que o marido é um serial killer. Quebra-se, porém, a expectativa do atento leitor quando, escondidas no quarto, as mulheres não são corpos pendurados ao longo da parede, mas estão vivas, apenas aguardando a nova esposa para completar a mesa de jogo. (PAULINO, 2014, p. 27)

Este conto, publicado no livro *Contos de amor rasgados*, apesar de não fazer parte da fortuna dos contos maravilhosos da autora, e, portanto, não estar compilado no livro *Mais de cem histórias maravilhosas* (que contempla décadas de produção de contos de fadas de Colasanti), faz uma clara referência ao Barba Azul de Charles Perrault, dialogando, desta forma, como os contos de fadas da tradição.

Existe, em “De um certo tom azulado”, uma desconstrução de “Barba azul” através da paródia. Devemos compreender que este recurso intertextual pode ter por objetivo o cômico e o satírico, subvertendo, muitas vezes, o conteúdo original, tornando-o risível.

Segundo Affonso Romano de Sant’Anna, “a paródia deforma o texto original subvertendo sua estrutura ou sentido” (2002, p. 41). Por outro lado, Linda Hutcheon (2004) aponta que a paródia não é uma imitação que ridiculariza e a redefine como uma repetição com distanciamento crítico que permite o reconhecimento da diferença no cerne da semelhança. Essa conceituação de paródia a aproxima do pastiche. Já Frederic Jameson (2003) aponta que a paródia perdeu seu lugar e que foi substituída pelo pastiche, sendo, entretanto, o último uma paródia lacunar que deixou seu senso de humor. Diante do exposto, os dois conceitos ficam bastante próximos, no entanto, no presente trabalho, iremos apontar paródia e pastiche como intertextualidades distintas, segundo os seguintes aspectos:

- i) a paródia é a deformação de um texto preexistente; o pastiche se apropria da forma de um texto preexistente;

- ii) a paródia censura o texto original; o pastiche imita-o, de forma criativa;
- iii) a paródia ridiculariza; o pastiche presta homenagem (Homage) a um autor, uma obra, um gênero;
- iv) a paródia utiliza a ironia; o pastiche não usa a ironia como estratégia retórica;
- v) a paródia subverte a ideologia do texto original; o pastiche conserva a ideologia do texto original;
- vi) a paródia é autorreflexiva; o pastiche não é autorreflexivo. (PAULINO, 2014, p. 27).

Segundo Maria Cristina Martins, “observa-se que estratégias paródicas têm sido frequentemente utilizadas para contextualizar ironicamente a história e o poder histórico de representações culturais, de modo que tais representações possam ser questionadas e desestabilizadas” (MARTINS, 2006, p. 157). O recurso da paródia, portanto, se atrela ao revisionismo, bem como o pastiche que se apropria de uma forma literária preexistente e a preenche com um conteúdo inédito e, muitas vezes, atualizado. Esses recursos intertextuais se atrelam ao revisionismo pois são um meio de questionar representações na literatura.

Na paródia do texto de Perrault construída por Marina Colasanti, a desconstrução irônica se encontra no conteúdo do quarto. A narrativa, a princípio, é bastante semelhante à originária, entretanto é ao entrar no quarto que os dois contos se afastam. A surpresa revelada no cômodo secreto é diferente para as duas protagonistas e, enquanto a personagem de Perrault é salva pelos corajosos irmãos (masculino positivo) do perverso marido (masculino negativo), a personagem Colasantiana não tem qualquer salvação, estando entregue ao destino que encontra no quarto.

Podemos apontar para a possível interpretação do conto de fadas colasantiano: o “terror” encontrado no quarto foi revelado através da traição matrimonial, afinal, o marido da narrativa de Marina Colasanti não tinha apenas uma esposa, mas outras várias coexistiam em posição igual. Outra possível interpretação é o questionamento da banalização da infidelidade masculina, uma vez que todas as esposas conviviam de forma harmoniosa. Desta maneira, ao apelar para a paródia, Marina Colasanti abre questionamentos contemporâneos sobre a condição feminina, estabelecendo um diálogo com um conto de fadas da tradição. A curiosidade das duas protagonistas as leva a “viagem” pelo desconhecido e ambas encontram nesse lugar estranho – e ainda assim “familiar”, pois estava dentro da própria casa – a personificação de grandes temores: a morte para uma, a infidelidade para a outra.

#### 4.3.2. A mulher criadora: “Rumpelstiltskin” e “A moça tecelã”

A narrativa “Rumpelstiltskin”, dos irmãos Grimm, apresenta personagens com desvios morais e o “diabinho” que atende pelo nome que intitula o conto, não é o único ambicioso da trama. “Quer apareça como Ricdin-Ricdon num conto francês ou como Tom Tit Tot num conto inglês, sua essência e função pouco se alteram” (TATAR, 2013, p. 139).

O conto se inicia com um pai que, desejando mostrar que a filha é especial, diz que ela é capaz de tecer palha em ouro. O rei, sabendo da dita habilidade da moça, manda que a levem ao castelo. Chegando, a moça é conduzida a um quarto cheio de palha e o rei lhe dá uma roda de fiar e uma dobadora e a ameaça: “Agora comece a trabalhar, e se entre hoje à noite e amanhã de manhã você não tiver tecido ouro com essa palha, morrerá.” (GRIMM, 2005, p. 297). Desesperada e tendo plena consciência de sua incapacidade de fiar palha em ouro, a moça começa a chorar. De repente entra no quarto um homenzinho que, em troca do colar, fia toda a palha em ouro.

O rei ao ver todo aquele ouro fica satisfeito, mas se torna mais ambicioso. “Então mandou levar a filha do moleiro a outro quarto cheio de palha, maior que o anterior, e ordenou que ela fiasse tudo naquela noite, se desse valor à própria vida” (GRIMM, 2005, p. 298). Mais uma vez ameaçada, a moça conta com a ajuda do homenzinho, que em troca de um anel, fia toda palha em ouro.

O rei fica encantado com a quantidade de ouro, mas ainda assim não estava satisfeito e a colocou em outro quarto cheio de palha e prometeu: “Você deve fiar tudo isso esta noite, e se conseguir eu a farei minha rainha” (GRIMM, 2005, 298). Enquanto nas duas primeiras vezes o reforço era negativo – o rei a ameaçava de morte para conseguir que realizasse o serviço – neste último o reforço é positivo: uma promessa de um bom casamento.

Mais uma vez a filha do moleiro conta com a ajuda do homenzinho, mas para efetuar o serviço, ele desta vez pede que ela lhe dê o primeiro filho que tiver da união com o rei. Segundo Tatar, “exigências num crescendo são típicas de ajudantes nos contos de fadas. Começam com algo trivial, mas acabam extrapolando. O ajudante ou doador torna-se rapidamente vilão” (TATAR, 2013, p. 361).

Passado cerca de um ano, o homenzinho volta para cobrar a dívida que a rainha tem com ele, mas esta chora e ele, apiedando-se, dá a ela uma chance de desfazer o contrato: três dias para descobrir seu nome. É importante ressaltar que, em muitas culturas, saber o nome de alguém é ter poder sobre essa pessoa.

A rainha manda o mensageiro percorrer o país para saber todos os nomes possíveis. Quando o homenzinho chega, no dia seguinte, ela arrisca alguns nomes, mas não é capaz de

acertar. No dia seguinte, a rainha tem o nome de todos os moradores da região e os recita para o homenzinho, mas nenhum é o nome dele. No terceiro dia o mensageiro diz à rainha que viu um homenzinho, em um lugar distante, e ele cantava feliz: “Hoje asso meu pão, amanhã faço minha cerveja;/ depois terei o filho do rei. / Ah! Que sorte, que nenhum vivente saiba/ que me chamo Rumpelstiltskin. Eh! Eh! Eh!” (GRIMM, 2005, p. 299).

A rainha, em posse do nome do homenzinho, diz alguns nomes errados, antes de, por fim, falar Rumpelstiltskin. O homenzinho fica tão furioso que agarra a perna esquerda com a própria mão e se rasga em pedaços.

A protagonista feminina não é tão virtuosa como, em geral, são as personagens dos contos de fadas da tradição. Ela é mentirosa e age com ardil, apelando para as lágrimas quando necessário. Entretanto ela foi conduzida a tal posição para sobreviver. Quando o pai mente, ele entrega a filha à morte, porém esta é capaz de se salvar, tendo um ajudante. Por outro lado, temos o rei que constantemente ameaça sua vida para que ela cumpra o serviço. Há certa ambição por parte da personagem, mas, em verdade, a filha do moleiro acaba por ser uma personagem feminina tentando sobreviver em um mundo de regras masculinas na qual o patriarcado tem domínio sobre sua vida, morte e desejos.

No conto “A moça tecelã” de Marina Colasanti, presente no livro *Doze reis e a moça do labirinto do vento* – e apresentado no capítulo 3 desta tese (p.128) –, temos como protagonista uma jovem que, ao tecer, era capaz de modificar a própria realidade. Ela podia chamar o sol ou a chuva lançando algumas linhas e fazer cair a noite, lançando outras. Mas imersa no tédio e na solidão, a moça sentiu que precisava de um companheiro: “mas tecendo e tecendo, ela própria trouxe o tempo em que se sentiu sozinha” (COLASANTI, 2015, p. 38). Então, para livrar-se de tal condição, ela teceu para si mesmo um marido, um sonhado “príncipe encantado”: “chapéu emplumado, rosto barbado, corpo apumado, sapato engraxado” (Ibid., p. 38). O tão sonhado companheiro, ao descobrir o poder que a mulher tinha ao tear, passou a usá-la para ter uma vida rica e confortável. A moça apenas vivia para tecer os caprichos do marido. O homem, por medo que descobrissem o poder que ela possuía, a trancou numa torre para que apenas continuasse a tecer seus desejos. Por fim, a mulher, em uma epifania, desteceu o marido e retorna à condição inicial, porém, agora, satisfeita com a própria solidão.

Desta forma, podemos perceber que, apesar de se tratar de um conto de fadas, “A moça tecelã” não segue a mesma estrutura das narrativas da tradição e seus personagens também se afastam dos dessas histórias.

O conto pode ser visto em três partes encadeadas: (1) A moça solitária tem como desejo um companheiro; (2) A moça casada vive uma relação abusiva; (3) A moça toma consciência

do poder que tem e se desfaz do marido. Observemos a seguir com maior atenção as três partes da trama:

Na primeira parte, a personagem, apesar de possuir o poder de modificar a própria realidade, sente-se incompleta. Tal sentimento parte da premissa do casamento ser a fonte da felicidade feminina e, portanto, para solucionar sua incompletude, a mulher tece para si um marido.

Na segunda parte, temos a personagem casada e sobrevivendo a um relacionamento abusivo. Ele é quem ordena e ela, antes detentora de seu próprio poder, agora é submissa aos desmandos do homem que ela mesma criou.

A última parte se encadeia com a segunda e, também, com a primeira, uma vez que ela objetiva livrar-se do relacionamento abusivo para, enfim, retornar à situação inicial. A autora começa o conto da seguinte forma:

Acordava ainda no escuro, como se ouvisse o sol chegando atrás das beiradas da noite. E logo sentava-se ao tear.  
Linha clara, para começar o dia. Delicado traço cor da luz, que ela ia passando entre os fios estendidos, enquanto lá fora a claridade da manhã desenhava o horizonte” (COLASANTI, 2015, p. 38)

E termina de semelhante forma: “Então, como se ouvisse a chegada do sol, a moça escolheu uma linha clara. E foi passando-a devagar entre os fios, delicado traço de luz, que a manhã repetiu na linha do horizonte” (COLASANTI, 2005, p. 40). Desta forma, torna-se claro que a personagem retorna, no fim, à posição do início.

As três partes da narrativa nos permitem ver as mudanças desta personagem. Se traçarmos um paralelo com os contos de fadas da tradição – como “Cinderela” ou “A Bela e a Fera”, por exemplo – é tangível que a personagem colasantiana muda seu objetivo no decorrer da narrativa, enquanto que o objetivo das donzelas dos contos de fadas, em geral, é linear e inalterável durante toda narrativa. Entretanto, não encontramos esta linearidade de objetivos no conto “Rumpelstilskin”, dos irmãos Grimm, uma vez que, quando a protagonista é “a filha do moleiro”, seu desígnio é salvar-se e, quando é “rainha”, seu objetivo passa a ser salvar o filho.

O conto dos irmãos Grimm e o de Colasanti se aproximam no que tange à questão, principalmente, do marido. Em ambos os contos temos uma protagonista que tem poder ao tear – ainda que em Rumpelstilskin este poder seja simulado, uma vez que quem o tem é o homenzinho – e as duas são encarceradas pelo masculino que utilizam de seus poderes ambicionando mais e mais riquezas. Enquanto a filha do moleiro era posta em quartos com cada vez mais palha para ser convertida em ouro, a moça tecelã tecia mais e mais riquezas para o marido. Contudo, as relações feminino e masculino se afastam nos dois contos. Enquanto no

conto dos irmãos Grimm o domínio do marido não é contestado e sua ambição é um obstáculo apenas na primeira parte da narrativa; em “A moça tecelã” a dominação masculina e o apagamento feminino é o ponto central da trama, tendo por desfecho a retomada do poder feminino.

As invariáveis do conto a “Moça tecelã” já foram expressas no capítulo 3 (p 127). O conto “Rumpelstilskin” pode ser dividido em dois momentos distintos: enquanto a protagonista é a filha do moleiro e quando a protagonista é rainha. Portanto, faz-se necessário dois modelos, uma vez que o objetivo da protagonista se altera por completo no decorrer da trama.

Seria possível fazermos apenas um modelo, tentando alocar uma mesma aspiração e um mesmo obstáculo durante toda a narrativa. Porém, como já citamos anteriormente, existem dois momentos distintos na narrativa, portanto, nos pareceu mais adequado tabularmos os dois separadamente. Sendo assim, num primeiro momento, teríamos o seguinte:

INVARIANTE	VARIANTE
1. <b>Desígnio</b> ( <i>Imposto pelo pai</i> )	Tecer palha em ouro.
2. <b>Viagem</b>	Da casa do pai para o castelo
3. <b>Desafio ou Obstáculo</b>	Não ser capaz de tecer palha em ouro e poder ser morta por isso.
4. <b>Mediação</b>	O homenzinho.
5. <b>Conquista do objetivo</b>	O homenzinho transforma a palha em ouro e a protagonista consegue se casar com o rei.

*Tabela XVII: “Rumpelstilskin” primeira parte*

Enquanto que no segundo momento o modelo mais aplicável seria este:

INVARIANTE	VARIANTE
1. <b>Aspiração</b>	Permanecer em posse do filho.
2. <b>Viagem</b>	O mensageiro é quem viaja no lugar da rainha, coletando os nomes de todos os moradores.
3. <b>Desafio ou Obstáculo</b>	Descobrir qual o nome do homenzinho.
4. <b>Mediação</b>	O mensageiro.
5. <b>Conquista do objetivo</b>	O mensageiro descobre o nome do homenzinho e, ao dizer o nome - Rumpelstilskin – e a rainha consegue salvar o filho.

*Tabela XVIII: “Rumpelstilskin” segunda parte*

É notável que a sacralidade maternal, mais uma vez, é imposta nos contos dos irmãos Grimm. Quando, num primeiro momento, o objetivo da protagonista é salvar-se; num segundo momento, tornando-se mãe, o objetivo se torna salvar o filho, descumprindo a promessa feita.

Ao observarmos os dois contos, nos é possível apontar que a representação da mulher no conto dos Grimm é bastante condizente com o que se espera na sociedade patriarcal, uma

vez que ela se mostra um peão no jogo dos homens – o pai querendo ostentar a filha como um bom partido e o rei desejando usá-la para ter mais poder. A jovem não se desvencilha das amarras e não há contestação das atitudes do pai ou do rei, transfere-se a vilania a um ser mágico – que, em um primeiro momento, era um ajudante – e apresenta como natural a dominação sofrida pela personagem, passando da tutela do pai, para a tutela do marido sem ter seus desejos considerados. Por outro lado, em “A moça tecelã” há uma anulação do feminino diante das vontades do marido, a personagem é dominada, entretanto toma consciência disso e é capaz de romper o ciclo de dominação.

#### 4.3.3. A mulher sacrificada: “A sereiazinha” e “Onde os oceanos se encontram”

O conto “A sereiazinha” pode ser considerado uma das mais célebres obras de Hans Christian Andersen, imortalizada inclusive pela estátua de bronze, baseada na protagonista do conto, que se encontra em Copenhague, na Dinamarca.

Sobre o referido conto, Nelly Novaes Coelho, em comentário no livro *Contos de Hans Christian Andersen*, aponta que:

Atraído pela milenar figura da sereia nórdica, que seduzia os navegantes e os levava à morte, Andersen – imbuído pelo espírito do Romantismo cristão (o do amor e compaixão pelo próximo) – cria nesse pequeno romance uma nova “Sereiazinha”: a que vive feliz, em família, no mundo encantado do fundo do mar, onde tudo é beleza e bondade. Ao emergir à superfície e descobrir o mundo dos homens, ela é seduzida, em lugar de seduzir. Ela própria morre de amor, em lugar de levar o amado à morte. Em carta a amigas (Henriett Hanck e Ingemann), Andersen confessa que foi “o único dos meus trabalhos que me comoveu quando escrevi”. (COELHO in ANDERSEN, 2011, p. 101, grifo nosso)

É preciso ressaltar que, assim como outros contos de fadas adaptados em animações, a versão desta narrativa, produzida pela Disney – sob o título de *A pequena sereia* (1989) – é uma releitura bastante livre do conto de Andersen e difere em muitos aspectos, além de ofuscar características importantes da escrita do autor.

O conto começa com a descrição do espaço onde vive a Sereiazinha: um lugar longe no mar, praticamente inalcançável. Tal descrição inicial acaba servindo de marca para um tempo e espaço de forma diferente dos contos de fadas da tradição, mas que também sugere uma indeterminação desses dois elementos da narrativa. No lugar do clássico “Era uma vez, num reino distante”, Andersen faz uma poética descrição do fundo do mar.

Semelhante à grande parte dos contos de fadas da tradição, no conto de Andersen a Sereiazinha é filha do rei – neste caso, do rei dos mares –, não tem mãe e é a filha caçula – bem como ocorre em “A Bela e a Fera” e “O Barba Azul”. Como todas as princesas, ela é descrita

como “a mais bonita de todas” (ANDERSEN, 2011, p. 82). A Sereiazinha era a mais quieta das seis filhas do rei e era encantada pelo mundo dos humanos, “nenhuma alegria era para ela maior do que ouvir falar do mundo dos homens lá em cima” (Ibid., p. 82). Ela tinha uma estátua de um homem, feita em pedra branca, o que tornava clara sua curiosidade pelo que havia na superfície.

Todas as sereias, quando faziam quinze anos, ganhavam o direito de ir à superfície. Quando a primeira irmã foi, voltou descrevendo o que havia visto de mais bonito: “foi deitar-se ao luar num banco de areia no mar calmo, vendo junto à costa a cidade grande, onde brilhavam luzes, como centenas de estrelas, escutando música e o alarido e o rumor das carruagens e dos homens” (ANDERSEN, 2011, p. 83). Quando foi a vez da segunda, ela retornou com a seguinte descrição: “todo céu parecia como de ouro (...) e as nuvens, sim, a beleza delas não conseguia descrever suficientemente!” (Ibid., p. 84). A terceira irmã foi mais audaciosa e descreveu o contato que teve com os homens: “numa baiazinha encontrou um bando de pequenos seres humanos. Completamente nus, corriam e chapinhavam na água. Quis brincar com eles, mas correram assustados, fugindo-lhe” (Ibid., p. 84). A quarta irmã: “navios, tinha-os visto, mas bem ao longe; pareciam gaivotas” (Ibid., p. 84). A última irmã, antes da Sereiazinha contou que “o mar tomou inteiramente uma cor verde e, em volta, flutuavam grandes icebergs, cada um parecia com uma pérola” (Ibid., pp. 84-85).

Quando fez quinze anos, era chegada o momento de a Sereiazinha visitar a superfície. A avó, que cuidava dela e das irmãs, foi quem a arrumou e prendeu em sua cauda oito grandes ostras. Quando a menina se queixou da dor que isto causava, a avó replicou: “Sim, algo se tem de sofrer se se quer luxo!” (ANDERSEN, 2011, p. 86). Em outra tradução vemos a seguinte fala da avó: “Sim, a beleza tem seu preço” (ANDERSEN, in TATAR, 2013, p. 326). Em ambas as sentenças é patente uma intenção, ainda que sutil, do autor de criticar estereótipos de beleza, apontando o sofrimento causado pela tentativa de enquadramento social.

Quando chega à superfície, a Sereiazinha vê um grande navio que estava em festa, pois era aniversário do príncipe. Ela fica observando-o encantada, pois “o mais bonito era o jovem príncipe de grandes olhos negros” (ANDERSEN, 2011, p. 86). O navio é surpreendido por uma forte tempestade e a Sereiazinha fica feliz, pois o belo príncipe irá para o fundo do mar. Porém, ela se dá conta de que os homens não sobreviviam no reino de seu pai, todos chegavam lá mortos. “Não, não devia morrer!” (Ibid., p. 87). Apesar da narrativa ser em terceira pessoa, o narrador pode ser identificado como um “falso” narrador heterodiegético, uma vez que, muitas vezes, engloba em suas narrativas falas, pensamentos e sentimentos da protagonista, assumindo na narrativa o ponto de vista da Sereiazinha.

A Sereiazinha salva o príncipe, deixando-o na praia. Ele é encontrado por algumas jovens e ela retorna triste para o palácio do pai, pois não foi capaz de atrair a atenção do rapaz. Ela se torna ainda mais distantes e as irmãs, sabendo do que causa sofrimento à caçula, a ajudam, descobrindo onde o príncipe mora. A Sereiazinha passa dias observando o príncipe e outros humanos e “mais e mais veio a gostar dos homens, mais e mais desejava poder subir até eles. O mundo deles parecia-lhe muito maior que o dela” (ANDERSEN, 2011, p. 90).

A avó - que era quem contava à caçula sobre os humanos - em determinado momento da narrativa, ao ser questionada pela neta sobre se um homem salvo da morte pode viver para sempre, diz:

Claro! (...) Também têm de morrer e o seu tempo de vida é mesmo mais curto que o nosso. Nós podemos durar trezentos anos, mas quando deixamos de existir transformando-nos apenas em espuma na água, não temos uma cama aqui embaixo entre os entes queridos. Não temos alma imortal, não temos mais vida, somos como os caniços verdes que, uma vez cortados, não podem reverdecer. Os homens, ao contrário, têm uma alma que vive para sempre, vive mesmo depois de o corpo tornar-se pó. Sobem através do céu claro, até todas as estrelas brilhantes. Assim como emergimos do mar e vemos as terras dos homens, assim sobem até belos lugares desconhecidos, que nunca nos é permitido ver. (ANDERSEN, 2011, p. 90, grifo nosso).

Através dos trechos grifados, observamos uma forte ideologia cristã que permeia todo o conto e se torna bastante explícita nesta fala da avó. A Sereiazinha, que antes queria apenas subir à superfície e encontrar o príncipe, agora passava a desejar uma alma imortal.

Enquanto as irmãs estão no baile dado no palácio do pai, a Sereiazinha parte em busca da bruxa do mar para conseguir tornar-se humana. Percebe-se aqui uma clara identificação com os contos de fadas da tradição, revelando a figura da bruxa, sempre a representante da sombra, do mal. No entanto, é a protagonista que vai em busca deste ser obscuro. Ela não é perseguida pela bruxa, como acontece na maioria dos contos de fadas, mas vai ao encontro desta pedir ajuda.

O lugar onde mora a bruxa é descrito de forma sombria: “Lá não cresciam flores, nenhuma algas, apenas o fundo de areia cinzento e nu se estendia em direção aos redemoinhos, onde a água como rodas de moinhos efervescentes, enrolava e rasgava tudo o que apanhava, levando-o consigo para o fundo” (ANDERSEN, 2011, p. 92). O lugar descrito se assemelha às escuras florestas nas quais residem muitas das bruxas dos contos de fadas da tradição. A morada da bruxa é o oposto do lugar onde a Sereiazinha morava: “lá crescem árvores e plantas maravilhosas, de tão delicados troncos e folhas que, com a mínima agitação da água, se mexem, como se fossem vivos” (ANDERSEN, 2011, p. 81). A casa da bruxa é feita de ossos de naufragos, bem como a Baba Yaga do folclore Russo. “O pântano em que ela reside e os ossos

humanos que sustentam sua casa, tudo aponta para a mortalidade humana e deterioração física” (Tatar, 2013, pp. 318-319). Essa delimitação entre o bem e o mal, o bom e o ruim, são expressos com muita clareza nos contos de fadas. Enquanto o lugar em que vive a bondosa protagonista é descrito como um lugar fértil, o lar da antagonista é descrito como seu perfeito avesso: infértil.

A bruxa prepara para a Sereiazinha uma poção, a qual lhe dará pernas. Entretanto, para se tornar completamente humana e conseguir uma alma imortal, ela deveria conquistar o amor do príncipe e fazer com que este se casasse com ela, mas se ele se casasse com outra, a Sereiazinha teria o coração partido e se transformaria em espuma do mar. Como barganha, a bruxa tomou a voz da Sereiazinha, cortando-lhe a língua. Sobre a entrega da voz, Tatar observa que:

O fato de a Pequena Sereia perder a capacidade de fala e sacrificar sua voz em troca da promessa de amor foi interpretado como a barganha fatal que as mulheres fazem na cultura de Andersen e também na nossa. Mas a disposição da sereia de renunciar à sua própria voz é movida não só por seu amor ao príncipe, mas também por seu desejo de ingressar num mundo mais rico e enriquecedor, um mundo que dará maior raio de ação e liberdade a seu espírito aventureiro. (TATAR, 2013, p. 382)

Podemos, ainda, realizar o seguinte desdobramento da interpretação de Tatar sobre a língua cortada no conto “A sereiazinha”. O primeiro é de que a perda da língua, com consentimento, aponta para a mulher que é silenciada numa cultura patriarcal para se adequar socialmente e aceita não ter mais voz (desejo, representação), pois este é o sacrifício necessário à mulher em um relacionamento amoroso (a “barganha fatal”). Outra interpretação possível é a de que a entrega da voz simboliza a rejeição da própria cultura – visto que o canto é a marca distintiva das sereias – para ser aceita numa cultura dominante, em uma relação análoga a de colonizador e colonizado.

A Sereiazinha é encontrada pelo príncipe que a “adota” no reino, como uma espécie de animal de estimação. “Dia a dia era mais querida pelo príncipe, que gostava dela como se gosta de uma criança boa e amável, mas ele não pensava em fazê-la sua rainha e ela tinha de tornar-se sua mulher, caso contrário não obteria uma alma imortal (ANDERSEN, 2011, p. 96). As provações dela ainda passam pelo seu andar, pois a cada passo que dá, tem a sensação que facas afiadas transpassam suas pernas. Ainda assim ela acompanhava sempre o príncipe, dormindo, inclusive, na porta do quarto dele, numa almofada de veludo. Sobre este fato, Tatar nota que isso “sugere que a Pequena Sereia é uma espécie de bichinho abandonado, um animal de estimação exótico para o príncipe” (TATAR, 2013, p. 383).

Para acompanhá-lo, o príncipe manda fazer para a Sereiazinha uma roupa de montaria

– em algumas traduções aparece como “traje de pajem” – sobre isso, Tatar aponta para o espírito intrépido, aventureiro e curioso da protagonista de Andersen e sua disposição de transpor convenções de gênero em busca da liberdade (Cf. TATAR, 2013). Portanto, é possível que esta seja mais uma crítica sutil nesta narrativa. Outrossim, é possível observarmos que, neste aspecto, a Sereiazinha rompe com os padrões de gênero, não apenas por sua pulsão por aventuras, mas por não pertencer àquela sociedade e, portanto, expressar essa inadequação, inclusive, nos papéis de gênero.

Percebemos, portanto, uma dualidade interessante na personagem de Andersen: por um lado ela é tratada como um animal de estimação, por outro, ela tem um espírito aventureiro capaz de romper com as convenções de gênero. A Sereiazinha é uma personagem que ora se apresenta como livre, ora como dominada, expondo uma metamorfose que vai além da troca da cauda pelas pernas, mas uma transformação que se equilibra entre ser o que a sociedade patriarcal espera de uma mulher (a fidelidade e a dependência de um animal de estimação) e seu desejo de liberdade (fugir de casa para buscar os próprios sonhos, romper as convenções de gênero).

Quando o príncipe parte e retorna com sua noiva – quem ele acredita que o salvou no naufrágio – a Sereiazinha vê que está próximo seu fim. Na noite de núpcias, as irmãs vão ao encontro dela e dão a ela uma adaga, a qual barganharam com a bruxa do mar em troca dos cabelos. Elas instruem a Sereiazinha:

Antes do sol levantar-se, tens de a espetar no coração do príncipe e, quando o sangue quente dele derramar sobre os teus pés, transformar-se-ão numa cauda de peixe e tu voltarás a ser uma sereia, poderás descer na água até nós e viver teus trezentos anos antes de vires a ser espuma morta e salgada. (ANDERSEN, 2011, p. 99)

Ela tomou a faca, mas não teve coragem de sacrificar o príncipe e atirou a faca ao mar, lançando-se logo em seguida e se tornando espuma. No entanto, Andersen aponta o caminho da redenção em seu desfecho. Ao dar a própria vida para salvar a do príncipe e se livrar do caminho maligno, negando o mal ao atirar a adaga longe, ela não se torna uma espuma, mas uma Filha do ar e como tal passará trezentos anos praticando boas ações para conquistar uma alma imortal e ascender ao Reino de Deus.

No último parágrafo do conto, o autor assume uma postura completamente moralizante e fala a um público leitor infantil:

Também podemos alcançá-lo (Reino de Deus) mais cedo! (...) Entramos invisíveis nas casas dos homens onde há crianças e por cada dia que encontramos uma criança boa, que faz a alegria dos pais e merece o amor deles, Deus encurta o nosso tempo de prova. A criança não sabe quando

voamos pela casa e, se sorrimos de alegria por ela, é-nos tirado um ano dos trezentos. Mas, se virmos uma criança malcriada e má, então choramos lágrimas de tristeza, e cada lágrima aumenta em um dia o nosso tempo de prova! (ANDERSEN, 2011, p. 100, grifo nosso)

Observemos que, no último parágrafo, Andersen chama o tempo de vida terrena de “tempo de prova”, isto é, ele revela uma ideia bastante presente em seus contos de que a vida é um vale de lágrimas o qual é necessário passarmos para, enfim, chegarmos ao “Reino de Deus”. Ademais, o autor faz observações importantes direcionadas ao público infantil nesta parte. Bem como prega o cristianismo sobre um Deus onipresente em observância constante para punir nossos erros e galardoar nossas virtudes, assim são as Filhas do ar para as crianças, em observância constante, mas sofrendo penitências ou felicidades pelas atitudes daqueles que são observados.

Maria Tatar observa sobre a protagonista do conto de Andersen que, “a despeito de toda a sua paixão por aventura e vida e de sua natureza pagã, é uma criatura piedosa, que reluta sacrificar a vida do príncipe pela sua própria” (TATAR, 2013, p. 318). Desta forma, podemos ver a característica da indulgência presente na personagem de Andersen e a bondade esperada das protagonistas de contos de fadas e concernente à ideologia cristã. A Sereiazinha do escritor dinamarquês se sacrifica e por isso ela merece ser recompensada.

Marina Colasanti tem em sua obra muito da mitologia europeia, principalmente dos contos de fadas. Em seu conto “Onde os oceanos se encontram” a autora narra a história de duas irmãs Lânia e Lisíope, ninfas a serviço do mar. Cada qual tinha sua função na ilha onde o mar depositava os afogados: “Cabia a Lânia, a mais forte, tirá-los da arrebentação. Cabia a Lisíope, a mais delicada, lavá-los com água doce de fonte, envolvê-los nos lençóis de linho que ambas haviam tecido. Cabia a ambas devolvê-los ao mar para sempre” (COLASANTI, 2015, p. 53).

Um dia, entretanto, Lânia encontrou um corpo na praia e, trazendo-o para areia achou-o “tão lindo, que preferiu ela própria buscar água para lavar aquele sal, ela própria, com seu pente de concha, desembaraçar aqueles cachos” (COLASANTI, 2015, p. 53). Ela não queria devolvê-lo a praia e por isso pediu à Morte: “desde sempre aceito tudo o que você traz, e trabalho sem nada pedir. Mas hoje, em troca de tantos que lhe devolvi, peço que seja generosa, e me dê o único que meu coração escolheu” (Ibid., 2015, pp. 54-55). A Morte, tocada pela paixão da ninfa, instruiu-a: “na maré vazante deveria colocar o corpo do moço sobre a areia, com a cabeça voltada para o mar. Quando a maré subisse, tocando seus cabelos com a primeira espuma, ele voltaria à vida” (Ibid., 2015, p. 55, grifo nosso). Observamos aqui que existe a

presença de um elemento de grande importância no conto de Andersen supracitado, porém enquanto em “A Sereiazinha” a espuma se relacionava à morte, no conto colasantiano a espuma é o que traz a vida. Outra semelhança que é preciso apontar é – além do evidente relacionamento da protagonista com o mar – o fato do interesse amoroso das protagonistas terem se afogado e, estando em situação de morte (ou quase morte) serem salvos por elas.

O rapaz desperta, “mas em vez de sorrir só para ela que o amava tanto, desde logo sorriu mais para Lisíope, e só para Lisíope parecia ter olhos” (COLASANTI, 2015, p. 55). Esta passagem se aproxima do conto de Andersen, quando a Sereiazinha salva o príncipe: “viu que o príncipe retomava a vida e que sorria para todos à volta dele, mas para ela não sorria, não sabia de modo algum que ela o salvara” (ANDERSEN, 2011, p. 88).

Mais uma vez Lânia chamou a Morte e pediu que levasse a irmã. A Morte, seduzida pelo ódio da ninfa, a instruiu: “deveria deitar a irmã sobre a areia lisa da maré vazante, com os pés voltados para o mar. Quando, subindo a água, o primeiro beijo de sal a aflorasse, Ela a levaria” (COLASANTI, 2015, p. 55). Lânia arrumou a cama da irmã, de forma a Lisíope ficar na posição necessária para a Morte levá-la. Ela esperou pelo momento, mas adormeceu e não viu que o jovem se deitou ao lado de Lisíope. Quando acordou, Lânia não viu mais a irmã e foi ao encontro do moço.

Mas não correu muito. Diante de seus passos, estampada na areia, deparou com a forma de dois corpos deitados lado a lado. A maré já havia apagado os pés, breve chegaria à cintura. Mas na areia molhada a marca das mãos se mantinha unida, como à espera das ondas que subiam. (COLASANTI, 2015, p. 56)

Diferente da protagonista romântica e altruísta criada por Andersen, a ninfa do mar de Colasanti é capaz de sacrificar a própria irmã para ter a pessoa amada para si. Existe, portanto, no conto colasantiano uma quebra do paradigma das protagonistas dos contos de fadas. Não podemos descrever a personagem principal de “Onde os oceanos se encontram” como bondosa, mas como obstinada e passional – o que não é uma descrição comum para uma protagonista desse tipo de conto.

Se observarmos os contos de acordo com as invariantes propostas por Propp, teremos o seguinte:

INVARIANTE	VARIANTE
1. <b>Aspiração</b>	Obter uma alma imortal.
2. <b>Viagem</b>	Deixar o mar para viver com os mortais.
3. <b>Desafio ou Obstáculo</b>	Conquistar o amor do príncipe ou morrer.
4. <b>Mediação</b>	As irmãs que dão o cabelo à Bruxa do mar em

	troca de uma adaga para a sereiazinha matar o príncipe.
<b>5. Conquista do objetivo</b>	A sereiazinha não mata o príncipe, mas seu sacrifício é recompensado: ela se torna uma Filha do ar, podendo ter uma alma imortal após trezentos anos.

*Tabela XIX: “Pequena Sereia”*

<b>INVARIANTE</b>	<b>VARIANTE</b>
1. <b>Aspiração</b>	Salvar o rapaz.
2. <b>Viagem</b>	Idas e vindas ao mar.
3. <b>Desafio ou Obstáculo</b>	Conquistar o amor do rapaz.
4. <b>Mediação</b>	A Morte.
5. <b>Conquista do objetivo</b>	A Morte leva a irmã, no entanto, leva também o rapaz. (Fracasso)

*Tabela XX: “Onde os oceanos se encontram”*

As duas protagonistas têm, como ajudantes, seres soturnos: a primeira, uma bruxa e a segunda, a Morte. Porém, no conto romântico de Hans Christian Andersen – embebido na moral cristã – a protagonista mostra uma bondade imensa e um amor tão grande que a faz ser capaz de sacrificar a si mesma. Por outro lado, no conto colasantiano, o amor mostrado pela protagonista é tão grande e tanto é o sentimento que ela é capaz de sacrificar a própria irmã. O sacrifício, no entanto, no conto colasantiano, é feito sem o consentimento da outra. A paixão da protagonista colasantiana é egoísta e não respeita os desejos do rapaz ou da irmã.

A disputa entre as duas irmãs, em “Onde os oceanos se encontram”, se dá pela aparição da figura masculina que é objeto de desejo de ambas. A protagonista do conto colasantiano, como a Sereiazinha de Andersen, não foi capaz de despertar o amor do homem desejado e isso culmina num desfecho trágico. Nos dois contos, o fim, é a perda do amor, entretanto a Sereiazinha o perde para salvar o príncipe e Lânia o perde ao matar a própria irmã.

Não há, portanto, uma sincronia entre as protagonistas dos contos de fadas da tradição com a personagem colasantiana, Lânia. Em uma narrativa tradicional, Lânia com sua força, relacionamento com a morte e inveja, representaria o mal, o antagonismo, a clássica bruxa. A irmã, Lisíope, por outro lado, com a docilidade e beleza seria mais claramente reconhecida como uma protagonista bondosa de contos de fadas. Colasanti ao destacar o protagonismo de Lânia e não Lisíope, subverte o que se compreende como heroína e rompe com o, sempre tão bem estabelecido, limite entre o bem e o mal dentro dessas narrativas.

Ao realizarmos a análise dos supracitados contos de fadas, de forma comparativista, buscamos ressaltar aproximações e distâncias entre os contos de fadas da tradição e os contos

de fadas colasantianos. As protagonistas femininas dos contos de fadas da tradição, em geral estão no eixo da submissão e passividade, enquanto que as personagens colasantianas nem sempre são dominadas, mas rompem com o paradigma das “princesas” dos contos de fadas, e podem fulgurar como dominadas, empoderadas ou metamórficas, não necessariamente presas a um padrão.

Os contos de fadas da tradição possuem, geralmente, uma função moral e pedagógica. Através de narrativas maravilhosas, estes buscam explicar regras de conduta social – muitas delas, claramente, voltadas ao público feminino. O discurso dessas narrativas é condizente com o período histórico em que foram escritas, porém, ainda que distante em séculos, observamos que as lições desses contos permanecem vivas – mesmo que estas tratem, como natural à mulher, a fragilidade, a subserviência e a apatia. Gomes (2004) ressalta que

Grande parte dos contos de fadas já “canonizados” – nossos velhos conhecidos – que há muitas gerações são repassados, recontados e reinventados, apresentam personagens femininas como referenciais de beleza e feminilidade construídas a partir de uma perspectiva masculina. Essas “princesas” depositam todos os seus ideais e esperanças de realização na figura de um personagem masculino (marido/príncipe). (p. 114).

Portanto, o que vemos em grande parte dos contos de fadas da tradição são representações femininas através de uma lente masculina que molda as características dessas personagens em acordo com a sociedade patriarcal. Por outro lado, ao observarmos os contos de fadas colasantianos, temos uma representação feminina através da perspectiva de uma mulher, o que traz a esses contos inúmeras tramas que refletem sobre o universo feminino através do maravilhoso simbólico em uma sociedade que levanta questionamentos sobre o patriarcado.

É notório que as personagens femininas se tornam na obra de Marina Colasanti um ponto de grande interesse, posto que elas são evidenciadas de forma a desconstruir padrões impostos socialmente e propagados por séculos nas narrativas dos contos de fadas da tradição. Como já ressaltamos, no percurso deste trabalho, as personagens femininas dos contos de fadas colasantianos, ainda que apareçam descritas como as personagens dos contos de fadas clássicos, são uma forma de crítica à representação da mulher. Gomes (2004) observa que

Quando se apodera do “formato” dos contos de fadas para construir sua ficção, Marina se mune de símbolos que metaforizam imagens e representações de mulheres, muitas vezes de forma paródica. Assim, Colasanti, a partir da Literatura, propõe a desconstrução, a revisão e a reconstrução de valores. (p. 118, grifo nosso).

O grande mote dos contos de fadas colasantianos encontra-se na desconstrução do estereótipo feminino e na subversão da violência simbólica do discurso patriarcal nos contos de

fadas da tradição. As narrativas de Marina Colasanti dialogam com o final do século XX e início do XXI e, diferente das narrativas da tradição, não há interesse em ensinamentos morais. Outrossim, os contos de fadas colasantianos recorrem ao encantamento do maravilhoso e representa a figura feminina através de uma perspectiva feminina – que busca se despir do discurso falocêntrico.

Há uma quantidade abundante de personagens femininas na fortuna ficcional colasantiana e estas, em geral, não assumem um papel secundário e passivo na trama. Nessas narrativas, nem todas as protagonistas são virtuosas, nem todos os finais felizes se restringem ao casamento, nem todas as princesas são frágeis e as mulheres podem ser representadas como detentoras de seus próprios destinos e independentes da figura masculina. Através desta recriação dos contos de fadas e, principalmente, do ato de criar personagens femininas que criticam o paradigma do patriarcado, Marina Colasanti destece a violência simbólica inculcada por meio das narrativas da tradição. Enquanto os contos de fadas de autores canônicos – como Perrault, os irmãos Grimm e Hans Christian Andersen – ensinam que as meninas devem ser obedientes e boas e, apesar dos sofrimentos, suportar tudo com resignação e paciência na espera pelo salvador masculino, os contos colasantianos, por outro lado, mostram que a capacidade de salvação pode vir de si, que a mulher é um ser pleno, é sujeito de sua própria narrativa e capaz de ter sonhos, desejos e, caso não haja um príncipe encantado, haverá coragem feminina para vestir uma armadura e trilhar o próprio destino.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os contos de fadas são narrativas ancestrais e universais, sua sabedoria ultrapassa o tempo e o espaço, tornando os seus temas eternos por tratarem, principalmente, da condição humana. Parafraseando Walter Benjamin, é evidente afirmar que os contos de fadas foram – e ainda são – o primeiro conselheiro da humanidade e, no percurso deste trabalho, observamos que estas narrativas são, primordialmente, grandes guias do universo feminino. Os contos de fadas, em sua base primitiva oral, se costuravam ao universo feminino e, ainda que muito dessas narrativas originárias tenham sido perdidas, os contos de fadas continuam a se enlaçar nas vivências de meninas e mulheres.

Marina Colasanti, no revisionismo dos contos de fadas da tradição, criou uma tessitura nova sobre antigas histórias e, apesar de manter a imprecisão do tempo e do espaço, característica dos contos de fadas, a autora apontou para uma mulher do presente, com anseios e desejos de seu tempo. Ela criou, para suas narrativas, personagens femininas próximas e, ao mesmo tempo, distantes daquelas narradas por Charles Perrault, pelos irmãos Grimm e por Hans Christian Andersen. Ao mesmo tempo em que as personagens femininas de Colasanti se aproximavam daquelas dos contos de fadas da tradição – por serem princesas, rainhas, camponesas –; por outro lado se afastavam por não serem passivas como as personagens clássicas. Ainda que as personagens colasantianas se apresentassem apáticas e dominadas pelo masculino, esta representação se pronuncia como uma crítica às relações de poder e gênero e, também, uma forma de resistência.

Iniciamos este trabalho objetivando tratar a forma como a autora ítalo-brasileira Marina Colasanti revisionou os contos de fadas da tradição e desconstruiu a figura feminina representada nestas obras canônicas a fim de subverter a violência simbólica estabelecida nas relações de gênero através dos contos de fadas. Diante do objetivo principal da pesquisa, levantamos às seguintes hipóteses: (1) a representação feminina dos contos da tradição refletia quase sempre uma visão patriarcal acerca da mulher; (2) os contos de fadas da tradição eram – e ainda são – instrumento de violência simbólica da sociedade patriarcal; (3) os contos de fadas colasantianos, partindo do revisionismo e de um discurso sobre o feminino e feminista, subverte a violência simbólica do patriarcado através da crítica.

No primeiro capítulo, buscamos a confirmação da primeira hipótese ao tratarmos do percurso histórico dos contos de fadas e, principalmente, de seus escritores e suas narradoras. Para tanto, observamos a relação entre escrita e poder, pontuando a questão dos canônicos do gênero serem homens, apesar de, em sua origem oral, os contos de fadas serem domínio do feminino.

Devemos ressaltar que o cânone majoritariamente masculino não é uma exclusividade entre os escritores de contos de fadas, mas isso se dá na literatura de uma forma geral. O desenvolvimento desta questão levou-nos a evidenciar o importante papel das preciosas francesas e do obscurecimento histórico dos contos de fadas escritos por estas mulheres. Apesar do reconhecimento nos salões franceses do século XVII, o apagamento das narrativas das preciosas se deu, principalmente, pela postura subversiva dessas mulheres.

Os contos de fadas das preciosas, como vimos com “*L’Adroite princesse*”, em geral, não tinham protagonistas frágeis que necessitavam da salvação advinda do masculino. As preciosas eram contrárias aos casamentos arranjados e defendiam a igualdade entre os sexos. Podendo ser consideradas as feministas antes do feminismo, essas mulheres tomaram as velhas narrativas populares e deram a elas uma roupagem barroca para utilizá-las como forma de criticar a sociedade em que viviam e tornar, portanto, os contos de fadas um meio de protesto.

Ao final do primeiro capítulo, destacamos a relação de Marina Colasanti com os contos de fadas e ressaltamos o uso do pastiche pela autora, uma vez que ela retoma os contos de fadas da tradição e os preenche com um conteúdo atualizado, com tramas que falam, principalmente, sobre os anseios, desejos e vivências femininas.

Assumimos, portanto, na primeira etapa deste trabalho, a ginocrítica, uma vez que nosso interesse esteve voltado, principalmente, para a trajetória da mulher como escritora de contos de fadas e para as reflexões sobre o apagamento dessas escritoras do cânone literário. No primeiro capítulo da tese, percebemos que a mulher pode ser considerada a primeira contadora de contos de fadas, uma vez que a arte de narrar liga-se ao lar e, por costume, eram as mulheres quem contavam histórias aos mais jovens. Entretanto, no âmbito da escrita, são os homens reconhecidos como os “contadores” dessas narrativas, sendo obliterado o papel da mulher como contadora e escritora de contos de fadas.

O segundo capítulo desta pesquisa, atrelado à segunda hipótese proposta, discorreu sobre o que era exaltado e condenado nas personagens dos contos de fadas da tradição. Trabalhamos, portanto, com vícios e virtudes femininas em narrativas de Charles Perrault, Grimm e Andersen. Desta forma, buscamos apresentar como os ensinamentos dos contos de fadas da tradição instruem a uma educação pautada na subordinação da mulher e na “vocação” da mesma para ser “bela, recatada e do lar”. Portanto, evidenciamos que existe um discurso de dominação patriarcal inculcado nestas narrativas e que afluem pela contemporaneidade.

Desta forma, é necessário ressaltar que, ao observarmos os contos de fadas da tradição, vemos que essas narrativas possuem regras de conduta moral que, apesar de serem tidas como naturais e universais, se vinculam à voz da sociedade patriarcal. A dominação masculina que se

articula através da política, da educação, da sociedade, da religião e dos mitos, se dá também através das representações femininas na literatura, inclusive nos contos de fadas, supostamente, isentos de ideologia, de acordo com o senso comum.

No segundo capítulo, nos valem das entrevistas voluntárias – realizadas com mulheres entre 20 e 60 anos, no ano de 2016 – para selecionarmos os contos com os quais trabalhamos na referida seção. Buscamos, portanto, ressaltar a correlação entre o discurso patriarcal sobre a mulher e as lições apreendidas dos contos de fadas numa vertente moralista e pedagógica. Desta forma, nos foi possível inferir que muitas das expectativas sobre o gênero feminino são advindas de um discurso masculino de dominação e construído, portanto, social e culturalmente. Logo, as personagens dos contos de fadas sensíveis, virtuosas, submissas e maternais são frutos de uma visão do masculino sobre o feminino.

Destacamos, no segundo capítulo, as virtudes e os vícios das personagens femininas dos contos da tradição. Neste aspecto, se mostra como principal qualidade das protagonistas dessas narrativas a beleza, sendo essa característica o que as distingue das demais personagens. Há, também, outras virtudes importantes que são destacadas nas protagonistas dos contos de fadas e espera-se que elas sejam passivas, bondosas e, sempre, submissas ao masculino.

Quando apresentam desvio de conduta, as protagonistas femininas são punidas e, em geral, essa punição parte do masculino. A ingenuidade, a arrogância e a curiosidade devem ser corrigidas, entretanto, os desvios mais graves de moral são cometidos pelas bruxas e madrastas, apresentadas, principalmente, como invejosas.

Na segunda parte desta tese, destacamos a relação da ausência materna com a presença das madrastas. Os escritores dos contos de fadas da tradição, em busca de manter a sacralidade da mãe, retiraram dela qualquer sombra ou ambiguidade. Portanto, se em narrativas orais temos uma mãe capaz de desejar a morte da própria filha, como em “Branca de Neve”, nas versões literárias temos essa personagem dividida entre a mãe (bondosa e ausente) e a madrasta (malvada e presente). Outrossim, ressaltamos que, de acordo com Robert Danton, a ausência materna nos contos de fadas está ligada à alta taxa de mortalidade materna na época em que as narrativas da tradição começaram a ser difundidas entre os povos iletrados do pré-iluminismo.

Alinhamo-nos, nesta parte, principalmente, à crítica feminista anglo-saxônica, pois buscamos sobrelevar os estereótipos femininos nos contos de fadas da tradição e sublinhar o sexismo presente no discurso dos escritores canônicos. O masculino sempre se apresenta como o dominador e, em geral, nessas narrativas, é dele que vêm a salvação ou a punição do feminino. A relação entre o feminino submisso e frágil e o masculino dominador e forte é expressa na maioria desses contos, e é nessa balança desigual que se releva a construção de papéis de

gênero.

Apontamos, em hipóteses iniciais, que Marina Colasanti se valia dos contos de fadas para, através deles, propagar um discurso sobre o feminino e denunciar a condição da mulher na sociedade do final do século XX e início do século XXI. Entretanto, esta foi uma das hipóteses que, durante o percurso deste trabalho, se apresentou parcialmente incorreta. Portanto, vimos a necessidade de reavaliarmos esta hipótese. Em entrevista para o presente trabalho, a autora destacou que seus contos de fadas não são espaço para denúncias, para isto, ela se valia de ensaios, crônicas e microcontos. Notamos, entretanto que, ainda que não seja intencional, existe em muitos contos de fadas colasantianos um discurso que nos leva a discutir as relações de gênero. Por isso, no decorrer da pesquisa, apontamos que não há intencionalidade nos contos de fadas colasantianos, porém nestes podemos identificar um discurso sobre a condição da mulher e críticas à sociedade patriarcal.

Nos últimos dois capítulos deste trabalho, buscamos desenvolver a questão do revisionismo e da desconstrução da violência simbólica nos contos de fadas colasantianos e, tomando os dois pontos, foi possível inferir, que bem como fizeram as preciosas no século XVII, Colasanti tomou os contos de fadas e expressou, através de sua criação ficcional, uma crítica ao patriarcado.

No penúltimo capítulo, fizemos uma análise das características dos contos de fadas colasantianos e de suas personagens femininas. Analisamos a recorrência de três aspectos dessas personagens em relação ao nível de dominação do masculino. Sendo assim, nomeamos como empoderadas aquelas que não são dominadas pelo masculino, dominadas aquelas que tem um alto grau de submissão e metamórficas aquelas que ora são livres do masculino, ora são por ele dominadas, mas cujo traço distintivo é a capacidade de operacionalizar mudanças.

Por meio da análise de contos de fadas colasantianos, utilizando as invariantes dos contos maravilhosos de Vladimir Propp (2006), foi possível evidenciar as peculiaridades dessas narrativas e das temáticas tratadas nelas. Destacamos, portanto, as seguintes características recorrentes nos contos de fadas de Marina Colasanti: (1) Os contos de fadas da autora pertencem ao maravilhoso simbólico, também denominado maravilhoso metafórico e, portanto, é necessário ler as dobras e desvendar os símbolos da narrativa para compreendê-la em sua totalidade; (2) Há o uso recorrente de símbolos e alegorias que muitas vezes dialogam com o feminino; (3) O narrador heterodiegético é “intruso” uma vez que, apesar da narrativa ter o foco em terceira pessoa, os pensamentos e anseios das personagens são transmitidas através da fala do narrador, numa espécie de discurso indireto livre; (4) O desfecho dos contos de fadas colasantianos nem sempre são felizes, o que o afasta da sentença “viveram felizes para sempre”

geralmente encontrada no final dos contos de fadas mais conhecidos; (5) O tempo e o espaço nessas narrativas aludem a uma Idade Média imaginária, aproximando-se dos contos de fadas da tradição que, em geral, também remetem a esse tempo; (6) Há a presença de personagens típicos de contos de fadas como reis, rainhas, príncipes, princesas; (7) Há um número reduzido de personagens e, geralmente, as personagens femininas são propulsoras das tramas; (8) Existe o uso do substrato mítico e cultural nos contos de fadas colasantianos, desta forma, alguns símbolos remetem aos mitos gregos; (9) Uso recorrente do processo intertextual denominado pastiche, utilizando a estrutura dos contos de fadas e (10) Recorrência da temática feminina abordada através do maravilhoso.

Observamos, principalmente no terceiro capítulo, que existe, por parte da autora, uma tendência – ainda que não intencional – de pender para temas que questionem a condição feminina. Vemos, por isso, uma infinidade de “mulheres-espelho”, criadas por Marina, que refletem a mulher do tempo presente através do simbolismo das narrativas maravilhosas.

O último capítulo versou sobre violência de gênero, violência simbólica e o revisionismo dos contos de fadas colasantianos. A questão da violência simbólica teve como principal referente Pierre Bourdieu e como corpus de análise contos de fadas da tradição e contos de fadas colasantianos. Evidenciamos, neste capítulo, as morais construídas para o público infantil feminino e fizemos uma apreciação comparativista entre personagens femininos forjados por escritores canônicos de contos de fadas e personagens de contos de fadas colasantianos, destacando os diferentes enfoques dados pelos autores em suas respectivas criações.

No quarto capítulo, utilizamos, num primeiro momento, dois contos, um de Charles Perrault e outro de Marina Colasanti, para destacar a questão da violência de gênero. A partir dessas narrativas, sublinhamos as várias formas de violência e colocamos como a mais devastadora a violência simbólica, uma vez que essa sustenta a dominação masculina, pois a naturaliza e, com aderência dos dominados, trata relações construídas social e historicamente como espontâneas e autênticas.

Portanto, evidenciamos que o discurso patriarcal, presente nos contos de fadas da tradição, buscam moralizar e educar expressando as expectativas de gênero e a manutenção da dominação masculina. Sendo assim, essas narrativas, que nasceram na aurora da humanidade, foram viciadas por uma cultura patriarcal (consoante com o momento de produção dessas histórias) e, portanto, não são isentas de ideologia. Logo, os contos de fadas da tradição, tornam-se, nesse ensejo, um instrumento para manter e perpetuar o patriarcado e, portanto, são utilizados como meio de estabelecer a violência simbólica, uma vez que ditam, desde muito

cedo, como natural, códigos de conduta sociais e morais para meninos e meninas.

Os contos de fadas originários não possuem uma autoria, assim como os mitos, e, em sua passagem da oralidade para escrita, foram eivados por um discurso de dominação masculina. O revisionismo dos contos de fadas, realizado por Marina Colasanti – e outras escritoras como Angela Carter e Margaret Atwood –, mostra uma predisposição à flexibilidade destas narrativas e uma transcendência delas ao tempo e ao espaço. Não apenas isso, mas ao revisar esses contos, as escritoras criticam o cânone e tomam para si a tarefa de dar voz às mulheres perante o viriarcado.

Os contos de fadas, em si, não são um instrumento da violência simbólica do patriarcado, mas ao serem pervertidos pelo discurso de dominação masculina, esses contos passam a ser um instrumento de violência simbólica, pois instruem normas de comportamento social como inerentes ao gênero feminino. Os contos de fadas revisionados não são uma crítica a essas narrativas, mas ao discurso atrelado a elas.

Quando, em seus contos de fadas, Colasanti desconstrói o feminino, ela destece a representação da mulher na literatura e cria uma nova tessitura. Como a Penélope de Ulisses, ou como A moça tecelã, a autora ítalo-brasileira subverte o discurso da sociedade patriarcal no ato de destecer as velhas histórias e tecer novas. Desta forma, compreendemos que os contos de fadas colasantianos, ainda que não nasçam com esta intenção, são revisionistas e, portanto, desconstroem a violência simbólica estabelecida pelo patriarcado, destecendo velhas amarras e tecendo novas tramas femininas.

## REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Para educar crianças feministas: um manifesto*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das letras, 2017.
- ALTHUSSER, Louis. *Ideologias e Aparelhos Ideológicos do Estado*.. Trad. Joaquim José de Moura Ramos. Lisboa: Biblioteca Universal Presença, 1970.
- ALVES, Maria Célia dos Santos; RONQUI, Angela Simone. *A representação da violência contra a mulher em alguns contos de Marina Colasanti*. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 13, n. 2, jul./dez. 2009. (p. 127 – 133).
- ANDERSEN, Hans Christian. *Contos de Hans Christian Andersen*. Tradução de Silva Duarte. São Paulo: Paulinas, 2011.
- BADINTER, Elisabeth. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte : Editora UFMG, 1998.
- BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política; ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7ª ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (p. 197-221)
- BEAUMONT, Jeanne-Marie Leprince. A Bela e a Fera In: TATAR, Maria. *Contos de fadas*; edição comentada e ilustrada. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2013.
- BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. Tradução de Sérgio Millet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- BETTELHEIM, Bruno. *A Psicanálise nos contos de fadas*. 16ª Edição. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- BRASIL, lei nº 11.340, de 07 de agosto de 2016.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertand Brasil, 2014.
- BUTLER, Judith *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*. 3ª Edição. Tradução de Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Ed. Civilização brasileira, 2010.
- CANTON, Katia. *E o príncipe dançou....* Tradução de Cláudia Sant'Ana Martins. São Paulo:

Ática, 1994.

CARTER, Angela. *O quarto do Barba Azul*. Tradução Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 2007.

CHAUÍ, Marilena. Contos de fadas e psicanálise. In: \_\_\_\_\_. *Repressão sexual: essa nossa (des) conhecida*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alin. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil; Teoria, análise, didática*. São Paulo: Ed. Moderna, 2000.

\_\_\_\_\_. *O conto de fadas: símbolos, mitos e arquétipos*. São Paulo: Paulinas, 2008.

\_\_\_\_\_. *Panorama histórico da literatura infantil/ juvenil*. São Paulo: Ática, 1991.

\_\_\_\_\_. Revisitando o universo de Hans Christian Andersen. In: ANDERSEN, Hans Christian. *Conto de Hans Christian Andersen*. Tradução de Silva Duarte. São Paulo: Paulinas, 2011

COLASANTI, Marina. *Contos de amor rasgados*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, (p. 115-6)

\_\_\_\_\_. Depoimentos in: OLIVEIRA, Ieda de *O que é qualidade em literatura infantil e juvenil?: com a palavra o escritor*. 1ª Edição. Ed. DCL, São Paulo, 2005.

\_\_\_\_\_. *Fragatas para Terras distantes*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

\_\_\_\_\_. *Longe como meu querer*. São Paulo: Ática, 2008.

\_\_\_\_\_. *Mais de 100 histórias maravilhosas*. São Paulo: Global, 2015.

CORSO, Diana Luchtenstein; CORSO, Mário. *Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis*. Porto Alegre: Artmed, 2006.

CURY, Maria Augusta; WALTY, Ivete; PAULINO, Graça *Intertextualidades - Teoria e Prática* 1ª Edição Ed. Formato, São Paulo, 2005.

DARNTON, Robert. Histórias que os camponeses contam: O significado de Mamã Ganso In: \_\_\_\_\_. *O grande massacre de gatos, e outros episódios da história francesa*. Tradução de Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 1986. (p. 21-93)

DELPHY, Christine. Teorias do patriarcado. In: HIORATA, Helena; LOBORIE, Françoise; DOARÉ, Hélène Le; SENOTIER, Danièle (orgs.). *Dicionário crítico do feminismo*. Tradução

de Francisco Ribeiro Silva Júnior. São Paulo: Editora UNESP, 2009. (p. 173-178)

ECO, Umberto. *História da beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. *A ciranda das mulheres sábias*. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

\_\_\_\_\_. A terapia dos contos de fadas. In: GRIMM, Jacob. *Contos dos irmãos Grimm*. Tradução de Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

\_\_\_\_\_. *Mulheres que correm com os lobos*. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

FÁVERO, Maria Helena. *Psicologia do Gênero: psicobiografia, sociocultura e transformações*. Curitiba/PR: UFPR, 2010.

FIORIN, José Luiz. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, Beth (org). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2010.

FÓRUM NACIONAL DE SEGURANÇA. *Visível e invisível: A vitimização de mulheres no Brasil*. Disponível em: <[http://www.forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2017/03/visivel\\_invisivel\\_infografico.pdf](http://www.forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2017/03/visivel_invisivel_infografico.pdf)> Acesso: 20/12/2017

FRANZ, Marie-Louise von. *A interpretação dos contos de fadas*. Tradução de Maria Elci. Rio de Janeiro: Paulus, 1990.

\_\_\_\_\_. *O feminino nos contos de fadas*. Tradução de Regina Grisse de Agostino. Rio de Janeiro: Vozes, 2010.

FOUCAULT, Michael. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

\_\_\_\_\_. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Ed. Recrod, 2014.

GARCIA, Carla Cristina. *Breve história do feminismo*. São Paulo: Claridade, 2011.

GOMES, Anderson. *E por falar em mulheres: relatos, intimidades e ficções na escrita de Marina Colasanti*. 2004. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina. Disponível em:

<<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/88108/208369.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> Acesso: 03/03/2017

GOMES, Carlos Magno. A paródia da violência doméstica em Marina Colasanti. In: Santos, Salete Rosa Pezzi dos; Zinani, Cecil Jeanine Albert (org). *Trajectoria de literatura e gênero: territórios reinventados*. Caxias do Sul: EDUCS, 2016.

- GOMES, Romeo. A dimensão simbólica da violência de gênero: uma discussão introdutória. *Athenea digital*. n. 14, 2008. (p. 237-243)
- GOULD, Joan. *Fiando palha, tecendo ouro: O que os contos de fada revelam sobre as transformações na vida da mulher*. Tradução de Ana Deiró. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. Chapeuzinho Vermelho. In: TATAR, Maria. *Contos de fadas*; edição comentada e ilustrada. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2013.
- \_\_\_\_\_. Contos dos irmãos Grimm. Tradução de Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- HOLANDA, Heloísa Buarque de. Introdução. In: \_\_\_\_\_. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- HUTCHEON, Linda. *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*. London: Routledge, 2004.
- \_\_\_\_\_. *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge, 1989.
- JAMESON, Fredric. Pós-modernidade e sociedade de consumo. *Novos Estudos Cebrap*. jun./1985, n.12. (p. 16-26).
- \_\_\_\_\_. *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Duharam: Duke University press, 2003.
- KHÉDE, Sonia Salomão. *Personagens da literatura infanto-juvenil*. São Paulo: Ática, 1986.
- KRISTEVA, Julia. A Palavra, o Diálogo e o Romance. In: \_\_\_\_\_. *Introdução à semanálise*. Tradução de Lucia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- LEXIKON, Herder. Dicionário de símbolos. São Paulo: Editora Cultrix, 1990.
- LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLANDA, Heloísa Buarque de. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LIEBERMAN, Marcia K. Some day my prince will come: female aculturation through Fairy tale. In: ZIPES, Jack. *Don't Bet on the Prince: Contemporary Feminist Fairy Tales in North America and England*. New York: Methuen, 1986.
- MARTINS, Maria Cristina. Histórias que nossas mães não nos contaram: o revisionismo feminista dos contos de fadas, *Em tese*, Belo Horizonte, v. 10, 2006. (p. 157-163).
- MELETÍNSKI, E.M.; NEKLIÚDOV, S.I.; NÓVIK, E,S; SEGAL, D.M. Problemas da descrição

estrutural do conto de magia. In: BERNARDINI, Aurora Fornoni; NEKLIÚDOV, S.I. (org). A estrutura do conto de magia: ensaios sobre mito e conto de magia. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini. Florianópolis: Editora da UFSC, 2015.

MENDES, Mariza B.T. Em busca dos contos perdidos: O significado das funções femininas nos contos de Perrault. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

MENDONÇA, Cátia Toledo. Muitos caminhos para Ana Z. Paraná. 2000. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Paraná. 2000. Disponível em: <<http://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/24443/D%20-%20MENDONCA,%20CATIA%20TOLEDO.pdf?sequence=1>> Acesso: 03/03/2017

MEREGE, Ana Lúcia. *Os Contos de Fadas; Origens, História e Permanência no Mundo Moderno*. São Paulo: Claridade, 2010.

MICHELLI, Regina. Contos fantásticos e maravilhosos. In: FILHO, José Nicolau Gregorin (org). *Literatura infantil em gêneros*. São Paulo: Editora Mundo Mirim, 2012.

\_\_\_\_\_. Embates e enlases do feminino em contos de Grimm. *Revista Dandarina*, Juiz de Fora: UFJF, 2010. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/darandina/files/2010/01/Regina-Silva-Michelli.pdf>> Acesso em 20/01/2016.

\_\_\_\_\_. O masculino e o feminino em Marina Colasanti: configurações, encontros, embates. NITRINI, Sandra et al. *Anais do XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada*. São Paulo: ABRALIC, 2008. Disponível em: <[http://www.abralic.org.br/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/073/REGINA\\_MICHELLI.pdf](http://www.abralic.org.br/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/073/REGINA_MICHELLI.pdf)>. Acesso em 20/01/2016.

OLIVEIRA, Giovana Flávia. Estrutura composicional em contos de fadas de Marina Colasanti. São Paulo. 2016. Tese (Doutorado em Língua portuguesa) – Universidade Católica de São Paulo. Disponível em: <https://sapientia.pucsp.br/bitstream/handle/14377/1/Giovana%20Flavia%20de%20Oliveira.pdf> f> Acesso: 03/03/2017

OLIVEIRA, Tássia Tavares de. Reflexões sobre gênero e cânone: a literatura infantil colasantiana. *Anais V ENLIJE*, v. 1, 2014. Disponível em: <[http://www.editorarealize.com.br/revistas/enlije/trabalhos/Modalidade\\_1datahora\\_07\\_06\\_2014\\_01\\_32\\_15\\_idinscrito\\_316\\_11a2506eef372d2abd7b5b3aa17ec837.pdf](http://www.editorarealize.com.br/revistas/enlije/trabalhos/Modalidade_1datahora_07_06_2014_01_32_15_idinscrito_316_11a2506eef372d2abd7b5b3aa17ec837.pdf)> Acesso em: 12/12/2016

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

PAULINO, Graça; WALTY, Ivete, CURRY, Maria Zilda. 6ª ed. *Intertextualidades: teoria e prática*. São Paulo: Formato, 2005.

PERRAULT, Charles. Barba Azul. In: TATAR, Maria. *Contos de fadas*; edição comentada e ilustrada. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2013.

\_\_\_\_\_. *Contos e fábulas*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Iluminuras, 2007.

\_\_\_\_\_. *Contos de Perrault*. Tradução de Regina Regis Junqueira. Belo Horizonte: Villa Rica, 1999.

\_\_\_\_\_. Chapeuzinho Vermelho. In: TATAR, Maria. *Contos de fadas*; edição comentada e ilustrada. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2013.

\_\_\_\_\_. Cinderela. In: TATAR, Maria. *Contos de fadas*; edição comentada e ilustrada. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2013.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Tradução de Angela M.S. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2008.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Tradução de Jasna Paravich Sarhan. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

RAPUCCI, Cleide Antonia. *Mulher e Deusa*; a construção do feminino em *Fireworks* de Angela Carter. Maringá: EDUEM, 2011.

\_\_\_\_\_. Os dois lados de “A Bela e a Fera”: uma leitura dos contos “The Courtship of Mr. Lyon” e “The Tiger’s Bride” de Angela Carter. *Mimesis, Bauru*, v. 19, n. 1, 1998. (p. 59-78)

RIBEIRO, Eliana Bueno. Prefácio à edição brasileira. In: PERRAULT, Charles. *Contos de Charles Perrault*. São Paulo: Paulinas, 2016.

RICH, Adrienne. When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision. *College English*, nº 34, v.1, 1972. (p.18-30). Disponível em

<[https://people.emich.edu/cgallaghe1/Rich\\_When\\_We\\_Dead\\_Awaken.pdf](https://people.emich.edu/cgallaghe1/Rich_When_We_Dead_Awaken.pdf)>

Acesso:

20/12/2017.

RONQUI, Angela Simone. *Marina Colasanti e as três fases da literatura de autoria feminina*. Revista Ponto de interrogação, nº 1. Universidade do Estado da Bahia, 2012. (p. 30-43).

SANT'ANNA, Affonso Romano. *Paródia, paráfrase e cia*. São Paulo: Ática, 2002.

SCHERER, Berta Rieg. Sobre o caráter sexual da mulher e do homem em Kant. In: BORGES, Maria de Lourdes; TIBURI, Márcia (org). *Filosofia: machismos e feminismos*. Florianópolis: Ed, da UFSC, 2014.

SILVA, Graça; TEHRANI, Jasnschild J. Comparative phylogenetic analyses uncover the ancient roots of Indo- European folktales. *Royal Society open Science*, v3, 2015. Disponível em <<http://rsos.royalsocietypublishing.org/content/royopensci/3/1/150645.full.pdf>> Acesso: 20/01/2016.

SILVA, Vera Maria Tietzmann A dupla face dos contos de Marina Colasanti. In: \_\_\_\_\_. *Literatura infantil brasileira: um guia para professores e promotores de leitura*. 2ª ed. Goiânia: Cânone Editorial, 2009.

\_\_\_\_\_. Marina Colasanti. A viagem para dentro. In: \_\_\_\_\_. *Literatura infanto-juvenil: Seis autores, seis estudos*. Goiânia: Ed. UFG, 1994. (p. 155-174)

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Pode o subalterno falar?. Tradução de Sandra Regina Goulart de Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TATAR, Maria. *Contos de fadas*; edição comentada e ilustrada. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2013.

TEIXEIRA, Níncia Cecília Ribas Borges. *Escrita de mulheres e a (des)construção do cânone literário na pós-modernidade: Cenas paranaenses*. Guarapuava, Unicentro, 2008.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

TOLKIEN, J. R. R. *Sobre histórias de fadas*. Tradução de Ronald Kyrmse. São Paulo: Conrad Editora, 2010.

WARNER, Marina. *Da fera à Loira: sobre contos de fadas e seus narradores*. Tradução de Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

WOLF, Naomi. *O mito da beleza: Como as imagens da beleza são usadas contra as mulheres*. Tradução: Waldéa Barcelos. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

VALENZUELA, Luisa. La lhave. In: DIAZ, Gwendolyn. *Mujer y poder en la literatura*

*argentina*; relatos, entrevistas y ensayos críticos. Buenos Aires, Editorial Emecé, 2009.

ZIPES, Fairy-Tale discourse: Toward a social history of the genre. In: \_\_\_\_\_. *Fairy tales and the art of subversion: the classical genre for children and the process of civilization*. 2ª ed. New York, Taylor & Francis Group, 2006.

\_\_\_\_\_. *Why fairy tale stick: the evolution and relevance of a genre*. New York, Taylor & Francis Group, 2006.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (org). *Teoria literária: abordagens históricas e tendência contemporâneas*. Maringá: ABEU, 2009.

ZOLIN, Lúcia Osana; JACOMEL, Mirele Carolina; PAGOTO, Cristian; MOLINARI, Soraya. Violência simbólica e estrutura de dominação em “A moça tecelã” de Marina Colasanti. *Revista Graphos*, João Pessoa, v9, n. 2, 2007.

## ANEXO I: L'Adroite Princesse ou les Aventures de Finette

(Marie-Jeanne L'Héritier de Villandon)

### NOUVELLE

À Madame la comtesse de Murat

Vous faites les plus jolies nouvelles du monde en vers: mais en vers aussi doux que naturels. Je voudrais bien, charmante Comtesse, vous en dire une à mon tour ; cependant je ne sais si vous pourrez vous en divertir ; je suis aujourd'hui de l'humeur du Bourgeois Gentilhomme, je ne voudrais ni vers ni prose pour vous la conter ; point de grands mots, point de brillants, point de rimes ; un tour naïf m'accommode mieux ; en un mot, un récit sans façon et comme on parle : je ne cherche que quelque moralité.

Mon historiette en fournit assez, et par là elle pourra vous être agréable. Elle roule sur deux proverbes au lieu d'un: c'est la mode; vous les aimez; je m'accommode à l'usage avec plaisir. Vous y verrez comment nos aïeux savaient insinuer qu'on tombe dans mille désordres quand on se plaît à ne rien faire, ou, pour parler comme eux, qu'Oisiveté est mère de tous vices; et vous aimerez, sans doute, leur manière de persuader qu'il faut être toujours sur ses gardes: vous voyez bien que je veux dire que Défiance est mère de sûreté.

Non l'amour ne triomphe guère  
Que des cœurs qui n'ont point d'affaires.  
Vous, qui craignez que  
d'un adroit vainqueur  
Votre raison ne devienne la dupe,  
Beautés, si vous voulez conserver votre  
cœur,  
Il faut que votre esprit s'occupe.  
Mais si, malgré vos soins, votre sort est d'aimer,  
Gardez  
du moins de vous laisser charmer,  
Sans connaître  
Celui que votre cœur veut se donner pour  
maître.  
Craignez les blondins doucereux, qui fatiguent les ruelles  
Et, ne sachant que dire aux  
belles,

Soupirent sans être amoureux.  
Défiez-vous des conteurs de fleurettes;  
Connaissez bien le fond  
de leurs esprits;  
Après de toutes les Iris  
Ils débitent mille sornettes.  
Défiez-vous enfin de ces  
 Brusques amants,  
 Qui se disent en feu dès les premiers moments  
 Et jurent une vive  
 flamme;  
 Moquez-vous de ces vains serments:  
 Pour bien assujettir une âme,  
 Il faut qu'il en coûte  
 du temps.  
 Gardez qu'un peu de complaisance  
 Ne désarme trop tôt votre austère fierté:  
 De votre  
 juste défiance  
 Dépend votre repos et votre sûreté.

Mais je n'y songe pas, Madame, j'ai fait des vers ! Au lieu de m'en tenir au goût de Monsieur Jourdain, j'ai rimé sur le ton de Quinault ! Je reprends le tour simple au plus vite, de peur d'avoir

part aux vieilles haines qu'on eut pour cet agréable moralisateur, et de peur qu'on ne m'accuse de le piller et de le mettre en pièces, comme tant d'auteurs impitoyables font tous les jours.

Du temps des premières croisades, un roi de je ne sais quel royaume de l'Europe se résolut d'aller faire la guerre aux Infidèles dans la Palestine. Avant que d'entreprendre un si long voyage, il mit un si bon ordre aux affaires de son royaume, et il en confia la régence à un ministre si habile qu'il fut en repos de ce côté-là. Ce qui inquiétait le plus ce prince, c'était le soin de sa famille. Il avait perdu la reine son épouse depuis assez peu de temps; elle ne lui avait point laissé de fils, mais il se voyait père de trois jeunes princesses à marier. Ma chronique ne m'a point appris leur véritable nom; je sais seulement que, comme, en ces temps heureux, la simplicité des peuples donnait sans façon des surnoms aux personnes éminentes suivant leurs bonnes qualités ou leurs défauts, on avait surnommé l'aînée de ces princesses Nonchalante, ce qui signifie indolente en style moderne, la seconde, Babillarde, et la troisième, Finette; noms qui avaient tous un juste rapport aux caractères de ces trois sœurs.

Jamais on n'a rien vu de si indolent qu'était Nonchalante. Tous les jours elle n'était pas éveillée à une heure après midi; on la traînait à l'église telle qu'elle sortait de son lit, sa coiffure en désordre, sa robe détachée, point de ceinture, et souvent une mule d'une façon et une de l'autre. On corrigeait cette différence durant la journée, mais on ne pouvait résoudre cette princesse à être jamais autrement qu'en mules; elle trouvait une fatigue insupportable à mettre des souliers. Quand Nonchalante avait dîné, elle se mettait à sa toilette, où elle était jusqu'au soir; elle employait le reste de son temps, jusqu'à minuit, à jouer et à souper; ensuite on était presque aussi longtemps à la déshabiller qu'on avait été à l'habiller; elle ne pouvait jamais parvenir à se coucher qu'au grand jour.

Babillarde menait une autre sorte de vie. Cette princesse était fort vive, et n'employait que peu de temps pour sa personne; mais elle avait une envie de parler si étrange que, depuis qu'elle était éveillée jusqu'à ce qu'elle fût endormie, la bouche ne lui fermait pas. Elle savait l'histoire des mauvais ménages, des liaisons tendres, des galanteries, non seulement de toute la cour, mais des plus petits bourgeois. Elle tenait registre de toutes les femmes qui exerçaient certaines rapines dans leur domestique pour se donner une parure plus éclatante, et était informée précisément de ce que gagnait la suivante de la comtesse une telle et le maître d'hôtel du marquis un tel. Pour être instruite de toutes ces petites choses, elle écoutait sa nourrice et sa couturière avec plus de plaisir qu'elle n'aurait fait un ambassadeur, et ensuite elle étourdissait de ces belles histoires, depuis le roi son père jusqu'à ses valets de pied; car, pourvu qu'elle parlât, elle ne se souciait pas à qui. La démangeaison de parler produisit encore un autre mauvais effet chez cette princesse. Malgré son grand rang, ses airs trop familiers donnèrent de la hardiesse aux blondins

de la cour de lui débiter des douceurs. Elle écouta leurs fleurettes sans façon, pour avoir le plaisir de leur répondre; car, à quelque prix que ce fût, il fallait que, du matin au soir, elle écoutât ou caquetât. Babillarde, non plus que Nonchalante, ne s'occupait jamais ni à penser, ni à faire aucune réflexion, ni à lire; elles s'embarrassaient aussi peu d'aucun soin domestique, ni des amusements que produit l'aiguille et le fuseau. Enfin ces deux sœurs, dans une éternelle oisiveté, ne faisaient jamais agir ni leur esprit ni leur main.

La sœur cadette de ces deux princesses était d'un caractère bien différent. Elle agissait incessamment de l'esprit et de sa personne ; elle avait une vivacité surprenante, et elle s'appliquait à en faire un bon usage. Elle savait parfaitement bien danser, chanter, jouer des instruments; réussissait avec une adresse admirable à tous les petits travaux de la main qui amusaient d'ordinaire les personnes de son sexe, mettait l'ordre et la règle dans la Maison du roi, et empêchait, par ses soins, les pilleries des petits officiers; car dès ce temps-là, ils se mêlaient de voler les princes.

Ses talents ne se bornaient pas là; elle avait beaucoup de jugement et une présence d'esprit si merveilleuse qu'elle trouvait sur-le-champ des moyens de sortir de toutes sortes d'affaires. Cette jeune princesse avait découvert, par sa pénétration, un piège dangereux qu'un ambassadeur de mauvaise foi avait tendu au roi son père, dans un traité que ce prince était tout près de signer. Pour punir la perfidie de cet ambassadeur et de son maître, le roi changea l'article du traité et en le mettant dans les termes que lui avait inspirés sa fille, il trompa à son tour le trompeur même. La jeune princesse découvrit encore un tour de fourberie qu'un ministre voulait jouer au roi; et par le conseil qu'elle donna à son père, il fit retomber l'infidélité de cet homme-là sur lui-même. La princesse donna, en plusieurs autres occasions, des marques de sa pénétration et de sa finesse d'esprit; elle en donna tant que le peuple lui donna le surnom de Finette. Le roi l'aimait beaucoup plus que ses autres filles, et il faisait un si grand fond sur son bon sens que, s'il n'avait point eu d'autre enfant qu'elle, il serait parti sans inquiétude; mais il se défiait autant de la conduite de ses autres filles qu'il se reposait sur celle de Finette. Ainsi pour être sûr des démarches de sa famille, comme il se croyait sûr de celles de ses sujets, il prit les mesures que je vais dire.

Vous qui êtes si savante dans toutes sortes d'antiquités, je ne doute pas, Comtesse charmante, que vous n'ayez cent fois entendu parler du merveilleux pouvoir des fées. Le roi dont je vous parle, étant ami intime d'une de ces habiles femmes, alla trouver cette amie; il lui représenta l'inquiétude où il était touchant ses filles. Ce n'est pas, lui dit ce prince, que les deux aînées dont je m'inquiète aient jamais fait la moindre chose contre leur devoir; mais elles ont si peu d'esprit, elles sont si imprudentes et vivent dans une si grande désoccupation que je crains que, pendant

mon absence, elles n'aillent s'embarrasser dans quelque folle intrigue pour trouver de quoi s'amuser. Pour Finette, je suis sûr de sa vertu; cependant, je la traiterai comme les autres, pour faire tout égal; c'est pourquoi, sage Fée, je vous prie de me faire trois quenouilles de verre pour mes filles, qui soient faites avec un tel art que chaque quenouille ne manque point de se casser sitôt que celle à qui elle appartiendra fera quelque chose contre sa Moire.

Comme cette fée était des plus habiles, elle donna à ce prince trois quenouilles enchantées et travaillées avec tous les soins nécessaires pour le dessein qu'il avait; mais il ne fut pas content de cette précaution. Il mena les princesses dans une tour fort haute, qui était bâtie dans un lieu bien désert. Le roi dit à ses filles qu'il leur ordonnait de faire leur demeure dans cette tour, pendant tout le temps de son absence, et qu'il leur défendait d'y recevoir aucune personne que ce fût. Il leur ôta tous leurs officiers de l'un et de l'autre sexe; et après leur avoir fait présent des quenouilles enchantées, dont il leur expliqua les qualités, il embrassa les princesses et ferma les portes de la tour, dont il prit lui-même les clefs; puis il partit.

Vous allez peut-être croire, Madame, que ces princesses étaient là en danger de mourir de faim, point du tout. On avait eu soin d'attacher une poulie à une des fenêtres de la tour; on y avait mis une corde à laquelle les princesses attachaient un corbillon, qu'elles descendaient chaque jour. Dans ce corbillon, on mettait leurs provisions pour la journée, et quand elles l'avaient remonté, elles retiraient avec soin la corde dans la chambre.

Nonchalante et Babillarde menaient dans cette solitude une vie qui les désespérait; elles s'ennuyaient à un point qu'on ne saurait exprimer; mais il fallait prendre patience; car on leur avait fait la quenouille si terrible qu'elles craignaient que la moindre démarche un peu équivoque ne la fit casser.

Pour Finette, elle ne s'ennuyait point du tout. Son fuseau, son aiguille, et ses instruments de musique lui fournissaient des amusements; et outre cela, par l'ordre du ministre qui gouvernait l'état, on mettait dans le corbillon des princesses, des lettres qui les informaient de tout ce qui se passait au-dedans et au-dehors du royaume. Le roi l'avait permis ainsi, et le ministre, pour faire sa cour aux princesses, ne manquait pas d'être exact sur cet article. Finette lisait toutes ces nouvelles avec empressement et s'en divertissait. Pour ses deux sœurs, elles ne daignaient pas y prendre la moindre part; elles disaient qu'elles étaient trop chagrines pour avoir la force de s'amuser de si peu de chose; il leur fallait au moins des cartes pour se désennuyer pendant l'absence de leur père.

Elles passaient donc ainsi tristement leur vie, en murmurant contre leur destin, et je crois qu'elles ne manquèrent pas de dire qu'il vaut mieux être né heureux que d'être né fils de roi. Elles étaient souvent aux fenêtres de leur tout, pour voir du moins ce qui se passerait dans la

campagne. Un jour, comme Finette était fort occupée dans sa chambre à quelque joli ouvrage, ses sueurs, qui étaient à la fenêtre, virent au pied de leur tour une pauvre femme vêtue de haillons déchirés, qui leur criait sa misère fort pathétiquement. Elle les pria à mains jointes de la laisser entrer dans leur château, leur représentant qu'elle était une malheureuse étrangère qui savait mille sortes de choses, et qu'elle leur rendrait service avec la plus exacte fidélité. D'abord les princesses se souvinrent de l'ordre qu'avait donné le roi leur-père, de ne laisser entrer personne dans la tour; mais Nonchalante était si lasse de se servir elle-même, et Babillarde si ennuyée de n'avoir que ses sieurs à qui parler, que l'envie qu'eut l'une d'être coiffée en détail, et l'empressement qu'eut l'autre d'avoir une personne de plus pour jaser, les engagea à se résoudre de laisser entrer la pauvre étrangère.

- Pensez-vous, dit Babillarde à sa sœur, que la défense du roi s'étende sur des gens comme cette malheureuse? Je crois que nous la pouvons recevoir sans conséquence. - Vous ferez ce qu'il vous plaira, ma Sœur, répondit Nonchalante. Babillarde, qui n'attendait que ce consentement, descendit aussitôt le corbillon. La pauvre femme se mit dedans, et les princesses la montèrent avec le secours de la poulie.

Quand cette femme fut devant leurs yeux, l'horrible malpropreté de ses habits les dégoûta. Elles voulurent lui en donner d'autres; mais elle leur dit qu'elle en changerait le lendemain, et que pour l'heure qu'il était, elle allait songer à les servir. Comme elle achevait de parler, Finette revint de sa chambre. Cette princesse fut étrangement surprise de voir cette inconnue avec ses sœurs. Elles lui dirent pour quelles raisons elles l'avaient fait monter, et Finette, qui vit que c'était une chose faite, dissimula le chagrin qu'elle eut de cette imprudence.

Cependant la nouvelle officière des princesses fit cent tours dans le château, sous prétexte de leur service, mais en effet pour observer la disposition du dedans. Car. Madame, je ne sais si vous ne vous en doutez point déjà, mais cette gueuse prétendue était aussi dangereuse dans ce château que le fut le comte Ory dans le couvent où il entra déguisé en abbesse fugitive.

Pour ne vous pas tenir davantage en suspens, je vous dirai que cette créature couverte de haillons, était le fils aîné d'un roi puissant, voisin du père des princesses. Ce jeune prince, qui était un des plus artificieux esprits de son temps, gouvernait entièrement le roi son père, et il n'avait pas besoin de beaucoup de finesse pour cela: car ce roi était d'un caractère si doux et si facile qu'on lui avait donné le surnom de Mout-Bénin. Pour le jeune prince, comme il n'agissait que par artifices et par détours, les peuples l'avaient surnommé Riche-en-Cautèle, et pour abrégé, on disait Riche-Cautèle.

Il avait un frère cadet, qui était aussi rempli de belles qualités que son aîné l'était de défauts; cependant, malgré la différence d'humeurs, on voyait entre ces deux frères une union si parfaite

que tout le monde en était surpris. Outre les bonnes qualités de l'âme qu'avait le prince cadet, la beauté de son visage et la grâce de sa personne étaient si remarquables qu'elles l'avaient fait nommer Bel-à-Voir. C'était le prince Riche-Cautèle qui avait inspiré à l'ambassadeur du roi son père ce trait de mauvaise foi que l'adresse de Finette avait fait retomber sur eux. Riche-Cautèle, qui n'aimait déjà guère le roi père des princesses, avait achevé par là de le prendre en aversion ; ainsi quand il sut les précautions que ce prince avait prises à l'égard de ses filles, il se fit un pernicieux plaisir de tromper la prudence d'un père si soupçonneux. Riche-Cautèle obtint permission du roi son père d'aller faire voyage, sous des prétextes qu'il inventa, et il prit des mesures qui le firent parvenir à entrer dans la tour des princesses, comme vous avez vu.

En examinant le château, ce prince remarqua qu'il était facile aux princesses de se faire entendre des passants, et il en conclut qu'il devait rester dans son déguisement pendant tout le jour, parce qu'elles pourraient bien, si elles s'en avisaient, appeler du monde et le faire punir de son entreprise téméraire. Il conserva donc toute la journée les habits et le personnage d'une gueuse de profession; et le soir, lorsque les trois sœurs eurent soupé, Riche-Cautèle jeta les haillons qui le couvraient et laissa voir des habits de cavalier tout couverts d'or et de pierreries. Les pauvres princesses furent si épouvantées de cette vue que toutes se mirent à fuir avec précipitation. Finette et Babillarde, qui étaient agiles, eurent bientôt gagné leur chambre ; mais Nonchalante, qui avait à peine l'usage de marcher, fut en un instant atteinte par le prince.

Aussitôt il se jeta à ses pieds, lui déclara qui il était, et lui dit que la réputation de sa beauté et ses portraits l'avaient engagé à quitter une cour délicieuse pour lui venir offrir ses vœux et sa foi. Nonchalante fut d'abord si éperdue qu'elle ne pouvait répondre au prince, qui était toujours à ses genoux; mais comme en lui disant mille douceurs et lui faisant mille protestations, il la conjurait avec ardeur de le recevoir pour époux dès ce moment-là même, sa mollesse naturelle ne lui laissant pas la force de disputer, elle dit nonchalamment à Riche-Cautèle qu'elle le croyait sincère, et qu'elle acceptait sa foi. Elle n'observa pas de plus grandes formalités que celles-là dans la conclusion de ce mariage; mais aussi elle en perdit sa quenouille: elle se brisa en mille morceaux.

Cependant Babillarde et Finette étaient dans des inquiétudes étranges; elles avaient gagné séparément leurs chambres, et elles s'y étaient enfermées. Ces chambres étaient assez éloignées l'une de l'autre; et comme chacune de ces princesses ignorait entièrement le destin de ses sœurs, elles passèrent la nuit sans fermer l'œil. Le lendemain, le pernicieux prince mena Nonchalante dans un appartement bas qui était au bout du jardin: et là, cette princesse témoigna à Riche-Cautèle l'inquiétude où elle était de ses sœurs, quoiqu'elle n'osât se présenter devant elles, dans la crainte qu'elles ne blâmassent fort son mariage. Le prince lui dit qu'il se chargeait de le leur

faire approuver; et après quelques discours, il sortit, et enferma Nonchalante sans qu'elle s'en aperçût: ensuite il se mit à chercher les princesses avec soin. Il fut quelque temps sans pouvoir découvrir dans quelles chambres elles étaient enfermées. Enfin, l'envie qu'avait Babillarde de toujours parler étant cause que cette princesse parlait toute seule en se plaignant, le prince s'approcha de la porte de sa chambre et la vit par le trou de la serrure.

Riche-Cautèle lui parla au travers de la porte, et lui dit, comme il avait dit à sa sueur, que c'était pour lui offrir son cœur et sa foi qu'il avait fait l'entreprise d'entrer dans la tour. Il louait avec exagération sa beauté et son esprit; et Babillarde, qui était très persuadée qu'elle possédait un mérite extrême, fut assez folle pour croire ce que le prince lui disait. Elle lui répondit un flux de paroles qui n'étaient pas trop désobligeantes. Il fallait que cette princesse eût une étrange fureur de parler, pour s'en acquitter comme elle faisait dans ces moments; car elle était dans un abattement terrible, outre qu'elle n'avait rien mangé de la journée, par la raison qu'il n'y avait rien, dans sa chambre, propre à manger. Comme elle était d'une paresse extrême, et qu'elle ne songeait jamais à rien qu'à toujours parler, elle n'avait pas la moindre prévoyance: quand elle avait besoin de quelque chose, elle avait recours à Finette; et cette aimable princesse, qui était aussi laborieuse et prévoyante que ses sœurs l'étaient peu, avait toujours dans sa chambre une infinité de massapains, de pâtes, et de confitures sèches et liquides qu'elle avait faites elle-même. Babillarde donc, qui n'avait pas le même avantage, se sentant pressée par la faim et par les tendres protestations que lui faisait le prince au travers de la porte, l'ouvrit enfin à ce séducteur, et quand elle eut ouvert, il fit encore parfaitement le comédien auprès d'elle: il avait bien étudié son rôle.

Ensuite ils sortirent tous deux de cette chambre et s'en allèrent à l'office du château, où ils trouvèrent toutes sortes de rafraîchissements; car le corbillon en fournissait toujours les princesses d'avance. Babillarde continuait d'abord à être en peine de ce qu'étaient devenues ses sueurs; mais elle s'alla mettre dans l'esprit, sur je ne sais quel fondement, qu'elles étaient sans doute toutes cieus enfermées dans la chambre de Finette, où elles ne manquaient de rien. Riche-Cautèle fit tous ses efforts pour la confirmer dans cette pensée, et lui dit qu'ils iraient trouver ces princesses vers le soir. Elle ne fut pas de cet avis; elle répondit qu'il fallait les aller chercher quand ils auraient mangé.

Enfin, le prince et la princesse mangèrent ensemble de fort bon accord, et après qu'ils eurent achevé, Riche-Cautèle demanda à aller voir le bel appartement du château; il donna la main à la princesse, qui le mena dans ce lieu; et quand il y fut, il recommença à exagérer la tendresse qu'il avait pour elle, et les avantages qu'elle trouverait en l'épousant. Il lui dit, comme il avait dit à Nonchalante, qu'elle devait accepter sa foi au moment même, parce que, si elle allait

trouver ses sœurs avant que de l'avoir reçu pour époux, elles ne manqueraient pas de s'y opposer, puisque étant, sans contredit, le plus puissant prince voisin, il paraissait plus vraisemblablement un parti pour l'aînée que pour elle; qu'ainsi cette princesse ne consentirait jamais à une union qu'il souhaitait avec toute l'ardeur imaginable. Babillarde, après bien des discours qui ne signifiaient rien, fut aussi extravagante qu'avait été sa sœur; elle accepta le prince pour époux, et ne se souvint des effets de sa quenouille de verre qu'après que cette quenouille fût cassée en cent pièces.

Vers le soir, Babillarde retourna dans sa chambre avec le prince, et la première chose que vit cette princesse ce fut sa quenouille de verre en morceaux. Elle se troubla à ce spectacle; le prince lui demanda le sujet de son trouble. Comme la rage de parler la rendait incapable de rien taire, elle dit sottement à Riche-Cautèle le mystère des quenouilles; et ce prince eut une joie de scélérat, de ce que le père des princesses serait par là entièrement convaincu de la mauvaise conduite de ses filles.

Cependant Babillarde n'était plus en humeur d'aller chercher ses sœurs; elle craignait, avec raison, qu'elles ne pussent approuver sa conduite: mais le prince s'offrit de les aller trouver, et dit qu'il ne manquerait pas de moyens pour les persuader de l'approuver. Après cette assurance, la princesse, qui n'avait point dormi la nuit, s'assoupit: et pendant qu'elle dormait, Riche-Cautèle l'enferma à la clef, comme il avait fait Nonchalante.

N'est-il pas vrai, belle Comtesse, que ce Riche-Cautèle était un grand scélérat, et ces cieux princesses de lâches et imprudentes personnes? Je suis fort en colère contre tous ces gens-là, et je ne doute pas que vous n'y soyez beaucoup aussi; mais ne vous inquiétez point, ils seront traités tous comme ils méritent. Il n'y aura que la sage et courageuse Finette qui triomphera.

Quand ce prince perfide eut enfermé Babillarde, il alla dans toutes les chambres du château les unes après les autres: et comme il les trouva toutes ouvertes, il conclut qu'une seule, qu'il voyait fermée par-dedans, était assurément celle où s'était retirée Finette. Comme il avait composé une harangue circulaire, il s'en alla débiter à la porte de Finette les mêmes choses qu'il avait dites à ses sœurs. Mais cette princesse, qui n'était pas une dupe comme ses aînées, l'écouta assez longtemps sans lui répondre. Enfin, voyant qu'il était éclairci qu'elle était dans cette chambre, elle lui dit que s'il était vrai qu'il eût une tendresse aussi forte et aussi sincère pour elle qu'il voulait le lui persuader, elle le pria de descendre dans le jardin, et d'en fermer la porte sur lui, et qu'après elle lui parlerait tant qu'il voudrait par la fenêtre de sa chambre, qui donnait sur ce jardin.

Riche-Cautèle ne voulut point accepter ce parti, et comme la princesse s'opiniâtrait toujours à ne point vouloir ouvrir, ce méchant prince, outré d'impatience, alla quérir une bûche et enfonça

la porte. Il trouva Finette armée d'un gros marteau, qu'on avait laissé par hasard dans une garde-robe qui était proche de sa chambre. L'émotion animait le teint de cette princesse, et quoique ses yeux fussent pleins de colère, elle parut à Riche-Cautéle d'une beauté à enchanter. Il voulut se jeter à ses pieds; mais elle dit fièrement, en se reculant: « Prince, si vous approchez de moi, je vous fendrai la tête avec ce marteau. - Quoi ! belle Princesse, s'écria Riche-Cautéle de son ton d'hypocrite, l'amour qu'on a pour vous s'attire une si cruelle haine"» Il se mit à lui prôner de nouveau, mais d'un bout de la chambre à l'autre, l'ardeur violente que lui avait inspirée la réputation de sa beauté et de son esprit merveilleux. Il ajouta qu'il ne s'était déguisé que pour venir lui offrir avec respect son cœur et sa main, et lui dit qu'elle devait pardonner à la violence de sa passion la hardiesse qu'il avait eue d'enfoncer sa porte. Il finit en lui voulant persuader, comme il avait fait à ses sœurs, qu'il était de son intérêt de le recevoir pour époux au plus vite. Il dit encore à Finette qu'il ne savait pas où s'étaient retirées les princesses ses sœurs, parce qu'il ne s'était pas mis en peine de les chercher, n'ayant songé qu'à elle. L'adroite princesse, feignant de se radoucir, lui dit qu'il fallait chercher ses sœurs, et qu'après on prendrait des mesures tous ensemble; mais Riche-Cautéle lui répondit qu'il ne pouvait se résoudre à aller trouver les princesses, qu'elle n'eût consenti à l'épouser, parce que ses sœurs ne manqueraient pas de s'y opposer, à cause de leur droit d'aînesse.

Finette, qui se défiait avec raison de ce prince perfide, sentit redoubler ses soupçons par cette réponse; elle trembla de ce qui pouvait être arrivé à ses sœurs, et se résolut de les venger du même coup qui lui ferait éviter un malheur pareil à celui qu'elle jugeait qu'elles avaient eu. Cette jeune princesse dit donc à Riche-Cautéle qu'elle consentait sans peine à l'épouser; mais qu'elle était persuadée que les mariages qui se faisaient le soir étaient toujours malheureux; qu'ainsi elle le priait de remettre la cérémonie de se donner une foi réciproque au lendemain matin. Elle ajouta qu'elle l'assurait de n'avertir les princesses de rien, et lui dit qu'elle le priait de la laisser un peu de temps seule pour penser au ciel; qu'ensuite elle le mènerait dans une chambre où il trouverait un fort bon lit, et qu'après elle reviendrait s'enfermer chez elle jusqu'au lendemain.

Riche-Cautéle, qui n'était pas un fort courageux personnage, et qui voyait toujours Finette armée du gros marteau dont elle badinait comme on fait d'un éventail, Riche-Cautéle, dis-je, consentit à ce que souhaitait la princesse, et se retira pour la laisser quelque temps méditer. Il ne fut pas plus tôt éloigné que Finette courut faire un lit sur le trou d'un égout qui était dans une chambre du château. Cette chambre était aussi propre qu'une autre; mais on jetait dans le trou de cet égout, qui était fort spacieux, toutes les ordures du château. Finette mit sur ce trou deux bâtons croisés très faibles, puis elle fit bien proprement un lit par-dessus, et s'en retourna aussitôt dans sa chambre. Un moment après, Riche-Cautéle y revint et la princesse le conduisit

où elle venait de faire le lit et se retira. Le prince, sans se déshabiller, se jeta sur le lit avec précipitation, et sa pesanteur ayant fait tout d'un coup rompre les petits bâtons, il tomba au fond de l'égout, sans pouvoir se retenir, en se faisant vingt bosses à la tête, et en se fracassant de tous côtés. La chute du prince fit un grand bruit dans le tuyau; d'ailleurs, il n'était pas éloigné de la chambre de Finette; elle sut aussitôt que son artifice avait eu tout le succès qu'elle s'était promis, et elle en ressentit une joie secrète qui lui fut extrêmement agréable. On ne peut pas décrire le plaisir qu'elle eut de l'entendre barboter dans l'égout. Il méritait bien cette punition, et la princesse avait raison d'en être satisfaite.

Mais sa joie ne l'occupait si fort qu'elle ne pensât plus à ses saurs. Son premier soin fut de les chercher. Il lui fut facile de trouver Babillarde. Riche-Cautèle, après avoir enfermé cette princesse à double tour, avait laissé la clef à sa chambre. Finette entra dans cette chambre avec empressement, et le bruit qu'elle fit réveilla sa sueur en sursaut. Elle fut bien confuse en la voyant. Finette lui raconta de quelle manière elle s'était dé faite du prince fourbe qui était venu pour les outrager. Babillarde fut frappée de cette nouvelle comme d'un coup de foudre; car malgré son caquet, elle était si peu éclairée qu'elle avait cru ridiculement tout ce que Riche-Cautèle lui avait dit. Il y a encore des dupes comme celle-là au monde. Cette princesse, dissimulant l'excès de sa douleur, sortit de sa chambre pour aller avec Finette chercher Nonchalante. Elles parcoururent toutes les chambres du château sans trouver leur sueur; enfin Finette s'avisait qu'elle pouvait bien être dans l'appartement du jardin; elles l'y trouvèrent en effet, demi-morte de désespoir et de faiblesse, car elle n'avait pris aucune nourriture de la journée. Les princesses lui donnèrent tous les secours nécessaires; ensuite elles firent ensemble des éclaircissements qui mirent Nonchalante et Babillarde dans une douleur mortelle; puis toutes trois s'allèrent reposer.

Cependant Riche-Cautèle passa la nuit fort mal à son aise, et quand le jour fut venu, il ne fut guère mieux. Ce prince se trouvait dans des cavernes dont il ne pouvait pas voir toute l'horreur, parce que le jour n'y donnait jamais. Néanmoins, à force de se tourmenter, il trouva l'issue de l'égout, qui donnait dans une rivière assez éloignée du château. Il trouva moyen de se faire entendre à des gens qui pêchaient dans cette rivière, dont il fut tiré dans un état qui fit compassion à ces bonnes gens.

Il se fit transporter à la cour du roi son père, pour se guérir à loisir, et la disgrâce qui lui était arrivée lui fit prendre une si forte haine contre Finette qu'il songea moins à se guérir qu'à se venger d'elle.

Cette princesse passait des moments bien tristes; la gloire lui était mille fois plus chère que la vie, et la honteuse faiblesse de ses sueurs la mettait dans un désespoir dont elle avait peine à se

rendre maîtresse. Cependant la mauvaise santé de ces deux princesses, qui était causée par les suites de leurs mariages indignes, mit encore la constance de Finette à l'épreuve. Riche-Cautèle, qui était déjà un habile fourbe, rappela tout son esprit, depuis son aventure, pour devenir fourbissime. L'égout ni les contusions ne lui donnaient pas tant de chagrin que le dépit d'avoir trouvé quelqu'un plus fin que lui. Il se douta des suites de ses deux mariages: et pour tenter les princesses malades, il fit porter sous les fenêtres de lent- château de grandes caisses remplies d'arbres tout chargés de beaux fruits. Nonchalante et Babillarde, qui étaient souvent aux fenêtres, ne manquèrent pas de voir ces fruits; aussitôt il leur prit une envie violente d'en manger, et elles persécutèrent Finette de descendre dans le corbillon pour en aller cueillir. La complaisance de cette princesse fut assez grande pour vouloir bien contenter ses sœurs: elle descendit et leur rapporta de ces beaux fruits qu'elles mangèrent avec la dernière avidité.

Le lendemain, il parut des fruits d'une autre espèce. Nouvelle envie des princesses: nouvelle complaisance de Finette, mais des officiers de Riche-Cautèle, cachés et qui avaient manqué leur coup la première fois, ne le manquèrent pas celle-ci; ils se saisirent de Finette et l'emmenèrent, aux yeux de ses sœurs qui s'arrachaient les cheveux de désespoir.

Les satellites de Riche-Cautèle firent si bien qu'ils menèrent Finette dans une maison de compagne où était le prince pour achever de se remettre en santé. Comme il était transporté de fureur contre cette princesse, il lui dit cent choses brutales, à quoi elle répondit toujours avec une fermeté et une grandeur d'âme digne d'une héroïne comme elle était. Enfin, après l'avoir gardée quelques jours prisonnière, il la fit conduire au sommet d'une montagne extrêmement haute, et il y arriva lui-même un moment après elle. Dans ce lieu, il lui annonça qu'on l'allait faire mourir d'une manière qui le vengerait des tours qu'elle lui avait faits. Ensuite ce perfide prince montra barbarement à Finette un tonneau tout hérissé par-dedans de canifs, de rasoirs et de clous à crochet, et lui dit que, pour la punir comme elle le méritait, on l'allait jeter dans ce tonneau, puis le rouler du haut de la montagne en bas. Quoique Finette ne fût pas romaine, elle ne fut pas plus effrayée du supplice qu'on lui préparait que Régulus l'avait été autrefois à la vue d'un destin pareil. Cette jeune princesse conserva toute sa fermeté et même toute sa présence d'esprit. Riche-Cautèle, au lieu d'admirer son caractère héroïque, en prit une nouvelle rage contre elle, et songea à hâter sa mort. Dans cette vue, il se baissa vers l'entrée du tonneau qui devait être l'instrument de sa vengeance, pour examiner s'il était bien fourni de toutes ses armes meurtrières. Finette, qui vit son persécuteur attentif à regarder, ne perdit point de temps; elle le jeta habilement dans le tonneau, et elle le fit rouler du haut de la montagne cri has, sans donner au prince le temps de se reconnaître. Après ce coup, elle prit la fuite, et les officiers du prince, qui avaient vu avec une extrême douleur la manière cruelle dont leur maître voulait traiter cette

aimable princesse, n'eurent garde de courir après elle pour l'arrêter. D'ailleurs, ils étaient si effrayés de ce qui venait d'arriver à Riche-Cautèle qu'ils ne purent songer à autre chose qu'à tâcher d'arrêter le tonneau qui roulait avec violence: mais leurs soins furent inutiles: il roula jusqu'au bas de la montagne, et ils en tirèrent leur prince couvert de mille plaies.

L'accident de Riche-Cautèle mit au désespoir le roi Moul-Bénin et le prince Bel-à-Voir. Pour les peuples de leurs états, ils n'en furent point touchés: Riche-Cautèle en était très haï, et même l'on s'étonnait de ce que le jeune prince, qui avait des sentiments si nobles et si généreux, pût tant aimer cet indigne aîné. Mais tel était le bon naturel de Bel-à-Voir qu'il s'attachait fortement à tous ceux de son sang; et Riche-Cautèle avait toujours eu l'adresse de lui témoigner tant d'amitié que ce généreux prince n'aurait jamais pu se pardonner de n'y pas répondre avec vivacité. Bel-à-Voir eut donc une douleur violente des blessures de son frère, et il mit tout en usage pour tâcher de les guérir promptement; cependant, malgré les soins empressés que tout le monde en prit, rien ne soulageait Riche-Cautèle; au contraire, ses plaies semblaient toujours s'envenimer de plus en plus, et le faire souffrir longtemps.

Finette, après s'être dégagée de l'effroyable danger qu'elle avait couru, avait encore regagné heureusement le château où elle avait laissé ses sœurs, et elle n'y fut pas longtemps sans être livrée à de nouveaux chagrins. Les deux princesses mirent au monde chacune un fils, dont Finette se trouva fort embarrassée. Cependant le courage de cette jeune princesse ne s'abattit point: l'envie qu'elle eut de cacher la honte de ses sœurs la fit résoudre à s'exposer encore une fois, quoiqu'elle vît bien le péril. Elle prit, pour faire réussir le dessein qu'elle avait, toutes les mesures que la prudence peut inspirer: elle se déguisa en homme, enferma les enfants de ses sœurs dans des boîtes, et elle y fit des petits trous vis-à-vis la bouche de ces enfants, pour leur laisser la respiration; elle prit un cheval, emporta ces boîtes et quelques autres; et dans cet équipage elle arriva à la ville capitale du roi Moul-Bénin, où était Riche-Cautèle.

Quand Finette fut dans cette ville, elle apprit que la manière magnifique dont le prince Bel-à-Voir récompensait les remèdes qu'on donnait à son frère avait attiré à la cour tous les charlatans de l'Europe. Car dès ce temps-là, il y avait quantité d'aventuriers sans emploi, sans talent, qui se donnaient pour des hommes admirables, qui avaient reçu des dons du ciel pour guérir toutes sortes de maux. Ces gens, dont la seule science était de fourber hardiment, trouvaient toujours beaucoup de croyance parmi les peuples. Ils savaient leur imposer par leur extérieur extraordinaire, et par les noms bizarres qu'ils prenaient. Ces sortes de médecins ne restent jamais dans le lieu de leur naissance, et la prérogative de venir de loin, souvent leur tient lieu de mérite chez le vulgaire.

L'ingénieuse princesse, bien informée de tout cela, se donna un nom parfaitement étranger pour

ce royaume-là: ce nom était Sanatio. Puis elle fit annoncer de tous côtés que le chevalier Sanatio était arrivé avec des secrets merveilleux pour guérir toutes sortes de blessures les plus dangereuses et les plus envenimées. Aussitôt Bel-à-Voir envoya quérir le prétendu chevalier. Finette vint, fit le médecin empirique le mieux du monde, débita cinq ou six mots de l'art d'un air cavalier; rien n'y manquait. Cette princesse fut surprise de la bonne mine et des manières agréables de Bel-à-Voir, et après avoir raisonné quelque temps avec ce prince au sujet des blessures de Riche-Cautèle, elle dit qu'elle allait quérir une bouteille d'une eau incomparable, et que cependant elle laissait deux boîtes qu'elle avait apportées, qui contenaient les onguents excellents, propres au prince blessé.

Là-dessus, le prétendu médecin sortit; il ne revenait point: l'on s'impatientait beaucoup de le voir sans tarder. Enfin, comme on allait envoyer le presser de revenir, on entendit des cris de petits enfants dans la chambre de Riche-Cautèle. Cela surprit tout le monde, car il ne paraissait point d'enfants. Quelqu'un prêta l'oreille, et on découvrit que ces cris venaient des boîtes de l'empirique.

C'étaient en effet les neveux de Finette. Cette princesse leur avait fait prendre beaucoup de nourriture avant que de venir au palais; mais comme il y avait déjà longtemps, ils en souhaitaient de nouvelle, et ils expliquaient leurs besoins en chantant sur un ton dolent. On ouvrit les boîtes, et l'on fut fort surpris d'y voir bien effectivement deux marmots qu'on trouva fort jolis. Riche-Cautèle se douta aussitôt que c'était encore un nouveau tour de Finette; il en conçut une fureur qu'on ne peut pas dire, et ses maux en augmentèrent à un tel point qu'on vit bien qu'il fallait qu'il en mourût.

Bel-à-Voir en fut pénétré de douleur, et Riche-Cautèle, perfide jusqu'à son dernier moment, songea à abuser de la tendresse de son frère. « Vous m'avez toujours aimé, Prince, lui dit-il, et vous pleurez ma perte. Je n'ai plus besoin des preuves de votre amitié par rapport à la vie. Je meurs ; mais si je vous ai été véritablement cher, promettez-moi de m'accorder la prière que je vais vous faire.»

Bel-à-Voir qui, dans l'état où il voyait son frère, se sentait incapable de lui rien refuser, lui promit, avec les plus terribles serments, de lui accorder tout ce qu'il lui demandait. Aussitôt que Riche-Cautèle eut entendu ces serments, il dit à son frère en l'embrassant: «Je meurs consolé, Prince, puisque je serai vengé; car la prière que j'ai à vous faire, c'est de demander Finette en mariage aussitôt que je serai mort. Vous obtiendrez sans doute cette maligne princesse, et dès qu'elle sera en votre pouvoir, vous lui plongerez un poignard dans le sein.» Bel-à-Voir frémit d'horreur à ces mots; il se repentit de l'imprudence de ses serments; mais il n'était plus temps de se dédire, et il ne voulut rien témoigner de son repentir à son frère, qui expira peu de temps

après. Le roi Moul-Bénin en eut une sensible douleur. Pour son peuple, loin de regretter Riche-Cautèle, il fut ravi que sa mort assurât la succession du royaume à Bel-à-Voir, dont le mérite était chéri de tout le monde.

Finette, qui était encore une fois heureusement retournée avec ses sueurs, apprit bientôt la mort de Riche-Cautèle, et peu de temps après, on annonça aux trois princesses le retour du roi leur père. Ce prince vint avec empressement dans leur tour, et son premier soin fut de demander à voir les quenouilles de verre. Nonchalante alla quérir la quenouille de Finette, la montra au roi; puis ayant fait une profonde révérence, elle reporta la quenouille où elle l'avait prise. Babillarde fit le même manège, et Finette à son tour apporta sa quenouille. Mais le roi qui était soupçonneux, voulut voir les trois quenouilles à la fois: il n'y eut que Finette qui put montrer la sienne, et le roi entra dans une telle fureur contre ses deux filles aînées qu'il les envoya à l'heure même à la fée qui lui avait donné les quenouilles, en la priant de les garder toute leur vie auprès d'elle et de les punir comme elles le méritaient.

Pour commencer la punition des princesses, la fée les mena dans une galerie de son château enchanté, où elle avait fait peindre l'histoire d'un nombre infini de femmes illustres qui s'étaient rendues célèbres par leurs vertus et par leur vie laborieuse. Par un effet merveilleux de l'art de féerie, toutes ces figures avaient du mouvement et étaient en action depuis le matin jusqu'au soir. On voyait de tous côtés des trophées et des devises à la gloire de ces femmes vertueuses; et ce ne fut pas une légère mortification pour les deux sueurs de comparer le triomphe de ces héroïnes avec la situation méprisante où leur malheureuse imprudence les avait réduites. Pour comble de chagrin, la fée leur dit avec gravité, que si elles s'étaient aussi bien occupées que celles dont elles voyaient les tableaux, elles ne seraient pas tombées dans les indignes égarements où elles s'étaient perdues; mais que l'oisiveté était mère de tous vices et la source de tous leurs malheurs. La fée ajouta que, pour les empêcher de retomber jamais dans des malheurs pareils, et pour leur faire réparer le temps qu'elles avaient perdu, elle allait les occuper d'une bonne manière. En effet, elle obligea les princesses de s'employer aux travaux les plus grossiers et les plus vils: et sans égard pour leur teint, elle les envoyait cueillir des pois dans ses jardins et en arracher les mauvaises herbes. Nonchalante ne put résister au désespoir qu'elle eut de mener une vie si peu conforme à ses inclinations: elle mourut de chagrin et de fatigue. Babillarde, qui trouva moyen, quelque temps après, de s'échapper la nuit du château de la fée, se cassa la tête contre un arbre et mourut de cette blessure entre les mains des paysans.

Le bon naturel de Finette lui fit ressentir une douleur bien vive du destin de ses sueurs; et au milieu de ses chagrins, elle apprit que le prince Bel-à-Voir l'avait fait demander en mariage au roi son père, qui l'avait accordée sans l'en avertir; car, dès ce temps là, l'inclination des parties

était la moindre chose que l'on considérait dans les mariages. Finette trembla à cette nouvelle, elle craignait, avec raison, que la haine que Riche-Cautéle avait pour elle n'eût passé dans le cœur d'un frère dont il était si chéri, et elle appréhenda que ce jeune prince ne voulût l'épouser pour la sacrifier à son frère. Pleine de cette inquiétude, la princesse alla consulter la sage fée, qui l'estimait autant qu'elle avait méprisé Nonchalante et Babillarde.

La fée ne voulut rien révéler à Finette; elle lui dit seulement: « Princesse, vous êtes sage et prudente: vous n'avez pris jusqu'ici des mesures si justes pour votre conduite qu'en vous mettant toujours dans l'esprit que défiance est mère de sûreté. Continuez de vous souvenir vivement de l'importance de cette maxime, et vous parviendrez à être heureuse sans le secours de mon art.» Finette, n'ayant pu tirer d'autre éclaircissement de la fée, s'en retourna au palais dans une extrême agitation.

Quelques jours après, cette princesse fut épousée par un ambassadeur, au nom du prince Bel-à-Voir: et on l'emmena trouver son époux dans un équipage magnifique. On lui fit des entrées de même dans les deux premières villes frontières du roi Moul-Bénin, et dans la troisième, elle trouva Bel-à-Voir, qui était venu au-devant d'elle par l'ordre de son père. Tout le monde était surpris de voir la tristesse de ce jeune prince aux approches d'un mariage qu'il avait témoigné souhaiter: le roi même lui en faisait la guerre, et l'avait envoyé malgré lui au-devant de la princesse.

Quand Bel-à-Voir la vit, il fut frappé de ses charmes; il lui en lit compliment, mais d'une manière si confuse que les deux cours, qui savaient combien ce prince était spirituel et galant, crurent qu'il en était si vivement touché qu'à force d'être amoureux, il perdait sa présence d'esprit. Toute la ville retentissait des cris de joie, et l'on n'entendait de tous côtés que des concerts et des feux d'artifice. Enfin, après un souper magnifique, on songea à mener les deux époux dans leur appartement.

Finette, qui se souvenait toujours de la maxime que la fée lui avait renouvelée dans l'esprit, avait son dessein en tête. Cette princesse avait gagné une de ses femmes, qui avait la clef de l'appartement qu'on lui destinait, et elle avait donné ordre à cette femme de porter dans ce cabinet de la paille, une vessie, du sang de mouton, et les boyaux de quelques-uns des animaux qu'on avait mangés au souper. La princesse passa dans ce cabinet sous quelque prétexte, et composa une figure de paille dans laquelle elle mit les boyaux et la vessie pleine de sang; ensuite elle ajusta cette figure en déshabillé de femme et en bonnet de nuit. Lorsque Finette eut achevé cette belle marionnette, elle alla rejoindre la compagnie, et peu de temps après, on conduisit la princesse et son époux dans leur appartement. Quand on eut donné à la toilette le temps qu'il lui fallait donner, la dame d'honneur emporta les flambeaux et se retira. Aussitôt Finette jeta la

femme de paille dans le lit, et se cacha dans un coin de la chambre.

Le prince, après avoir soupiré deux ou trois fois fort haut, prit son épée et la passa au travers du corps de la prétendue Finette. Au même moment, il sentit le sang ruisseler de tous côtés, et trouva la femme de paille sans mouvement. «Qu'ai-je fait! s'écria Bel-à-Voir. Quoi ! après tant de cruelles agitations ! Quoi ! après avoir tant balancé si je garderais mes serments aux dépens d'un crime, j'ai ôté la vie à une charmante princesse que j'étais né pour aimer! Ses charmes m'ont ravi dès le moment que je l'ai vue: cependant je n'ai pas eu la force de m'affranchir d'un serment qu'un frère possédé de fureur avait exigé de moi par une indigne surprise ! Ah Ciel ! Peut-on songer à vouloir punir une femme d'avoir trop de vertu? Eh bien ! Riche-Cautéle, j'ai satisfait ton injuste vengeance; mais je vais venger Finette à son tour par ma mort. Oui, belle Princesse, il faut que de la même épée ... » À ces mots, Finette entendit que le prince qui, dans son transport, avait laissé tomber son épée, la cherchait pour se la passer au travers du corps; elle ne voulut pas qu'il fit une telle sottise; ainsi elle lui cria: «Prince, je ne suis point morte. Votre bon cœur m'a fait deviner votre repentir, et par une tromperie innocente, je vous ai épargné un crime.»

Là-dessus Finette raconta à Bel-à-Voir la prévoyance qu'elle avait eue touchant la femme de paille. Le prince, transporté de joie d'apprendre que la princesse vivait, admira la prudence qu'elle avait en toutes sortes d'occasions, et lui eut une obligation infinie de lui avoir épargné un crime à quoi il ne pouvait penser sans horreur; et il ne comprenait pas comment il avait eu la faiblesse de ne pas voir la nullité des malheureux serments qu'on avait exigés de lui par artifice.

Cependant, si Finette n'eût pas toujours été bien persuadée que défiance est mère de sûreté, elle eût été tuée, et sa mort eût été cause de celle de Bel-à-Voir; et puis on aurait raisonné à loisir sur la bizarrerie des sentiments de ce prince. Vive la prudence et la présence d'esprit! Elles préservèrent ces deux époux de malheurs bien funestes, pour les réserver à un destin le plus doux du monde. Ils eurent toujours l'un pour l'autre une tendresse extrême, et passèrent une longue suite de beaux jours dans une gloire et dans une félicité qu'on aurait peine à décrire.

Voilà, Madame, la très merveilleuse histoire de Finette. Je vous avoue que je l'ai brodée et que je vous l'ai contée un peu au long; mais quand on dit des contes, c'est une marque que l'on n'a pas beaucoup d'affaires; on cherche à s'amuser, et il me paraît qu'il ne coûte pas plus de les allonger, pour faire durer davantage la conversation. D'ailleurs, il me semble que les circonstances font le plus souvent l'agrément de ces historiettes badines. Vous pouvez croire, charmante Comtesse, qu'il est facile de les réduire en abrégé. Je vous assure que, quand vous voudrez, je vous dirai les aventures de Finette en fort peu de mots. Cependant ce n'est pas ainsi

que l'on me les racontait quand j'étais enfant; le récit en durait au moins une bonne heure.

Je ne doute pas que vous ne sachiez que ce conte est très fameux; mais je ne sais si vous êtes informée de ce que la tradition nous dit de son antiquité. Elle nous assure que les troubadours ou conteurs de Provence ont inventé Finette bien longtemps avant qu'Abélard, ni le célèbre comte Thibaut de Champagne eussent produit des romans. Ces sortes de fables renferment une bonne morale. Vous avez remarqué, avec beaucoup de justesse, qu'on fait parfaitement bien de les raconter aux enfants, pour leur inspirer l'amour de la vertu. Je ne sais pas si, dans cet âge, on vous a parlé de Finette; mais pour moi,

Cent et cent fois ma gouvernante, Au lieu de fables d'animaux,  
M'a raconté les traits moraux  
De cette histoire surprenante.  
On y voit, accablé de maux.  
Un prince dangereux, qu'une malice noire Entraîna dans l'horreur du vice.  
On y voit naturellement Que deux imprudentes princesses,  
Qui passaient tous leurs jours dans de vaines molleses,  
Et tombèrent indignement  
Dans un affreux égarement,  
Reçurent, pour le prix de leurs lâches faiblesses,  
Un prompt et juste châtement.  
Mais, autant que l'on voit, dans cette belle histoire,  
Le vice puni, malheureux,  
Autant on voit les vertueux Triomphants et couverts de gloire.  
Après mille incidents qu'on ne saurait prévoir,  
La sage et prudente Finette  
Et le généreux Bel-à-Voir  
Goûtent une gloire parfaite. Oui, ces contes frappent beaucoup  
Plus que ne font les faits et du singe et du loup.  
J'y prenais un plaisir extrême: Tous les enfants en font de même;  
Mais ces fables plairont jusqu'aux plus grands esprits.  
Si vous voulez, belle Comtesse,  
Par vos heureux talents, orner de tels récits. L'antique Gaule vous en presse':  
Daignez donc mettre dans leurs jours

Les contes ingénus, quoique remplis d'adresse  
Qu'ont inventés les troubadours.  
Le sens mystérieux que leur tour enveloppe,  
Egale bien celui d'Ésope.

**ANEXO II: A princesinha esperta ou As aventuras de Finette**

(Marie-Jeanne L'Héritier de Villandon)

Tradução de Nicolle Monteiro Moreira.

**NOVIDADE**

Para a Senhora, a condessa Murat.

A Senhora trouxe os melhores contos do mundo em versos: em versos doces e naturais. Eu gostaria bastante, adorável condessa, de te contar logo minha excursão; entretanto, não sei se esta te agradará; atualmente tenho o humor de um cavalheiro burguês, gostaria de contar sem verso, nem prova, nem tampouco palavras chiques, nem brilho, nem rima; um pouco de simplicidade me agrada, uma narrativa sem forma, assim como se fala: não busco nada além da moralidade.

Meu conto fornece o suficiente, por isso poderá agradar-te. Alicerça-se em dois provérbios, em vez de um: É a moda, como a agrada, eu os utilizo com prazer. Verá como nossos antepassados sabiam insinuar que aquele que gosta de fazer nada cai em mil desgraças, ou para dizer-nos que o ócio é a mãe de todos os vícios; indubitavelmente somos persuadidos a estarmos sempre alerta; você vê bem que eu quero dizer que a desconfiança é a mãe da segurança.

Nenhum amor triunfa em pequenos corações vazios.

Você que teme um jogador habilidoso, sua razão não falhará.

Se quiseres preservar teu coração, tua mente deveis ocupar.

Mas se apesar do cuidado, teu destino for amar,

mantenha o encanto, sem conhecer aquele mestre que o seu coração deseja dar.

Tema, ao menos, os belos mentirosos, que andam por ruelas e, sabendo bonito falar, suspiram sem se apaixonar.

Desafiem contadores de histórias galanteadores; saibam bem fundo o espírito deles; olhando nos olhos, mil tolices irão dizer-te.

Suspeite, por fim, desses amantes repentinos,

que logo dizem em paixão arder e juram amor infinito.

Ria destes juramentos: para conquistar alguém, leva-se tempo.

Mantenha nada além de um pouco de compaixão,

desarmar cedo demais, não,

tenha um orgulho austero.

Tua paz e segurança dependem da tua desconfiança.

Não acredito, madame, que eu tenha feito versos! Em vez de me manter ao gosto do senhor Jourdain, eu rimei com o tom de Quinault! Mudo rapidamente minha excursão para assim não tomar parte em velhos ódios que tínhamos com o encantador moralizante que acusamos de pilhagem e desintegração, como tantos outros autores impiedosos fazem diariamente.

Nos tempos das primeiras Cruzadas, um Rei de um reino desconhecido da Europa resolveu combater os infiéis na Palestina. Antes de partir em tão longa viagem, o Rei pôs ordem em seu reino e confiou a regência a um ministro tão hábil quanto ele; estava tranquilo quanto a isto. O que preocupava o Rei era os cuidados de sua família. Havia perdido a rainha, sua esposa, fazia relativamente pouco tempo; ela não o deixou um filho, mas ele se viu pai de três princesas que se casariam. Minha crônica não me ensinou o nome verdadeiro delas; eu só sei que, nesses tempos felizes, a simplicidade das pessoas daria sem problemas apelidos para as pessoas eminentes de acordo com as suas boas qualidades ou seus defeitos. A mais velha das princesas chamam-na de Nonchalante, que significava indiferente no estilo moderno; a segunda, Babillarde, e a terceira, Finette. Os nomes faziam juízo correto das características destas três irmãs.

Ninguém havia visto nada tão preguiçoso quanto era Nonchalante. Todos os dias ela não acordava antes do meio-dia, era arrastada para a igreja, tirada da cama, com os cabelos desgrenhados, o vestido amarrotado, sem cinto e, muitas vezes, agia como uma mula. Durante o dia, isto era corrigido, mas o que era esta princesa senão uma mula. Achava uma fadiga insuportável usar sapatos. Após o jantar nada fazia, empregava seu tempo jogando, depois demorava tanto para se despir, quanto havia demorado para se vestir. Ela nunca teria sucesso metida na cama em pleno o dia.

Babillarde tinha outro tipo de vida. Esta princesa era extremamente afiada e dedicava apenas pouco tempo para si mesma; mas ela tinha uma vontade de falar tão estranha que, depois que ela acordava até a hora de dormir, a boca não se fechava. Ela sabia a história dos agregados e familiares doentes, as conexões ternas, as cortesias, não somente de toda a corte, mas da menor burguesia também. Ela tinha um registro de todas as mulheres que exerciam certos saques dentro das casas para terem uma elegância mais vívida, e se informou precisamente do que a próxima condessa ganhava e o mordomo do hotel do marquês também. Para se instruir dessas

pequenas coisas, ela ouvia sua enfermeira e a costureira com muito mais prazer do que ela não o faria com um embaixador, e então ela admirava aquelas lindas histórias, e precisava falar, não se importava com quem. A coceira de falar produzia ainda um outro efeito ruim na princesa. Apesar da sua posição, aquele ar excessivamente familiar dava coragem para os moços falarem doçuras para ela. Ela ouvia os galanteios sem jeito, tendo o prazer de respondê-los; pois, a qualquer preço que fosse, era necessário da manhã até a tarde ela ouvisse ou tagarelasse. Babillarde, nem Nonchalante se ocupavam nem a pensar, nem a fazer qualquer reflexão, nem lendo; elas não se preocupavam também com quaisquer cuidados da casa, nem das recreações que produziam a agulha e a roca. Por fim, essas duas irmãs, numa eterna ociosidade, nunca agiram pelo espírito, nem pelas mãos.

A irmã mais nova dessas duas princesas tinha uma natureza diferente. Ela agia incessantemente com o espírito e a personalidade; ela tinha uma vivacidade surpreendente, e ela se aplicava para ter um bom uso disto. Ela sabia dançar, cantar, tocar instrumentos perfeitamente; tudo fazia com uma habilidade admirável e todos os pequenos trabalhos manuais que normalmente divertiam as mulheres, colocava ordem na casa do rei e, prevenia, por se preocupar, as pilhagens dos pequenos oficiais; pois, a partir daquele tempo, eles se misturaram para roubar famílias nobres.

Seus talentos não se limitavam àquilo; ela tinha muito julgamento e uma presença de espírito tão maravilhosa que ela encontrava imediatamente maneiras de resolver todos os tipos de negócios. Essa jovem princesa tinha descoberto, por sua acuidade, uma armadilha que um embaixador de má-fé havia feito ao rei, pai dela, num tratado que o Rei estava quase assinando. Para punir a perfídia do embaixador e seu mordomo, o rei mudou o artigo do tratado e colocou os termos que sua filha o inspirou, ele por sua vez, enganou o próprio traidor. A jovem princesa ainda descobriu um jeito de enganar o ministro que queria enganar o Rei; e pelo conselho que ela deu para o seu pai, fez com que a infidelidade do ministro caísse sobre ele próprio.

A princesa demonstrou, em várias ocasiões, sua perspicácia e pureza de espírito, por isso o povo a chamava de Finette. O rei gostava mais da caçula que das outras filhas e sabia que se tivesse apenas Finette como filha, poderia partir tranquilo. O Rei preocupava-se com o comportamento das filhas mais velhas. Então, para ter a certeza dos passos da sua família, como ele tinha certeza sobre os dos súditos, ele seguiu o que vou dizer-te.

Você que é tão instruída em todos os tipos de antiguidades, não tenho dúvida, encantadora condessa, já ouviu cem vezes do poder maravilhoso de fadas. O rei de quem eu falo, sendo um amigo próximo dessas mulheres inteligentes, foi até a amiga; mostrou-se preocupado ao falar

das filhas. O rei revelou a preocupação que tinha com as filhas mais velhas que, por viverem tão desocupadas e terem mentes tão pequenas, poderiam envolver-se em intrigas na ausência dele. O rei tinha apenas a certeza da virtude de Finette, mas a trataria como as outras irmãs, sem fazer diferença. O rei pediu a fada três fusos de vidro, um para cada filha. Os fusos não deveriam quebrar, nem mesmo na roca e, enquanto tivessem o fuso, mal nenhum seria feito contra a sua honra.

Como essa fada era demasiadamente habilidosa, deu a ele os três fusos encantados nos quais trabalhou com todo cuidado; mas os fusos não eram suficientes, por isso o Rei levou as princesas até uma alta torre, que foi construída num lugar muito solitário. Ele disse para as filhas que aquela torre seria a casa delas, por todo o tempo que ele estivesse ausente e proibiu que elas recebessem ali outra pessoa, ou algo do tipo. Ele retirou todos os seus oficiais; depois deu a cada filha um dos fusos encantados, refletiu sobre as qualidades das princesas e as beijou. O Rei fechou as portas da torre, levando a chave consigo.

Talvez você pense, Madame, que essas princesas estivessem no perigo de fome. De maneira alguma. Tomou-se o cuidado de prender uma pólia em cada uma das janelas da torre; colocaram uma corda que ligava as princesas a um cesto, que descia todos os dias. Neste cesto colocavam comida para o dia e quando este subia, elas cuidadosamente colocavam a corda dentro do quarto.

Que vida levavam Babillarde e Nonchalante naquele desespero e solidão; elas estavam entediadas num ponto que é impossível expressar; mas deviam ser pacientes; pois, elas traziam os fusos terríveis com elas, temiam que alguma tentativa rebelde os fizessem quebrar.

Para Finette, não era nem um pouco tedioso. O tempo gastava com a agulha, instrumentos musicais traziam a ela animação; e, além disso, pela ordem do ministro que regia o estado no lugar do Rei, era entregue para as princesas cartas que as informavam de tudo que acontecia dentro e fora do reino. O rei havia dado esta permissão para as princesas e o ministro cumpria o prometido. Finette lia todas as novidades e ficava avidamente entretida. Suas duas irmãs não se dignaram a participar minimamente; elas diziam que estavam muito tristes para terem forças de se divertir; elas precisavam, ao menos, de cartas para aliviar o tédio durante a ausência de seu pai.

Elas, portanto, passaram suas vidas tristemente murmurando contra seu destino e eu penso que elas não falharam em dizer que era melhor nascer sortudo do que nascer filho do rei. Elas estavam frequentemente na janela, pelo menos para ver o que acontecia na campanha. Um dia, Finette estava ocupada em seu quarto, entretida em seus trabalhos, quando da janela viu uma pobre mulher vestida em trapos rasgados, gritando pateticamente sobre sua miséria. Ela

implorou para que eles deixassem suas mãos livres para entrar no castelo, dizia ser representante de um estrangeiro infeliz que sabia milhares de tipos de coisas e fazia o serviço dele com a mais rigorosa fidelidade. Primeiro as princesas lembraram da ordem que o Rei, seu pai, havia dado. Deveriam ficar na torre. Nonchalante, entretanto, estava tão cansada disso e Babillarde, irritada, precisava de alguém para ouvir e com quem pudesse falar. Invejava quem pudesse ouvir as histórias da miserável. Ansiava por deixar a pobre estrangeira entrar.

— Você acha — Babillarde disse para sua irmã — que a defesa do rei se estende para pessoas desafortunadas assim? Eu acho que nós podemos recebê-la sem consequências.

— Faça como desejar, minha querida — respondeu Nonchalante. Babillarde, que somente esperava por aquele consentimento, desceu a corda. A pobre mulher entrou no balde e as princesas a subiram com a ajuda da pólia.

Quando a mulher estava sob seus olhos, a triste sujeira das suas roupas enojaram as princesas. Elas queriam dar outras roupas a pobre mulher; mas poderiam fazê-lo no dia seguinte, naquele momento a imunda mulher deveria servi-las. Quando terminou seus afazeres, Finette foi ao quarto onde estavam as irmãs com a estrangeira. Ela não disfarçou a surpresa e as irmãs dissimularam a tristeza que sentiam sobre o ato imprudente que haviam cometido.

As jovens princesas, entretanto, fizeram, na verdade um homem subir na torre do castelo, sob o pretexto de um serviço. Na realidade, ele queria observar de perto a organização do castelo. Porque, madame, eu não sei se você já duvidou disso, mas esse porquinho era bem perigoso ali, ele era o conde Ory. No convento onde ele foi disfarçado, fugitivo, como abadessa.

Não querendo deixá-la num suspense maior, eu direi que essa criatura coberta em trapos era o filho mais velho de um rei poderoso, como o pai das princesas. Esse jovem príncipe, que era uma das mentes mais astutas de seu tempo, governava totalmente o rei, seu pai, e ele não precisava de muita sutileza para aquilo: porque o rei era uma pessoa tão adorável e tão fácil que lhe deram o apelido de Moul-Bénin. Para o jovem príncipe, já que agia somente com artimanhas e desvios, as pessoas o deram o apelido de Riche-en-Cautèle, e para diminuir, eles diziam Riche-Cautèle.

Ele tinha um irmão mais novo, que; como o pai; também era cheio de boas qualidades. Riche-Cautèle tinha os piores defeitos. Entretanto, apesar da diferença de humores, para a surpresa de todos, uma união tão perfeita podia ser vista entre os dois irmãos. Além das boas qualidades da alma que o príncipe mais novo tinha, a beleza de seu rosto e a graça da sua pessoa eram tão notáveis que eles o chamavam de Bel-a-Voir. Foi o príncipe Riche-Cautèle que inspirou o embaixador de seu pai a fazer um tratado de má-fé que recebeu o endereço de Finette. Riche-Cautèle que já não gostava das pequenas princesas do Rei, acabou assim, tendo aversão a elas;

e quando ele soube as precauções que o rei tinha tido em respeito às suas filhas, houve um prazer pernicioso em enganar a prudência de um pai tão desconfiado. Riche-Cautéle obteve permissão do rei, seu pai, para ir viajar. Ele inventou pretextos e tomou medidas que o levaram a entrar na torre das princesas, como você viu.

Examinando o castelo, o príncipe notou que seria fácil para as princesas o ouvirem, e concluiu que ele devia continuar com sua fantasia o dia todo, porque elas poderiam se avisar, revelá-lo e punir sua iniciativa precipitada. Então, ele manteve as roupas o dia todo e as características de uma mendiga; e pela noite, quando as três estavam ceando, Riche-Cautéle jogou fora os trapos que o cobriam e se vestiu, todo coberto por ouro e pedras preciosas. Quando o viram, as pobres princesas, aterrorizadas, começaram a fugir precipitadas. Babillarde e Finette, que eram ágeis, foram logo para seus quartos; Nonchalante que mal estava acostumada ao ato de andar, foi alcançada instantaneamente pelo príncipe. Imediatamente ele caiu aos seus pés, dizendo quem ele era, e dizendo que a reputação da sua beleza e seu retrato tinham o feito prometer trazer uma corte enorme para lhe oferecer seus votos e fé. Nonchalante, no início estava tão perturbada, que não conseguia responder ao príncipe, que ainda estava de joelhos, dizendo mil doçuras e fazendo-lhe mil protestos. Ele testemunhou a ansiedade que tinha em que ela o recebesse como cônjuge a partir daquele exato momento. Com sua delicadeza natural, deixando-a sem forças para discutir. Ela disse despreocupadamente para Riche-Cautéle que acreditava na sinceridade dele, e aceitou sua fé. Ele não observou formalidades maiores que esta na conclusão desse casamento; mas ela perdeu o fuso de vidro: quebrou em pedaços.

No entanto, Babillarde e Finette estavam com preocupações distintas; estavam em quartos separados, e lá elas ficaram trancadas. Esses quartos eram bastante distante um do outro; e como cada uma destas princesas completamente ignoravam o destino de suas irmãs, elas passaram a noite sem dormir. No dia seguinte, o príncipe pernicioso levou Nonchalante a uma câmara mais embaixo, que ficava no final do jardim, e ali, a princesa expressava seu desejo a Riche-Cautéle, embora ela não ousasse aparecer diante das irmãs, com medo que elas recriminassem fortemente seu casamento. O príncipe disse que ele se encarregaria de fazer a sua aprovação; e depois de alguns discursos, ele saiu e trancou Nonchalante sem que ela percebesse: então, ele começou a procurar pelas princesas com cuidado. Levou algum tempo para descobrir em quais salas elas estavam trancadas. Por fim, o desejo de sempre falar de Babillarde tinha razão, e no que a princesa estava falando sozinha, reclamando, o príncipe se aproximou da porta de seu quarto e a viu pelo buraco da fechadura.

Riche-Cautéle falou com ela através da porta, e disse, como ele havia dito com seu esforço, que foi oferecer seu coração e sua fé e que por ela tinha se arriscado para entrar na torre. Ele elogiou

sua beleza e exagerou; e Babillarde estava muito certa de que ela tinha um mérito extremo, era tola o suficiente para acreditar no que o príncipe estava dizendo. Ela respondeu um fluxo de palavras que não eram muito hostis. Era necessário dizer que esta princesa tinha uma fúria estranha de falar, tinha necessidade; estava em uma depressão terrível, além de que ela não havia comido nada durante todo o dia, pela razão de que não havia nada em seu quarto. Como ela era extremamente preguiçosa, e nunca pensava em nada, mas ainda falando, ela não tinha a menor previsão: quando ela precisava de alguma coisa, ela usaria Finette; e esta princesa amável, que também era mais trabalhadeira e clarividente do que suas irmãs, que eram menos, estava sempre no seu quarto com uma infinidade de marzipã, pastas, líquidos, secos e compotas que ela mesma fazia. Babillarde, entretanto, não teve a mesma vantagem, sentindo-se pressionada pela fome e pelos protestos de encargos que o príncipe fez através da porta, abriu-a para este sedutor, e quando ele abriu a porta, ainda fez perfeitamente o ator para ela: ele tinha estudado bem o seu papel.

Então os dois saíram do quarto e foram para uma sala do castelo, onde encontraram todos os tipos de bebidas; porque o cesto sempre providenciou anteriormente isto para as princesas. Babillarde continuou na primeira frase, que com esforço havia criado; mas ela foi colocar na mente, não sei o porquê, que eles estavam provavelmente todos no céu.

Finette, continuava no quarto trancado, onde não tinha nada. Riche-Cautèle fez todos os esforços para confirmar seu desejo, encontraria as princesas pela noite. Ela não celebrou desta visão; ela pensou que poderia encontrar as irmãs quando estas precisassem comer.

Finalmente, o príncipe e a princesa comeram bastante, e depois de terem terminado, Riche-en-Cautèle pediu para ver o belo quarto do castelo; Ele deu a mão para a princesa, que lhe trouxe a este lugar; e quando ele estava lá, começou a exagerar na ternura que sentia por ela, e lhe disse que seria vantajoso para ela se casar. Ele disse a ela, como ele havia dito Nonchalante, que teria de acreditar em sua fé, porque se soubessem que estiveram juntos, ele tinha certeza que não iriam se opor ao casamento, já que, sem dúvida, o príncipe vizinho mais forte, parecia ser o melhor parceiro para ela; assim, a princesa nunca iria concordar com uma união que ele desejava com todo o ardor que se pudesse imaginar. Babillarde, depois de muitos discursos que não significavam nada, estava tão extravagante quanto sua irmã; ela aceitou o príncipe como seu marido, e recordou os efeitos de seu fuso de vidro após o mesmo ter sido quebrado em pedaços.

Pela noite Babillarde voltou para o seu quarto com o príncipe, e a primeira coisa que ela viu foram as peças de vidro do fuso. Ela estava perturbada com a visão; o príncipe perguntou-lhe sobre a sua perturbação. Sua vontade de falar a fez incapaz de silenciar qualquer coisa, ela

contou sobre os fusos encantados para Riche-Cautèle; e este príncipe teve a alegria de vilão ao ver que o pai da princesa estaria, desse modo, plenamente convencido da má conduta de suas filhas.

No entanto, Babillarde não estava mais com vontade de buscar suas irmãs; ela temia, com razão, que elas pudessem desaprovar sua conduta, mas o príncipe se ofereceu para ir e encontrá-las, e disse que não falharia nos meios para persuadi-las a aprovação. Após essa garantia, a princesa, que não tinha dormido a noite, adormeceu; e enquanto ela dormia, Riche-en-Cautèle trancou-a com a chave, como tinha feito Nonchalante.

Não é verdade, bela condessa, que Riche-Cautèle era um grande vilão, e os céus perderão princesas e incautos? Estou muito zangada contra todas essas pessoas, e eu não tenho dúvida de que você está também; mas não se preocupe, pois, todos eles serão tratados como merecem. Tão sábia e corajosa Finette triunfará.

Quando este príncipe pérfido havia trancado Babillarde, ele passou em todas as salas do castelo, uma após a outra: e como ele as encontrou todas abertas, ele conclui que uma única, fechada, era certamente onde Finette deveria estar. Como ele tinha composto um discurso comum, ele foi para a porta de Finette, dizer todas as coisas que havia dito para suas outras conquistas. Mas esta princesa, que não era boba como suas irmãs, ouviu tempo suficiente sem responder. Finalmente, vendo que ele não tinha dúvidas que ela estava naquele quarto, ela disse-lhe que se era verdade que ele tinha uma afeição tão forte e sincera por ela e que ele queria convencê-la, que ele fosse para o jardim, e fechasse a porta contra ele. Depois, ela iria falar com ele através da janela de seu quarto, que tem vista para o jardim.

Riche-Cautèle não aceitou a proposta, e como a princesa estava resistente em não abrir, o príncipe miserável e enfurecido sem muita paciência, foi buscar uma tora e empurrou a porta. Ele encontrou Finette armada com um martelo grande, que tinha sido deixado por acaso em um guarda-roupa que estava ali. A emoção animadora iluminou tez desta princesa, seus olhos estavam cheios de raiva, ela foi até Riche-Cautèle, era de uma beleza encantadora. Ele queria lançar-se a seus pés; mas ela disse com orgulho, recuando: “Príncipe, se você se aproximar de mim, eu abrirei sua cabeça com este martelo” — “Que bela princesa!”, exclamou Riche-Cautèle, com astúcia de um hipócrita, “o amor que tenho por você incorre um ódio cruel!”. Ele começou a se defender novamente, indo de um canto a outro do quarto, com o ardor violento que o havia inspirado a reputação de sua beleza e de sua presença de espírito. Ele acrescentou que se disfarçou vindo a oferecer-lhe respeitosamente o seu coração e sua mão, e ele disse que tinha que perdoar a violência de sua paixão que ele tinha tido a ousadia de empurrar a porta. Ele tenta convencê-la, como ele havia feito com suas irmãs, era o seu interesse de se fazer

receber por marido rapidamente. E disse para Finette que ele não sabia onde as princesas descansavam, porque ele não se deu ao trabalho de procurar por elas, tendo pensado, somente nela. Ela é uma princesa inteligente, fingindo ceder, disse que ele tinha que encontrar suas irmãs, e depois disso ficariam juntos, mas Riche-Cautèle respondeu que não poderia ir encontrar princesas, ele havia concordado em se casar com ela, porque sua família não deixaria de se opor, por causa de seu direito de primogenitura.

Finette, que não acreditava neste príncipe pérfido sentiu suas suspeitas redobradas com esta resposta; ela temeu o que poderia ter acontecido com sua família, e resolveu vingar ao mesmo tempo, que evitaria tal infelicidade que considerava que elas tinham. Esta jovem princesa disse a Riche-Cautèle que ela consentiria sem dificuldades o casamento; mas estava confiante que os casamentos que aconteceram a noite foram sempre infelizes; assim, ela pediu-lhe para adiar a cerimônia de matrimônio para a parte da manhã.

Ela acrescentou que nada avisaria as princesas, e lhe pediu que a deixasse algum tempo sozinha para orar; em seguida, ela iria levá-lo para um quarto onde ele iria encontrar uma boa cama, e depois ela trancar-se-ia da noite para o dia seguinte.

Riche-Cautèle, que não era uma pessoa corajosa e forte, via o martelo grande de exército de Finette, ela o segurava como algo delicado. Consentiu o que queria a princesa, e recuou para deixá-la algum tempo meditando. Logo que ele saiu, Finette fez uma cama no buraco de um esgoto que estava em um quarto do castelo. Este quarto era tão limpo quanto o outro; mas foi jogado no buraco deste esgoto, que era muito espaçoso, todo o lixo do castelo. Finette colocou nesse buraco bem baixo duas varas cruzadas e então arrumou a cama sobre ela, e imediatamente voltou para seu quarto. Um momento depois, Riche-Cautèle e a princesa voltaram para lá onde ela o levou para a cama e se retirou. O príncipe, sem se despir, atirou-se na cama com pressa, com todo seu peso, subitamente as pequenas varas se quebram, ele caiu no fundo do esgoto, incapaz de se precaver, batendo a cabeça vinte vezes e esbarrando em tudo. A queda do príncipe fez um grande barulho na tubulação; além disso, não estava longe do quarto de Finette; ela soube imediatamente que seu plano tinha todo o sucesso que havia prometido, e ela sentiu uma alegria secreta que foi extremamente gentil com ele. Não se pode descrever o prazer que era para ela ouvi-lo espirrar no esgoto. Ele merecia este castigo, e a princesa tinha razões para estar satisfeita.

Mas sua alegria não a ocupava tanto que ela não se deve pensar em suas irmãs. Seu primeiro cuidado foi procurá-las. Foi fácil para ela encontrar Babillarde. Riche-Cautèle, depois de ter trancado a porta dando duas voltas na chave, deixou-a na fechadura. Finette entrou no quarto com entusiasmo, e o barulho fez sua irmã acordar com um sobressalto. Ela estava confusa, era

claro. Finette disse-lhe como ela havia derrotado o príncipe enganoso que tinha vindo as maltratar. Babillarde foi atingida por esta notícia como um raio; porque, apesar de sua conversa, ela estava pouco esclarecida e acreditava em tudo que ridiculamente Riche-Cautèle tinha dito. Ainda há incautos como este no mundo. Esta princesa, escondendo sua dor excessiva, saiu do quarto para ir com Finette buscar a outra irmã. Elas passaram por todas as salas do castelo sem encontrar sua irmã; Finalmente Finette teve um pressentimento que ela poderia muito bem estar no jardim do castelo; elas a encontraram lá, na verdade, meio morta de desespero e fraqueza, pois, não tinha tomado qualquer alimento durante todo o dia. As princesas deram-lhe toda a assistência necessária; então elas fizeram todos os esclarecimentos e Babillarde, Nonchalante mostraram uma dor mortal, em seguida, as três foram descansar.

No entanto, Riche-Cautèle passou a noite muito pouco à vontade, e quando já era dia, quase não havia melhorado. O príncipe estava em cavernas que ele não podia ver o horror, porque os dias nunca são claros. No entanto, por força de tormento, ele encontrou o fim do esgoto, que dava em um rio a alguma distância do castelo. Ele encontrou uma maneira de ser ouvido pelas pessoas que pescavam no rio e foi recebido em um estado que despertou a compaixão destas pessoas boas.

Foi transportado para a corte de seu pai, para se curar à vontade, e a desgraça que tinha acontecido com ele o fez ter um forte ódio contra tal Finette. Pensava apenas em fazer sua vingança.

Esta princesa passou muitos momentos tristes; honra que era mil vezes mais cara do que a vida, e a fraqueza vergonhosa de suas irmãs a colocou em desespero, ela dificilmente poderia ser amante. No entanto, problemas de saúde dessas duas princesas, que foram causados pelas consequências de seus casamentos indignos, colocaram a constância de Finette à prova. Riche-Cautèle, era um malandro esperto, recordou em sua mente toda a sua aventura para se tornar traiçoeiro. O esgoto e as contusões não lhe deram tanta dor quanto a de ter encontrado alguém mais esperto do que ele. Ele suspeitou do resultado de seus dois casamentos: para tentar ver as princesas doentes, ele pôs sob as janelas do castelo grandes caixas carregadas de apetitosas frutas. Babillarde e Nonchalante, que muitas vezes iam às janelas, não deixaram de ver esses frutos; elas imediatamente tiveram um violento desejo de comer, e insistiram para que Finette fosse lá embaixo no cesto buscar. A complacência desta princesa era grande o suficiente para satisfazer as suas irmãs gentilmente: ela desceu e trouxe-lhes os belos frutos que as irmãs comeram com a última ganância.

No dia seguinte, apareceram frutos de outra espécie. Um novo desejo das princesas: nova incumbência de Finette, mas oficiais de Riche-Cautèle, escondidos e tendo perdido a sua

primeira excursão, não iam deixá-la; eles pegaram Finette e levaram-na, aos olhos de suas irmãs, que puxaram seus cabelos em desespero.

Riche-Cautèle mandou que seus oficiais levassem Finette para uma casa onde o príncipe estava se recuperando. Como ele estava louco contra a princesa, ele disse uma centena de coisas rudes a ela, que sempre respondeu com a firmeza e a magnanimidade condizente de uma heroína como ela. Finalmente, depois de alguns dias com prisioneira vigiada, ele foi ao topo de uma montanha muito alta, e chegou um momento depois, ela. Neste lugar, ele anunciou que estava indo para matá-la de uma forma que iria vingar os truques que ela tinha feito. Então este príncipe pérfido mostrou a Finette um barril cheio de canivetes, lâminas de barbear e pregos com ganchos e disse-lhe que era um castigo como merecia, ele a jogaria naquele barril, em seguida, a rolaria a partir do topo da montanha para baixo. Embora Finette não fosse romana, não tinha mais medo da tortura que estavam preparando a ela, como Regulus tinha sido uma vez com a visão de tal destino. A jovem princesa conservou toda a sua firmeza e até mesmo sua presença de espírito. Riche-Cautèle, em vez de admirar seu caráter heroico, tomou uma nova raiva contra ela, e pensou em apressar a sua morte. Neste ponto, ele se inclinou para a entrada do barril que era para ser o instrumento de sua vingança, e conferiu se ele foi totalmente abastecido com todas as suas armas mortais. Finette, que vive atenta, observava seu perseguidor, não perdeu tempo; habilmente o jogou no tambor, e ele rolou para baixo do topo da montanha, sem dar tempo para reconhecer o príncipe. Após o golpe, ela fugiu, e os oficiais do príncipe, que tinham visto a dor extrema com a forma cruel em que seu mestre queria dar esta princesa amável, tomaram cuidado para não correr atrás dela para pará-la, pois, achavam que no barril estava Finette, mas depois se deram conta que não era a princesa. Na verdade, eles estavam tão assustados com o que aconteceu com Riche-Cautèle que não conseguiam mais pensar em nada. Tentaram parar o barril que estava rolando violentamente, mas seus cuidados eram inúteis: ele rolou para o fundo da montanha, e eles levaram seu príncipe coberto de mil feridas.

O acidente de Riche-Cautèle começou a desesperar o rei Moul-Bénin e o príncipe Bel-a-Voir. Para a população, eles estavam em pontos opostos: Riche-Cautèle era muito odiado, e surpreendentemente o jovem príncipe tinha sentimentos tão nobres e generosos, podia até amar os mais velhos. Mas foi a boa disposição de Bel-a-Voir que o fez ser fortemente ligado ao sangue; Riche-Cautèle sempre soube mostrar-lhe tanta amizade que o generoso príncipe nunca poderia perdoar a si mesmo por não responder ansiosamente. Isto era bom, tendo em vista a violenta dor das lesões de seu irmão, e ele fazia tudo para tentar o curar rapidamente; no entanto, apesar de o cuidado ansioso de todos para aliviarem as dores de Riche-Cautèle, as suas feridas ainda abertas pareciam fazê-lo sofrer por muito mais tempo.

Finette, tendo acabado de sobreviver ao terrível perigo, ainda estava feliz e retornou ao castelo onde ela havia deixado suas irmãs, e ela não ficou lá muito tempo antes de receber mais machucados. Cada uma das princesas deu à luz um filho, e Finette ficou muito envergonhada. Mas a coragem da jovem princesa não se abateu e o desejo que teve de esconder a vergonha de suas irmãs fez com que resolvesse se expor uma vez mais, embora muitos pudessem ver o perigo. Ela decidiu executar o plano que havia elaborado, com todas as medidas que inspiram cautela: ela se disfarçou de homem, trancou os filhos de suas irmãs em caixas, fez buracos para as bocas das crianças, para eles respirarem; ela tomou um cavalo, levou as caixas e algumas outras; e com esta tripulação ela partiu rumo a capital do rei Moul-Bénin, onde estava Riche-Cautéle.

Quando Finette chegou naquela cidade, ela aprendeu que a bela maneira o príncipe Bel-a-Voir recompensava remédios que davam a seu irmão tinha atraído a corte todos os charlatões da Europa. Naquele tempo, havia muitos aventureiros sem emprego, sem talento, que eram admirados como homens que tinham recebido presentes do céu para curar todos os tipos de doenças. Essas pessoas, cuja única ciência era a trapaça, tinham força na crença das pessoas. Eles sabiam impor sua presença extraordinária, e os nomes estranhos que ganhavam. Esses tipos de médicos nunca estão no lugar de seu nascimento, e com a prerrogativa de vir de longe, muitas vezes tomam o lugar de mérito no vulgar.

A princesa engenhosa, informada disto, deu-se um nome perfeitamente estrangeiro para esse reino: o nome foi Sanatio. Em seguida, foi anunciado em todos os lados que o cavaleiro de Sanatio chegou com segredos maravilhosos para curar todos os tipos de lesões mais perigosas e mais envenenadas. Bel-a-Voir quis ver o cavaleiro enviado. Finette veio, fingiu ser o melhor médico do mundo, desfiou cinco ou seis palavras com termo médico mais obscuro; assinou o livro de visitas com letra indecifrável. A princesa ficou surpresa com a boa aparência e maneiras agradáveis de Bel-a-Voir e depois de algum tempo fundamentando com o príncipe sobre as lesões de Riche-Cautéle, ela disse que ia buscar uma garrafa de água incomparável. Ele deixou que ela trouxesse duas caixas que continham as excelentes pomadas para limpar o príncipe ferido.

Logo após o suposto médico saiu; ele não voltou: todos estavam impacientes para vê-lo imediatamente. Por fim, enviaram pessoas para pressioná-lo a voltar, ouviram gritos de crianças pequenas no quarto de Riche-Cautéle. Isso surpreendeu a todos, porque não havia crianças lá. Alguém ouviu, e descobriu-se que os gritos vinham das caixas de remédio.

Eram os sobrinhos de Finette. A princesa tinha feito-os comer um monte de comida antes de vir para o palácio; mas como já havia um longo tempo, eles queriam de novo, e eles mostraram

aquilo a chorar em um tom lamentoso. Eles abriram as caixas, e foi muito surpresa ao ver dois pirralhos que realmente acharam muito bonitos. Riche-Cautèle suspeitou que fosse uma nova excursão de Finette; ele projetou uma fúria que não pode ser explicada, e seus problemas aumentaram a tal ponto que ele ficou à beira da morte.

Bel-a-Voir se encheu de dor, e Riche-Cautèle, pérfido até seu último momento, pensou em abusar do afeto de seu irmão. “Você sempre gostou de mim, príncipe”, disse ele, “e você chorou a minha perda. Eu já não preciso de uma prova de sua amizade em relação à vida quando eu morrer. Eu morro; mas se eu era realmente querido por você, prometa me conceder a oração que peço.”

Bel-a-Voir via o irmão e se sentia incapaz de recusar qualquer coisa, prometeu, então, com os mais terríveis juramentos de conceder-lhe o que ele perguntou. Assim que Riche-Cautèle ouviu estes juramentos, ele disse ao seu irmão, beijando-o: “Estou morrendo conformado, príncipe, desde que eu seja vingado; porque a oração que eu faço para você é pedir Finette em casamento, logo assim que eu morrer. Você vai ter, provavelmente, a princesa maligna, e uma vez que esteja em seu poder, você vai mergulhar uma adaga no peito dela”. Bel-a-Voir estremeceu de horror ao ouvir essas palavras. Ele se arrependeu da imprudência de seus juramentos; mas já era tarde demais para recuar, e ele não mostrou seu arrependimento ao seu irmão, que morreu pouco depois. O rei Moul-Bénin estava sensível, sofrendo. Para seu povo, longe de lamentar Riche-Cautèle, ele ficou feliz que sua morte seria assegurar a sucessão do reino de Bel-a-Voir, cujo mérito era amado por todos.

Finette, que felizmente foi novamente devolvida a sua família, logo soube da morte de Riche-Cautèle, e pouco depois foi anunciado para as três princesas o retorno do rei seu pai. O rei veio ansiosamente por sua vez, e seu primeiro cuidado foi pedir para ver os fusos de vidro. Nonchalante pegou o fuso de Finette e mostrou-a ao rei; e tendo feito uma reverência, ela se concentrou no fuso que ela tinha tomado. Babillarde fez a mesma manobra, e Finette por sua vez, trouxe o fuso. Mas o rei estava desconfiado, pediu para ver os três fusos de uma só vez: apenas Finette poderia mostrar a sua, e o rei ficou tão furioso com suas duas filhas mais velhas que as enviou ao templo onde a fada que lhe deu os fusos estava, orando para manterem toda a sua vida com ela e puni-las como elas merecem.

Para começar a punição das princesas, a fada levou-as em uma galeria de seu castelo encantado, onde ela tinha pintado a história de um número infinito de mulheres famosas que foram feitas famosas por suas virtudes e sua vida laboriosa. Para um efeito maravilhoso da arte da magia, todos estes números tinham movimento e estavam em ação desde a manhã até a noite. Podia-se ver por todos os lados troféus e moedas para a glória dessas mulheres virtuosas; e não foi

uma ligeira mortificação, tanto para a família comparar o triunfo dessas heroínas com a situação desprezível onde a sua infeliz tinha a imprudência reduzida. Para que a tristeza as enchesse, a fada disse gravemente, como se elas estivessem distantes, bem como aquelas que viram nas imagens, elas não teriam caído nas distrações indignas onde elas haviam perdido; mas que a ociosidade era a mãe de todos os vícios, e a fonte de todos os males. A fada acrescentou que para evitar que elas nunca mais caíssem em tais infortúnios, e para repará-las o tempo que tinham perdido, ela as ocuparia em um bom caminho. Na verdade, ela forçou as princesas a trabalharem com as obras mais toscas e infames e sem considerar a sua tez, ela as enviou para coletar ervilhas em seu jardim e arrancar as ervas daninhas. Nonchalante não poderia resistir o desespero que ela teve em levar uma vida tão pouco coerente com suas inclinações; ela morreu de tristeza e fadiga. Babillarde que encontrou meios, algum tempo depois, para escapar durante a noite do castelo de fadas, quebrou a cabeça contra uma árvore e morreu dessa lesão nas mãos dos agricultores.

A bondade natural de Finette a fez sentir uma dor aguda, embora fosse o destino de sua família; e no meio de sua tristeza, ela descobriu que o príncipe Bel-a-Voir a tinha pedido em casamento ao rei, seu pai, que tinha dado permissão sem aviso; porque a partir daquele momento, a inclinação das partes era a menor coisa que se via em casamentos. Finette tremeu com a notícia, ela temia que, com razão, o ódio de Riche-Cautéle tivesse passado para o coração do irmão, a quem ele era tão amado, e ela, nervosa, sentia que este jovem príncipe desejava casar-se para a sacrificar pelo seu irmão. Cheia desta preocupação, a princesa foi consultar a fada sábia, que sentiu o quanto ela era diferente Nonchalante e Babillarde.

A fada não quis revelar nada Finette; ela disse apenas: “Princesa, você é sábia e prudente: você tem tomado até agora as medidas corretas. Sempre tenha em mente que a desconfiança é a mãe da segurança. Continue a lembrar fortemente a importância dessa máxima, e você vai conseguir ser feliz sem a ajuda de minha arte.” Finette, incapaz de perguntar outra coisa para a fada, voltou ao palácio com uma agitação extrema.

Alguns dias mais tarde, a princesa estava casada com um embaixador em nome do Príncipe Bel-a-Voir: e eles a levaram para encontrar seu marido em uma maravilhosa equipe. Ela recebeu as mesmas entradas nas duas primeiras cidades fronteiriças do rei Moul-Bénin, e no terceiro ela encontrou Bel-a-Voir, que tinha vindo para conhecê-la pelo comando de seu pai. Todo mundo ficou surpreso ao ver a tristeza do jovem príncipe ao se aproximar do casamento, ele havia testemunhado o desejo: o mesmo rei fez-lhe guerra e enviou-o contra a sua vontade para atender a princesa.

Quando Bel-a-Voir a viu, ele foi atingido por seus encantos; Ele a elogiou, mas de uma maneira

tão que todos, sabendo como o príncipe era espirituoso e galante, pensaram que ele estava tão profundamente tocado por uma força que deveria estar apaixonado e perdeu sua presença de espírito. A cidade inteira ressoava com gritos de alegria, e nada foi ouvido por todos os lados além de concertos e fogos de artifício. Finalmente, depois de um magnífico jantar foi sugerido levar o casal para seu quarto.

Finette, ainda se lembrava da máxima de que a fada havia renovado em sua mente e que era o seu propósito em vida. A princesa tinha ganhado de uma das mulheres, a chave do quarto que se destinava a ela, e ela havia ordenado a mulher a usar, no quarto, palha, uma bexiga, sangue de carneiro, e entranhas de algum animal que tinham comido na ceia. A princesa foi para esse cargo sob qualquer pretexto, e compôs uma figura de palha em que ela colocou as mangueiras e bexiga cheia de sangue; Em seguida, ela ajustou a figura da mulher nua e com touca de dormir. Quando Finette havia terminado este belo fantoche, ela passou a se juntar à companhia e, logo depois, eles trouxeram a princesa e seu marido em seu quarto. Quando ele foi ao banheiro, ele teve que dar a dama de honra para carregar a tocha e se retirar. Finette imediatamente jogou a mulher na cama de palha, e se escondeu em um canto da sala.

O príncipe, tendo suspirado alto duas ou três vezes levantou, pegou sua espada e atravessou o corpo da suposta Finette. Ao mesmo tempo, ele sentiu o sangue correndo por todos os lados, e encontrou a mulher palha sem movimento. “O que eu fiz?” Bel-a-Voir gritou. “O quê? Depois de tantas situações cruéis! O quê? Depois de eu duvidar se manteria meus juramentos à custa de um crime, eu ter tomado a vida de uma princesa encantadora que eu nasci para amar? Seus encantos me encantaram logo que eu a vi: apesar de eu não ter a força para me libertar de um surpreendente juramento indigno de um irmão furioso! Ah! Céu! Você pode pensar em querer punir uma mulher por ter muita virtude? Bem, Riche-Cautéle! Eu conheci sua vingança injusta; mas vou vingar Finette por sua vez, com a morte. Sim, bela princesa, é necessário que seja a mesma espada.” Com estas palavras Finette ouviu que o príncipe em sua carreira, tinha deixado cair sua espada, tentando a passar através do corpo; ela não desejava que ele fizesse tal absurdo; e ela o chamou: “Príncipe, eu não morri. Seu coração bondoso me fez adivinhar o seu arrependimento, e por uma decepção inocente, eu te salvei de um crime.”

Então Finette disse a Bel-a-Voir que ela tinha previsto aquilo e criado a mulher de palha. O príncipe, muito feliz ao saber que a princesa estava viva, e que ela tinha admirável precaução em todos as ocasiões, tinha a obrigação infinita por ter poupado um crime que ele não podia pensar sem horror; e ele não entendia como ele tinha sido fraco o suficiente para não ver a nulidade dos juramentos que tinha infelizmente feito em momento de infortúnio.

No entanto, se, nem sempre, Finette fosse convencida de que a desconfiança é para ser segura,

ela teria sido morta, e sua morte seria causada por Bel-a-Voir; e, depois, discutiriam sem pressa a raridade dos sentimentos do príncipe. Viva a prudência e presença de espírito! Eles preservaram esse casal de um infortúnio fatal para reservar o destino mais suave do mundo. Eles ainda tinham, um pelo outro, ternura extrema, e passaram uma longa série de belos dias em uma glória e felicidade que seria difícil de descrever.

Isso, senhora, é a maravilhosa história de Finette. Confesso que eu bordei e como eu disse a você um pouco mais; mas quando nós contamos histórias, é um sinal de que não há muito de negócios; nós tentamos nos divertir, e parece que não me custou mais alongar, para prolongar ainda mais a conversa. Além disso, parece-me que as circunstâncias são na maioria das vezes aprovações divertidas dessas histórias. Você pode acreditar, charmosa Condessa, é fácil reduzir abreviadamente. Eu lhe asseguro, quando você quiser, eu vou dizer-lhe as aventuras de Finette em poucas palavras. No entanto, isto não é o que foi dito para mim quando eu era uma criança; a narrativa durou pelo menos uma hora.

Eu não duvido que você vá saber que esta história é muito famosa; mas eu não sei se você está ciente que a tradição nos diz a sua antiguidade. Garantem-nos os trovadores e contadores de histórias de Provence, que Finette foi inventada muito antes de Abelard ou o famoso conde Thibaut de Champagne produzir romances. Esses tipos de boas fábulas contêm morais. Você notou, muito corretamente, que é perfeitamente bom para contar às crianças para inspirar o amor da virtude. Eu não sei se neste mundo, nós dissemos-lhe sobre Finette; mas por mim, Cem vezes a minha governanta, em vez de fábulas de animais, Contou-me as linhas morais.

Esta surpreendente história

Mostra superar a dor notória.

Um príncipe perigoso com uma malícia negra levou ao horrível vício.

Ela mostra duas princesas imprudentes por designio,

Que passaram todos os seus dias de suavidade em vão,

E caíram vergonhosamente

Em uma terrível decepção,

Receberam, como o preço de sua fraqueza covarde,

Rápida e justa penalidade.

Mas, como podemos ver nesta bela história,

As castigaram, vício infeliz.

Triunfante, muito virtuosa e coberta de glória a vi.

Depois de mil incidentes que não podemos pressagiar,

A Finette sábia e prudente  
E o generoso Bel-a-Voir  
Um gosto de glória perfeito, essas histórias têm.  
Mais do que com fatos de macaco e de lobo.  
Senti prazer extremo: Todas as crianças façam o mesmo;  
Mas estas fábulas vão apelar para as maiores mentes.  
Se você quiser, bela condessa,  
Para o seu talento feliz enfeitar essas histórias.  
Antiga Gália de você espera:  
Digna, portanto, de colocar em seus dias  
Os contos ingênuos, embora de astúcia cheios  
trovadores que inventaram o endereço.  
Vira o envelope em sentido misterioso  
Igual ao de Esopo.

### ANEXO III: Entrevistas voluntárias

Entrevistas voluntárias realizadas entre os meses de março e abril de 2016, com 100 mulheres entre 20 e 60 anos, através do formulário da plataforma Google Docs. Os dados pessoais das voluntárias, de acordo com o termo de consentimento livre e esclarecido assinado por elas, serão mantidos em sigilo. Todas as respostas dadas pelas voluntárias foram transcritas exatamente como enviadas (“SIC”), portanto nos abstermos da responsabilidade por qualquer erro de grafia presente nas respostas das voluntárias.

#### Questionário

##### Dados da entrevistada

Nome:

Idade:

Nível de escolaridade:

E-mail:

##### Os contos de fadas na sua infância

Você ouvia contos de fadas na infância? Sim ( ) Não ( )

Alguém contava os contos de fadas para você na infância? Não ( ) Sim, minha mãe ( ) Sim, minha mãe e meu pai ( ) Sim, minha avó ( ) Outros: \_\_\_\_\_

Você se recorda do primeiro conto de fadas que ouviu? Sim ( ) Não ( )

Se você respondeu "sim" a questão anterior, escreva o título do primeiro conto de fadas que você ouviu.

##### Seu conto de fadas favorito

Qual o seu conto de fadas favorito?

Através de qual suporte você teve contato pela primeira vez com esse conto eleito como o seu favorito? Livro ( ) Áudio ( ) Filme ( ) Animação ( ) Outros: \_\_\_\_\_

A personagem do conto de fadas que você elegeu como favorito possui quais virtudes e quais defeitos?

O antagonista do conto que você elegeu como favorito, possui quais virtudes e quais defeitos?

Você pode extrair alguma lição do conto de fadas que você elegeu como favorito?

Sim ( ) Não ( )

Se você respondeu sim a questão anterior, qual a lição que você pode extrair do conto que você elegeu como favorito?

##### Possíveis funções dos contos de fadas

Para você, os contos de fadas tem a função de ensinar? Sim ( ) Não ( ) Outros: \_\_\_\_\_

Para você, os contos de fadas são destinados para:

Meninos ( ) Meninas ( ) Meninos e meninas ( )

As crianças com as quais você tem contato (filhos, sobrinhos, afilhados) conhecem contos de fadas? Sim ( ) Não ( )

Caso tenha respondido sim a questão anterior, através de qual suporte as crianças com as quais você tem contato conhecem os contos de fadas?

Filme ( ) Áudio ( ) Livro ( ) Animação ( ) Outros: \_\_\_\_\_

##### Autores de contos de fadas

Marque os escritores de contos de fadas que você conhece ou já ouviu falar. Caso não conheça nenhum, marque a alternativa “nenhum”

Charles Perrault ( ) Irmãos Grimm ( ) Hans Christian Andersen ( ) Nenhum ( )

Marque as escritoras de contos de fadas que você conhece ou já ouviu falar. Caso não conheça nenhuma, marque a alternativa “nenhuma”

Marie-Jeanne L’Héritier ( ) Henriette-Julie Murat ( ) Jeanne-Marie Beaumont ( )

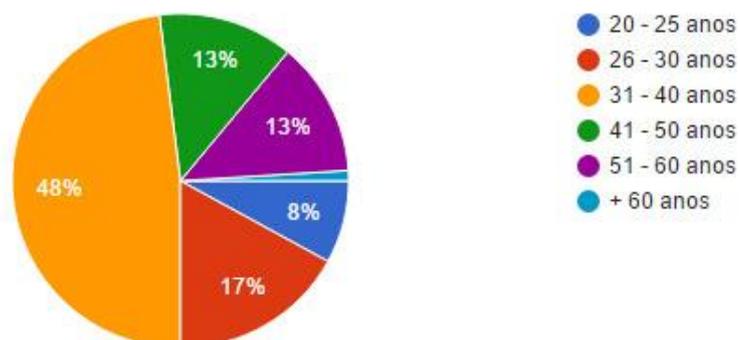
Nenhuma ( )

Você já leu ou conhece algum conto de fadas de Marina Colasanti? Sim ( ) Não ( )

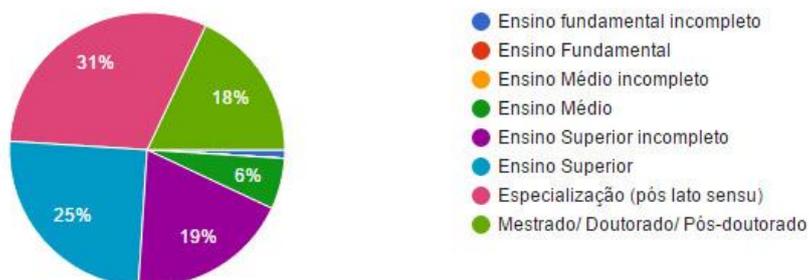
Caso tenha respondido sim a questão anterior, escreva o nome dos contos de fadas de Colasanti que você conhece.

### Dados recolhidos nas entrevistas

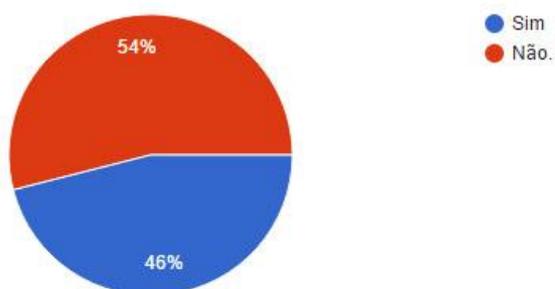
#### Idade (100 respostas)



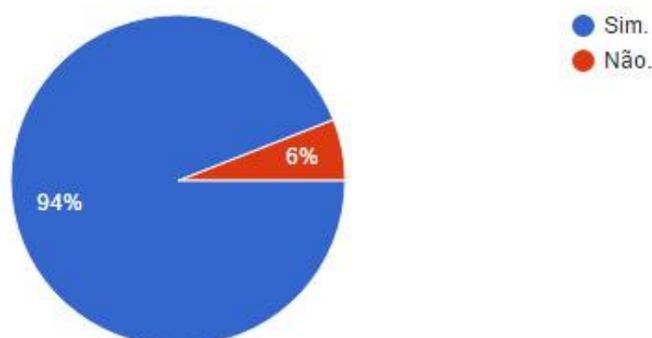
#### Nível de escolaridade (100 respostas)



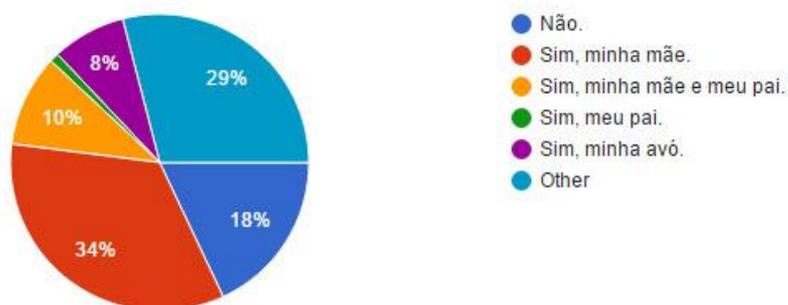
#### Você se recorda do primeiro conto de fadas que você ouviu? (100 respostas)



Você ouvia contos de fadas na infância? (100 responses)



Alguém contava contos de fadas para você na infância? (100 responses)



Se você respondeu "sim" a questão anterior, escreva o título do primeiro conto de fadas que você ouviu. (48 responses)

Cinderela

Branca de Neve

Branca de Neve

Branca de Neve

Branca de Neve

Chapeuzinho Vermelho

Chapeuzinho Vermelho

Chapeuzinho Vermelho

Branca de neve

Branca de neve

cinderela

cinderela

João e Maria



A Bela e a Fera

Branca de neve

Branca de neve

Branca de neve

Branca de neve

Chapeuzinho Vermelho

Chapeuzinho Vermelho

Chapeuzinho Vermelho

Cinderela

Cinderela

Cinderela

A bela adormecida

A bela adormecida

Branca de Neve

Branca de Neve

Mulan

Mulan

Rapunzel

Rapunzel

Alice no país das maravilhas

Alice no país das maravilhas

Barba Azul

Não tenho

Da princesa com a ervilha embaixo do colchão.

cinderela

a pequena sereia de Hans Christian Anderson

Cinderella

Bela e a fera

Pelé de Asno

A branca de neve

A princesa e o sapo

Bela e a Fera

nao tenho

o patinho feio

A bela e a fera

Bela e a.fera

Três porquinhos e o Lobo

Branca de neve e is sete anoes

cinderella

A história da moça azul

Não tenho um favorito

Não tenho predileção

A Bela e a fera

enrolados

Cachinhos Dourados e os Três Ursos

Alice no país das maravilhas

Não tenho um conto de fadas favorito

Alice no país das maravilhas.

o magico de oz

A Bela Adormecida

A Gata Borralheira (Cinderela)

Pele de asno

A Cinderela

CINDERELA

O Príncipe Sapo

Branca de Neve e os sete anões

João e Maria

O Rei Leão

alice no país das maravilhas

Heidi

Pinóquio (nem sei se é considerado conto de fadas, pra mim é rs)

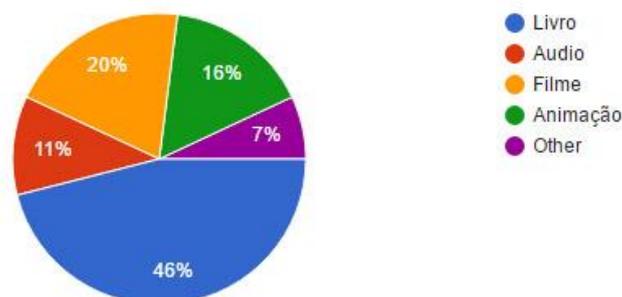
BRANCA DE NEVE

Cinderella

A Princesa e o Sapo

Através de qual suporte você teve contato pela primeira vez com esse conto eleito como o seu favorito?

(100 responses)



A personagem do conto de fadas que você elegeu como favorito possui quais virtudes e quais defeitos?(100 responses)

Virtude: Determinação Defeito: Complacente

Ela é cética; questiona e investiga. Não aceita quartos trancados nem proibições do marido. Tem curiosidade. Os defeitos são: aceitar se casar com Barba Azul, que todos dizem ser um homem perigoso que some com as esposas, provavelmente por interesse, já que ele é feio; e ser salva pelos seus irmãos, em vez de pelos próprios esforços.

Não tenho favorito

Virtudes: amável, amiga, companheira, Defeitos: teimosia

Ela é uma donzela. O defeito é que é meio fresquinha, uma ervilha embaixo de um monte de colchão e ela se sente incomodada? Rs...

Bondade, coragem, teimosia

É princesa. É bonita, gentil, canta docemente, é sonhadora. É teimosa.

Generosidade / Inocência

Qualidades: amável, sensível, saber esperar. Defeitos: apatia, as vezes, falta de atitude.

Virtudes paciência - Defeito- subserviência

Resiliência e determinação ,

É bondosa, solidária e acredita no melhor do ser humano. Mas também é submissa e tem baixa auto estima.

Virtude: Bondosa e determinada. Defeito: ingênuo

Virtude: é decidida Defeito: não ouve conselhos

Virtudes: Carinhosa Defeito: Não tem defeito

A simplicidade

Cuidadosa, inteligente, fez um sacrifício pela família

Honesta e sincera, o seu defeito era de ser muito submissa.

Qualidade: Coragem, ousadia e sensibilidade; Defeito: Teimosia e irresponsável

Coragem, beleza,determinação

Bondade, verdadeira, carinhosa

Superação.

Virtudes: doce e sonhadora/ defeito: Submissa

Valente - Corajosa e Ansiosa

A bela teve a virtude de amar além das aparências. O defeito foi de não se dar conta de possíveis perigos

Virtudes: trabalhadora e verdadeira. Defeitos: considera apenas sua opinião.

Humildade e não vi defeitos

Virtudes-linda, meiga, simpática. Defeitos-impulsividade-casou-se com o primeiro que apareceu e nem bem o conhecia.

Bela: Qualidades: Inteligência e determinação / Defeitos: Ingenuidade em excesso

Generosidade e Coragem

Ela é sonhadora e forte... Mas é bem ingênuo.

Não tenho um conto de fadas favorito/ mas cachinhos de ouro era bem legal, e abusada.

Capacidade de superação, mas baixa autoestima

Inteligência - orgulhosa

Bondade, solidariedade, doação, honestidade...

Lobo Mal - Virtude: Persistência - Defeito: Maldade.

O amor e a inveja

Virtudes: Dócil, atenciosa, inocente. Defeitos: Teimosia

bondade e alegria

Bondosa, amiga, sonhadora. Seu maior defeito é ser submissa.

Virtude: Ter a vida azul. Defeito: Ser tudo igual.

Honestidade e fé

São sempre muito gentis

não

A personagem é humilde, trabalhadeira e sincera. O único defeito dela era ser passiva demais diante dos maus tratos que sofria.

Virtude: delicada; defeito: muito frágil

É simpática, trabalhadora, mas também ingênuo

Coragem, lealdade, respeito, verdade. Teimosia.

Inocência e acreditar fielmente nas pessoas

Esperta como sua virtude principal. Mas a intransigência acho que é seu defeito.

Coragem e resignação e de defeito é um pouco submissa

Doce, meiga, determinada, mas muito submissa

Virtudes a Branca de Neve é humilde. Defeito a bruxa é má.

Virtudes: adaptação e resiliência . Defeito: intensidade de sentimento

Beleza e humildade

Não possui uma favorita

A Bela, deste conto, é determinada, mente aberta considerando o contexto de sociedade que ela vivia, num vilarejo francês de séculos passados. Também é intelectual, corajosa e olha para o interior das pessoas, antes de se

preocupar com o exterior. Defeitos, eu diria que a teimosia e a achar que pode tomar toda a responsabilidade para si, tomar as decisões não importando o que aconteça.

Gato, engraçado e covarde.

Ela é desbravadora e atrapalhada

Amorosa. Não há.

Qualidades: solidariedade, amizade.. Defeitos:

Bondosa, gentil, bonita, canta bem; é um tanto passiva em sua própria história, não toma as rédeas de sua vida.

Romantismo, ingenuidade, acho que um defeito

Determinação e resignação

A beleza, a humildade e o senso de justiça e a fé - Defeitos: subserviência, baixa auto-estima

Ela é Bela, inteligente e determinada. Os únicos defeitos que consigo ver ,e que ela teve que enganar e fugir do seu pai para não casar com ele.

Bondade, proatividade

Virtude - otimista. Defeito - passiva

PERSEVERANÇA; HUMILDADE; DESOBEDIÊNCIA

Bela é linda , jovem, mas tinha dificuldade de reconhecer o seu amor pela Fera devido à aparência.

Boa moça, humilde, inteligente, corajosa, teimosa.

É sonhadora, feliz e acredita no futuro. É resignada e acha que merece o que passa.

Virtude: Ver além da aparência. Defeito: Ser boa demais

obediência, inocência

bondade e inocência

Virtudes: Obediência (ao pai) Defeitos: Preconceituosa, desonesta

Beleza, bondade e nenhum defeito

Boa / teimosa

Admirar a beleza interior, ser bondosa... Pra mim, ela não tinha defeitos.

V: espertos, destemidos, curiosos; D: Curiosos, sem noção de perigo

Batalhadora, humilde, gentileza, bondade

Amigo e generoso imprudência

Tem bondade com as pessoas e perdoa sua família. Não foram mostrados defeitos.

Virtudes: persistência, sonhadora, meiga e humilde. Defeitos: ingenuidade e inocência.

Perseverança e inocência

A calma e perseverança

Bondade e persistência

Virtudes: inocente e amoroso. / Defeito: mentiroso e desobediente

Virtude - corajosa , defeito - ingênua

Qualidade: Bondade; Defeito: Ingenuidade

Virtudes: Pureza de coração, bondade

Doce, encantadora

Ela é guerreira, Destemida mas atrevida

Ela é sonhadora e humilde, mas se deixa levar pela opinião dos outros.

Amorosa

É ingênua, pura, jovial, bonita, alegre. Para mim não tem defeitos.

Tiana... determinada e independente, além de linda.

Virtude: esperança Defeito : esperança

Coragem ,ingenuidade

Virtude: generosa, organizada, amorosa e modesta Defeitos: Volúvel e submissa

O antagonista do conto que você elegeu como favorito, possui quais virtudes e quais defeitos?(100 responses)

Virtude: Determinação Defeito: Ganância

Barba-Azul é um assassino serial, violento contra a mulher, cruel, e obcecado por "testá-las" com a história do quarto proibido. Parece que as únicas virtudes dele são ser rico, bom açougueiro e ter uma barba diferente!

Não tenho favorito

Virtude: Corajoso Defeitos: inveja, soberba

A que não era princesa dormiu tranquilamente e não sentiu a ervilha. Tipo eu... nada de princesinha. Mas talvez essa fosse mais descolada.

Trapaceiro, mentiroso

É rancorosa e vingativa.

Determinação / Vaidade

Virtude: persistência. Defeito: maldade extrema, prazer na dor do outro, falta de caráter, ganância.

virtude- determinada- defeito-maldade

Ingratidão

Não vejo virtudes...É ambiciosa demais, materialista, egoísta, egocêntrica.

Virtude: Não tem Defeito: ambição desenfreada e maldade

Virtude: é criativo Defeito: é desastrado

Virtude: Não tem virtude Defeito: Perversa

Não sei

Rude, frio, inseguro

Era uma mulher que lutava pelo que queria, seu defeito era não medir consequências dos seus atos.

Virtude: Determinação; Defeito: Inveja

O pai dela era um tarado

Destemida, ma

Cuidado /autoritarismo

Virtude: determinada/ Defeito: má

Rainha Má (Branca de Neve) Linda (estilosa) e vaidosa além da conta

A Fera tinha como virtude uma docilidade oculta q brotou na relação com a Bela. Defeito estava por vezes no seu destempero.

Virtude: obstinado. Defeito: ambição maldosa.

Auto-estima e crueldade

Virtudes - Boa organizadora do lar Defeitos - Egoísta e rude.

Gaston: Qualidades: Liderança / Defeitos: Falta de senso moral e ético e egocentrismo exagerado

Primitivo e Cruel

Ela é sonhadora e forte. Mas é bem ingênua

Não tenho conto de fadas preferido.

O antagonista é a forma como o protagonista se vê.

galante - intolerante

Vingativa, maldosa, arrogante, bruxa que enfeitiçou a fera. egoísmo, arrogância. A fera.

Idem a resposta anterior.

Inveja

Virtude: gentil... Defeito: mentiroso.

maldosa e infeliz

O antagonista sabe o que quer e vai à luta, mas é má e egoísta.

Não há.

Determinação e mentira

São espertos

não

Não possui nenhuma virtude e todos os defeitos característicos de uma pessoa ruim e invejosa.

Virtudes: Mãe; defeitos: muito malvada

é vaidosa ao extremo, perversa, invejosa

Força, persistência, esperança, lealdade. Insegurança.

Esperto e mentiroso

Não entendi.

Autoritária e má.

Super mãe, mas muito má

Não sei dizer

Virtude: autoconfiança defeito: autoritarismo

Persistencia e Crueldade

Não

É bonito, popular e possui simpática, o que faz com que conquiste as outras pessoas. De defeitos, machista, pensamentos dentro do contexto em que vive, sem se preocupar com a reflexão e egoísta.

Alice, voluntariosa e teimosa.

Ele é encantador e maluco

Não há. Provocar raiva e inveja.

Defeitos: soberba

É poderosa, a personificação da maldade; é difícil saber porque Malévola faz o que faz.

autocontrole, defeito: Insegurança

DETERMINAÇÃO E FALTA DE ÉTICA

Só o Amor de mãe. Defeitos Orgulho, vaidade exarcebada, crueldade, mentira, a ambição desmedida.

Ele é um rei bom, um homem que cumpria uma promessa e era um homem que amava muito sua esposa. Por amor a essa esposa quase se casou com a própria filha .

Egoísmo, Luxuria

Defeito - egoísmo, soberba, inveja. Virtude - não reconheço.

PROTEÇÃO; INVEJA; GANÂNCIA

Defeito: ser feio (para o conto, era um impedimento de aproximação amorosa com a Bela). Eu me lembro, quando pequena, de não querer dançar com um menino porque ele era feio e suado (Será que foi influência do conto?!)

Amável, gentil, feroz

Ingrata, desumana, interessseira e má. Não há virtudes.

---

O lobo possui como virtude a esperteza, a perspicácia. Em relação aos defeitos, percebe-se que ele usa a mentira para seduzir e usa também a violência psicológica e física para ter saciados os seus desejos.

persistencia e maldade

Bruxa malvada não descrita ou apresentada na narrativa, exceto ao apontada como responsável pela maldição do príncipe.

Inveja, perversidade

Esperta/má

Defeitos: arrogância e feiúra. Não tinha virtudes

D: Má, infeliz, gananciosa; V: sagaz, inteligente

Arrogância, avareza, egoísmo, maldade, ostentação, más intenções

Inveja e cobiça

A madrasta da Cinderela era egoísta e invejosa. Não foram mostradas qualidade.

Virtudes: esperta, imponente e astuta. Defeitos: malvada, invejosa e amarga.

Força e crueldade

Virtudes: Limpesa Defeito: Deboche

Não lembro

Virtude: nenhuma / Defeito: aproveitador, ambicioso e enganador

Não vejo virtudes ... defeito - invejosa.

Qualidade: Confiante; Defeito: Orgulhoso

Na verdade, o antagonista é transformado pela protagonista e se torna alguém bom

Má, agressiva

Autoritarismo

Maléfica e vingativa, determinada e inteligente

Inveja e persistente

Má, invejosa, desalmada

Ambição demasiada.

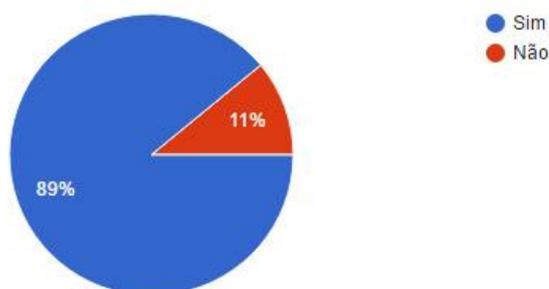
Não vi virtudes Defeitos: egoísmo e vaidade

Ambição ,crueldade

Virtude: boa mãe (não maltrata suas filhas) Defeitos:ciumenta,malvada,invejosa,amarga,calculista,fria,cruel e etc...

Você pode extrair alguma lição do conto de fadas que você elegeu como favorito?

(100 responses)



Se você respondeu sim a questão anterior, qual a lição que você pode extrair do conto que você elegeu como favorito?(91 responses)

Coisas ruins podem ser o caminho necessário para que coisas boas aconteçam.

Tente não casar mal (por dinheiro, por exemplo), mas mesmo se percebeu que casou mal depois, nunca abandone quem você é por culpa (sua curiosidade e instinto questionador, por exemplo). A culpa nunca é sua.

Que temos que ver as pessoas pelo que elas realmente são e não pelas aparências

A ideia que passa é que princesas são fresquinhas, frágeis, vivem em uma redoma de vidro, praticamente. Mas mesmo assim, é o meu conto de fadas favorito mais pela lembrança da infância de ver minha mãe / avó contando essa história pra mim.

Não se deve julgar um livro pela capa

O verdadeiro amor vence tudo, inclusive feitiços de bruxas más.

Fala sobre a importância de se poder contar com amigos fiéis e so re seguirmos nossa crença e consciência, a despeito de tudo o que possa tentar nos convencer do contrário.

Que sempre devemos ter esperança, pois o melhor sempre acontece a quem tem um bom coração, não importam as forças contrárias.

Que o bem tende a vencer o mal.

Não esperar tanto dos outros

Coisas boas sempre vêm para aqueles que as merecem.

Não podemos confiar nas pessoas e os nossos sonhos podem se tornar realidade.

O bem sempre vence o mal

A simplicidade

As aparências enganam e não são tão importantes

Acreditar em seus sonhos

Se arriscar por quem amamos e jamais aceitar os paradigmas que são colocados sobre nós.

Não permitir que certas coisas aconteçam

O bem sempre vence o mal

Não desistir!

Que o bem sempre vence e que tem que aproveitar as oportunidades

Não julgar as pessoas pela aparência!

Amar além das aparências acreditar sempre que as pessoas podem ser melhores.

O equilíbrio entre trabalho duro e recompensa.

Evitar a precipitação de julgamento das pessoas, e acreditar no seus instintos. ver o lado bom das pessoas sem ser extremamente indulgente.

A moral da história " a bela e a fera " é retratar a importância da beleza interior, que devemos amar a pessoa pelo que ela é e não por sua aparência.

Se vc abaixa a cabeça e aceita as humilhações que te fazem, VC fica refém, até que alguém, no caso o príncipe, chegue e te faça feliz. Então, não espere por ngm hahaha

É preciso ter amor próprio.

Que a aparência nem sempre é o que dita carácter.

Não ser arrogante e egoísta.

Nunca desistir. Lutar sempre para alcançar os objetivos, mesmo que ao final não seja alcançado.

A inveja é um sentimento perigoso que nos tornam feios por dentro e por fora

Nunca confiar em estranhos, ouvir sempre os conselhos dos pais. E nunca ir por caminhos desconhecidos sem que antes tenha pesquisado sobre ele.

Acredite nos seus sonhos

O bem e o amor verdadeiro sempre vencem.

Viva as diferenças.

Que quando temos fê, coisas boas acontecem, mesmo com alguém querendo atrapalhar.

não tenho nenhum

Que devemos agir corretamente, pois algum dia seremos recompensados.

Não ser muito submissa, nem muito malvada

O valor da amizade, há corações bons (anões, caçador)

Que o amor não tem preconceitos, o amor foge a qualquer "regra", a qualquer estereótipo.

Não se pode desistir de seus sonhos

Que com persistência se alcança objetivos. A personagem da Cachinhos era bem teimosa rs.

É preciso ter coragem e nunca desistir dos sonhos.

Sempre correr atrás dos nossos sonhos, pois nada é impossível

Ser humilde

Resiliência, reflexões e coragem

Nunca desista dos seus sonhos.

Você deve amar a pessoa pelo interior dela e não pelo exterior, pois uma pessoa extremamente bonita pode ser um monstro por dentro. É por isso que no começo do filme o príncipe vira fera: ele se torna o que é por dentro.

Devemos manter a ilusão.

nao levar a vida tao a serio, nao vale a pena

Lidar com situações difíceis a partir de meios próprios.

Qdo trabalhamos juntos, vencemos

A virtude e a bondade são ferramentas essenciais para vencer o Mal.

Sermos mais autoconfiantes.

**O VALOR DA AMIZADE E A DETERMINAÇÃO NA REALIZAÇÃO DE UM SONHO.**

Que nao devemos humilhar o próximo, por conta de nossa das proprias ambições

Que mesmo com as dificuldades que acontecem em nossa vida,devemos buscar sempre a nossa felicidade .

Que a inveja, o egoísmo e a soberba destrõem a alma do ser humano. E que estes sentimentos atrapalham o convívio em sociedade.

**LIÇÕES DE HUMILDADE, OTIMISMO E PERSEVERANÇA.**

A lição de que não se deve julgar as pessoas pelas aparências. Como contei, lembro de reproduzir, durante a infância, cenas em que não gostava de dois coleguinhas porque eram "feios". Comecei, na adolescência, me relacionando com um rapaz muito bonito que não foi tão leal. Depois, todos os namorados que tive não se adequavam em algum padrão de beleza, mas eram pessoas interessantes e cativantes. Acho que é por isso que até hoje adoro essa história. Eu me identifico!

"Quem vê cara, não vê coração!"

Fazer o bem é sempre positivo e prejudicar os outros é sempre uma via dupla. O mal volta de alguma forma.

Empatia

A lição que aprendemos mediante o conto de "Chapeuzinho Vermelho" nos alerta para ensinarmos as crianças a terem atenção e cuidado com a gentileza de desconhecidos e nos desperta também ao perigo em deixar os

pequeninos sozinhos em situações aparentemente de perigo.

a bondade leva ao final feliz

Ser honesto pode (e dá) bons frutos

Não aceite nada de estranhos...

Não acredite em aparências

Não olhe a aparência.

Nem sempre o que é mais fácil de ter é o melhor

A vida as vezes nos coloca em situações desfavoráveis, no entanto, não podemos nos desesperar, entrar em depressão ou deixar a tristeza tomar conta, pois mesmo que não apareça um príncipe ou uma fada madrinha, seremos felizes se aprendermos a contemplar as coisas belas da vida!

Valorizar a família e amigos

Que por mais que as pessoas sejam injustas e ajam de forma indevida, o que for errado um dia convalesce, deixando livre o que tiver que acontecer de bom.

Devemos ser humildes, acreditar nos nossos sonhos, ter perseverança e acima de tudo sempre fazer o bem pois, tudo que plantamos iremos colher.

Crença e fé

Nunca desistir

Compreensão com os defeitos do outro

Procurar sempre falar a verdade e ser honesto.

Que o bem sempre vence.

Enxergar além das aparências

As pessoas sempre merecem uma segunda chance

Que você não deve se abater, deve enfrentar os problemas e não se importar com as convenções da sociedade

Não se deixe levar pela falta de oportunidades.

Aceitar as pessoas como elas são e respeita las

A vingança não faz bem nem a quem a comete.

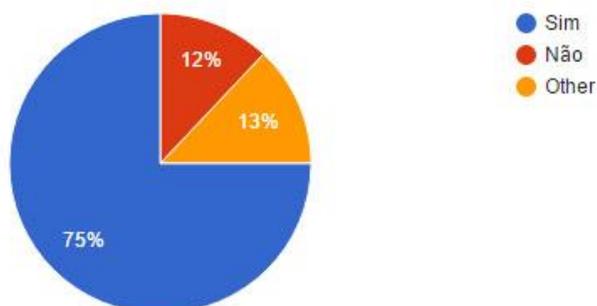
Querer, poder e conseguir sem passar por cima de ninguém.

Durante algum tempo acreditava que eu ia ser salva por um príncipe que me tiraria da vida que eu levava. Que em algum dia os problemas se resolveriam como mágica... As experiências de vida me fizeram perceber que eu precisava me salvar, me salvei. E que os problemas são resolvidos com FE, foco e execução.

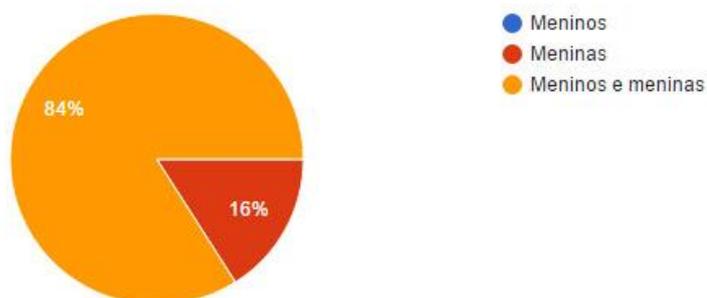
Tendo coragem de seguir, o sonho se torna realidade.

Que a bondade, humildade e perseverança sempre nos traz coisas boas e que alguém, mesmo sendo mau, pode ter um pouco de amorosidade.

Para você, os contos de fadas tem a função de ensinar? (100 responses)

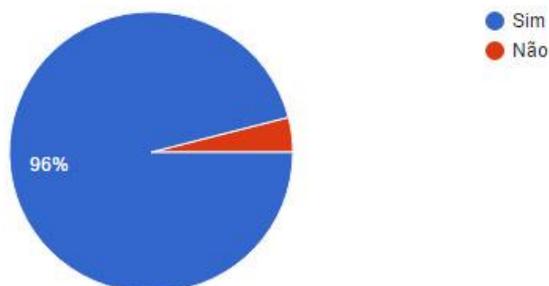


Para você, os contos de fadas são destinados para: (100 responses)



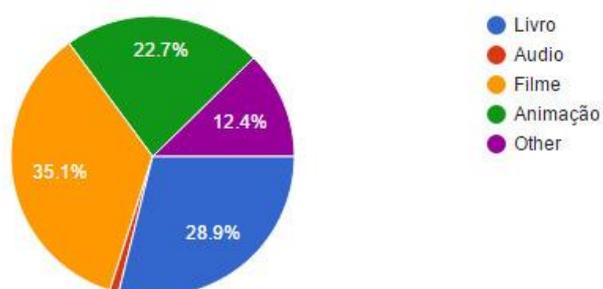
As crianças com as quais você tem contato (filhos, sobrinhos, afilhados) conhecem contos de fadas?

(100 responses)



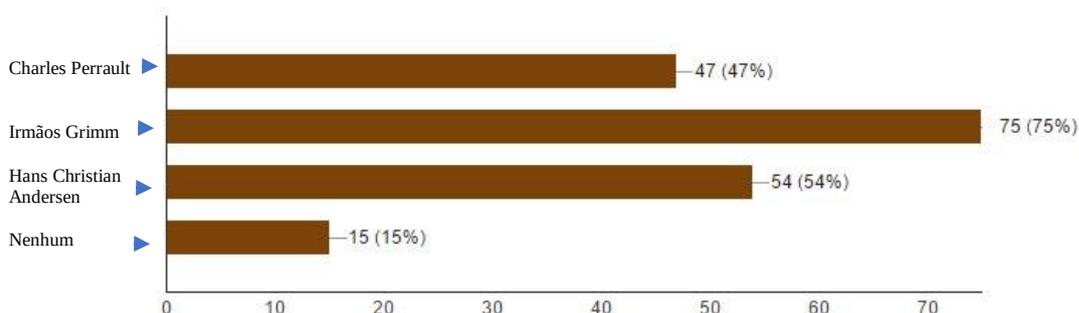
Caso tenha respondido sim a questão anterior, através de qual suporte as crianças com as quais você tem contato conhecem os contos de fadas?

(97 responses)



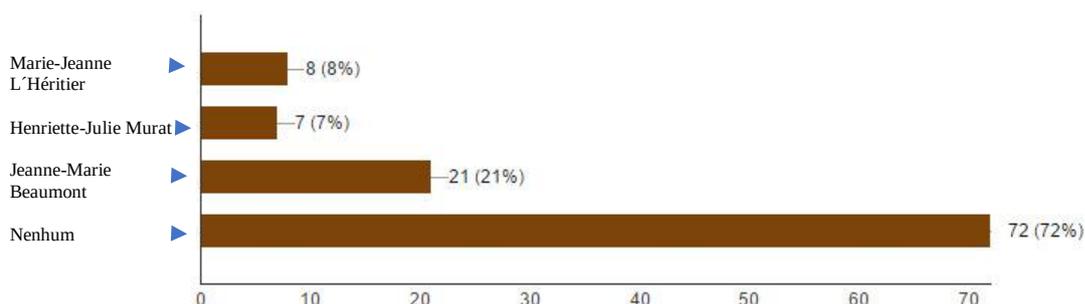
Marque os escritores de contos de fadas que você conhece ou já ouviu falar.  
Caso não conheça nenhum, marque a alternativa "nenhum"

(100 responses)



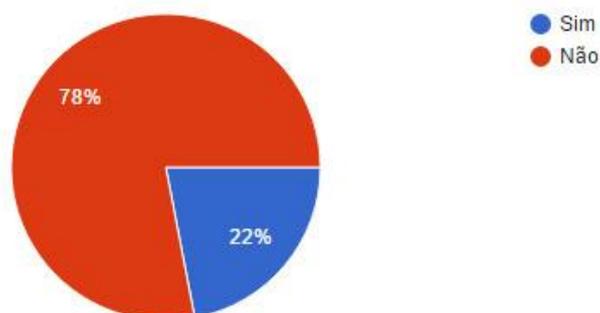
Marque as escritoras de contos de fadas que você conhece ou já ouviu falar.  
Caso não conheça nenhuma, marque a alternativa "nenhuma"

(100 responses)



Você já leu ou conhece algum conto de fadas de Marina Colasanti?

(100 responses)



Caso tenha respondido sim a questão anterior, escreva o nome dos contos de fadas de Colasanti que você conhece. (21 responses)

A moça tecelã

A moça tecelã

A moça tecelã

A MOÇA TECELÃ

## A MOÇA TECELÃ

Uma história toda azul e outros

Uma ideia toda azul, A moça tecelã

Uma história toda azul

Uma ideia toda azul

Não lembro o título.

Uma ideia azul

A Moça Tecelã.

Não lembro dos nomes, mas já li vários

A moça tecelã e A procura de um espelho.

A Moça Tecelã, A Primeira Só , Entre a Espada e a Rosa

A Moça Tecelã

já ouvi falar. Não lembro

O Leopardo é um animal delicado.

A mão na massa, Eu sei mas não devia, A morada do ser

A moça tecela

E por falar em amor

## ANEXO IV: Entrevista com Marina Colasanti

Entrevista com a autora Marina Colasanti, realizada através de e-mail, em maio de 2016.

**1) Existem nos seus contos de fadas uma gama de personagens femininas e que merecem destaque. Como você constrói as personagens femininas dos seus contos de fadas? Certa vez você afirmou que você é a história que você conta e que conta suas próprias histórias apoiada na emoção; sendo assim; as personagens femininas dos seus contos de fadas tem características da "Marina" (mãe, mulher, esposa)?**

R- Não trabalho os contos de fadas a partir de uma construção das personagens, como faria para um romance ou até mesmo um roteiro cinematográfico. Nem trabalho as personagens femininas de forma diferente das masculinas. Não se trata de um trabalho movido pela razão, de histórias criadas para demonstrar alguma tese ou ponto de vista.

Veja bem, Simone, a emoção não é sinônimo de identificação, não preciso ser igual a minhas personagens para que elas me emocionem. A emoção pode ser gerada por empatia, o que é bem diferente.

Não creio que as personagens femininas dos meus contos de fadas tenham, todas, as minhas características (sobretudo não dessa forma espelhada, 'mãe, mulher, esposa'). Mas é claro que, como acontece com qualquer escritor, os meus sentimentos impregnam o que escrevo, e não somente nos contos de fadas.

**2) Em entrevista contida na 3ª edição do livro Entre a espada e a rosa, você afirma que "Contos de fadas são raros e preciosos". Ao lermos seus contos, percebemos que a estrutura nos remete aos contos de fadas da tradição. Por que a escolha por esse tipo de narrativa?**

R- Já contei infinitas vezes como entrei casualmente no universo dos contos de fadas (você pode encontrar isso na pg.420 do livro "Mais de 100 histórias maravilhosas", editora Global). Tendo posto o pé num universo tão encantado, tão rico, aquele que havia embalado minha infância e que, como para todos os adultos, continuava presente, nunca mais o deixei.

Não é uma opção comum. Na modernidade há poucos escritores de contos de fadas. O que há é muito reconto, e muitas narrativas que retomam o universo dos contos de fadas através da paráfrase ou da paródia.

Eu não estou interessada nem numa coisa nem na outra. A tradição me interessa como gênero, como grei à qual pertença.

**3) Percebemos em seus contos de fadas a desconstruções de esteriótipos da sociedade patriarcal (como vemos nos contos "Entre a espada e a rosa", "A moça tecelã", isso para citar apenas alguns). Seus ensaios são o espaço no qual você aborda questões feministas, porém podemos considerar seus contos de fadas como uma literatura engajada devido à desconstrução supracitada?**

R- De forma alguma! Literatura engajada é aquela feita com uma intenção política clara, como forma de doutrinação. Nada disso faz parte dos meus contos de fadas. Quando desejo assumir posições feministas ou posicionar-me de forma crítica, o faço através dos ensaios, das crônicas, dos mini-contos (que são altamente críticos e questionadores), e mesmo da poesia. Os contos de fadas pertencem a outro território.

**4) Certa vez você afirmou que você se ocupa de questões ligadas à mulher por ser feminista. Como você vê as conquistas desse movimento? Como você observa hoje as lutas do feminismo?**

R- Me ocupo das questões ligadas à mulher porque sou mulher, porque sou uma cidadã consciente e crítica, e por isso sou feminista. Nesta ordem.

A tua pergunta exigiria uma análise social que não cabe neste espaço. Vou resumir ao máximo. Quando em 1995, na Conferência de Beijing, foi decidido que as metas pretendidas haviam sido alcançadas, e determinou-se partir para outro tipo de ações, muitos países se viram atropelados. O Brasil foi um dos que não haviam alcançado as metas. Continuávamos, como continuamos até hoje, sem creches, sem planos de saúde da mulher, com um nível espantoso de violência contra a mulher, desigualdade de salários, ínfima representação política, baixíssima representação empresarial. Pouco foi feito de lá para cá. Vejo agora um simpático despertar das mais jovens. Aconselho que leiam, que estudem, porque esse movimento tem história e a história pode ajudar muito no entendimento e nas conquistas.

**5) Nos seus contos de fadas temos personagens femininas que se apresentam em uma relação de submissão ao masculino, bem como temos personagens femininas que são empoderadas e não dependem de um personagem masculino; ainda há personagens que se apresentam em parte da narrativa submissa e em outra empoderadas. Como você pensa a relação masculino e feminino nas suas narrativas?**

R- Penso de toda forma e maneira. E, como você mesma diz, nas minhas "narrativas" ou seja, não apenas nos contos de fadas, mas também nos contos e mini-contos. Escrevi vários livros sobre essas relações ( "Contos de amor rasgados" "Esse amor de todos nós", além do ensaio "E por falar em amor" ), muitos artigos, muitas crônicas, muitos contos, e também contos de fadas.