

ERA UMA VEZ OUTRA VEZ E OUTRA VOZ

*Silvana Augusta Barbosa Carrijo SILVA**

Jornalista, ensaísta, cronista, artista plástica, escritora de obras literárias que seduzem tanto o leitor infantil quanto o adulto, Marina Colasanti apresenta-se, no cenário da cultura brasileira contemporânea, como personalidade intelectual caracterizada pela diversidade. E em cada uma dessas suas atividades, a preocupação com o universo feminino constitui uma espécie de *leitmotiv*. (Re) pensar a condição feminina no mundo é, para a autora, reflexão imprescindível na prática intelectual e artística da mulher:

[...] a questão da mulher sempre foi muito importante para mim. É difícil entender uma mulher que se queira intelectual, que trabalhe no campo das letras e que não faça reflexões sobre a sua própria condição no mundo. No entanto, isso existe. Mas, para mim, seria impossível. É o processo natural, se eu estou refletindo sobre o porquê das coisas, a primeira reflexão que se impõe é por que eu, nós, mulheres, somos cidadãs de segunda categoria, ou éramos, ou ainda somos?!¹

Trabalhando em revistas femininas como *Nova e Cláudia*, a partir do início da década de 70, a autora acumulou um arquivo documental sobre questões

* Docente do Curso de Letras do Campus de Catalão-UFG. Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Goiás.

¹Trecho de entrevista concedida a Vivien Bezerra de Mello, publicada na revista on line *Condomínio e etc.*

relacionadas ao feminino durante mais de trinta anos, fruto de suas pesquisas sobre o assunto e de seu exercício de reflexão sobre o mesmo. No artigo “Por que nos perguntam se existimos?” (1997), por exemplo, Marina reflete sobre o preconceito com que ainda se pensa a relação mulher/escrita:

[...] as escritoras estão perfeitamente conscientes de que ainda hoje um preconceito pesado tende a colorir de rosa qualquer obra de literatura feminina. Apesar da onda dos anos sessenta que envolveu os escritos das mulheres em um grande e esperançoso movimento, não conseguimos vencer a barreira. O preconceito perdura. Pesquisas mostram que basta a palavra mulher em um título para espantar os leitores homens e abrandar o entusiasmo dos críticos. E embora não precisemos mais nos esconder atrás de pseudônimos masculinos, como no século XIX, sabemos que os leitores abordam um livro de maneira diferente quando ele é escrito por uma mulher ou por um homem (COLASANTI, 1997, p.37).

Para a autora, todo esse preconceito contra a escrita de autoria feminina se traduz concretamente pela pergunta feita um sem-número de vezes a várias escritoras: “existe uma escrita feminina?” Num tom de justa indignação, Marina considera que

[...] a sociedade não quer de fato saber se existe uma literatura feminina. O que ela quer é colocar em dúvida a sua existência. Ao me perguntar, sobretudo a mim, escritora, se o que eu faço existe realmente, está afirmando que, embora possa existir, sua existência é tão fraca, tão imperceptível, que é bem provável que não exista (id.ib, 1997, p.37).

A obra literária de Marina Colasanti assevera, juntamente com a obra de outras escritoras brasileiras e estrangeiras, a existência de uma escritura de autoria

feminina hábil. Para além de uma aparente simplicidade, a obra da autora revela toda uma complexidade habilmente urdida pelos fios legados da mitologia, do folclore, de outros textos literários, consistindo seus contos e poemas em produto estético de alto teor simbólico e intertextual. Além disso, o transitar de Marina Colasanti por modalidades literárias várias como contos de fadas, minicontos e poemas e o entrelaçamento entre prosa e poesia, do qual resultam obras literárias de gênero híbrido, atestam a competência literária da autora.

Para a representação simbólica do feminino em alguns de seus chamados contos de fadas, Marina Colasanti emprega, na tessitura narrativa, fios utilizados, num tempo longínquo, por arranjadores outros. A autora atualiza, na representação de suas personagens femininas, figuras do feminino herdadas de narrativas mitológicas, de narrativas folclóricas e de outras narrativas literárias, caracterizando sua poética por um intenso diálogo intertextual. Diante disso, torna-se instigante analisar as relações estabelecidas entre as personagens femininas dos contos de Marina Colasanti com as deusas e heroínas da mitologia greco-romana, com algumas mulheres de lendas folclóricas e com personagens femininas de alguns contos de fadas tradicionais. Nessa perspectiva, perscrutaremos, nos limites do presente artigo, três contos de fadas da autora: o conto “A moça tecelã” (MT), publicado em *Doze reis e a moça no labirinto do vento* (1982), que revisita o mito épico de Penélope; o conto “Sete anos e mais sete” (SAMS), de *Uma idéia toda azul* (1979) que dialoga com o clássico infantil “A bela adormecida” e o conto “Entre a espada e a rosa” (EER), publicado em livro homônimo (1992)², em que ressoam as

² A análise de tais contos encontra-se disseminada em nossa dissertação de mestrado intitulada “Marina Colasanti: mulher em prosa e verso”, defendida e aprovada em Maio/2003 na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás. Revisões e

vozes e o perfil de figuras femininas de lendas folclóricas e de narrativas históricas.

O processo de intertextualidade caracterizou, desde tempos remotos, a atividade literária: “a literatura sempre nasceu da e na literatura” (PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 59). Entretanto, a partir do século XIX, o inter-relacionamento entre textos sofre todo um processo de sistematização, sendo assumido de forma implícita pelos escritores; a partir desse momento, o recurso a textos alheios se faz

[...] sem preocupação de fidelidade (imitação), ou de contestação simples (paródia ridicularizante), sem o estabelecimento de distâncias claras entre o original autêntico e a réplica, sem respeito a qualquer hierarquia dependente da “verdade” (religiosa, estética, gramatical) (PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 59-60).

Além de verificar a existência de uma *práxis* intertextual por parte de determinado autor, há que se considerar o *modus operandi* desse processo de intertextualidade, bem como a natureza do diálogo estabelecido entre os textos: se a voz que se enuncia no texto “centrador” (*centreur*) se mostra uníssona à voz do(s) texto(s) tutor(es)³ ou se se observa uma verdadeira dissimilitude entre tais vozes. Teorizando especificamente sobre o recurso intertextual parodístico, Linda Hutcheon (1985, p.33) ressalta que

modificações parciais foram realizadas para se adequarem à natureza da presente publicação.

³ As expressões *texto tutor*, para designar o texto primeiramente criado, e *texto centrador (centreur)* para designar o texto ulterior são apresentadas por Leyla Perrone-Moisés em *Da influência ao intertexto*, 1991, p. 474.

[...] a intenção do autor (ou do texto), o efeito sobre o leitor, a competência envolvida na codificação e decodificação da paródia, os elementos contextuais que mediatizam ou determinam a compreensão de modos paródicos – nada disso pode ser ignorado [...]

Assim sendo, além de identificar as figuras femininas atualizadas pelos dois contos de Marina Colasanti aqui selecionados, analisaremos a natureza desse processo intertextual travado com as personagens femininas de narrativas antecessoras e, considerando que nenhum discurso se inocentiza pela marca da neutralidade, investigaremos também a intencionalidade da prática intertextual empreendida pela autora que, deste modo, desponta no “amanhecer da linguagem”.⁴

1. Penélope revisitada

O fio do feminino. Fiando o feminino. Feminino fio. Mais que um jogo estéril de palavras, essas expressões procuram denunciar o quanto o ato de fiar constitui, desde tempos remotos, um ofício puramente feminino: “O tempo primeiro do ato feminino – tempo da fiação – não teria equivalente no masculino. É o tempo da anunciação e da revelação, o tempo da fertilidade e de seu duplo” (LIBOREL, 1998, p. 381). Correlato do exercício de fiar, encontra-se o ofício do tecer, pois, como nos lembra o antropólogo francês Gilbert Durand (1998, p.321), há uma

⁴ Considerando a paródia de Lautréamont, “*Chegamos cedo, nada foi dito*” à frase de La Bruyère, *Chegamos tarde e tudo já foi dito*”, Leyla Perrone-Moisés afirma que para o primeiro, “nada está completamente dito, estamos sempre no amanhecer da linguagem e no despontar do sentido” (1978, p. 63).

“constante contaminação entre o tema da fiandeira e o da tecelã”.

A literatura e a mitologia estão repletas de imagens de mulheres fiando, tecendo e essas imagens nos remetem a semantismos vários. Penélope, que para afastar-se de infortunados pretendentes, tece durante o dia uma mortalha para seu sogro e a destece durante a noite, perpetuou-se no tempo como símbolo de inabalável fidelidade conjugal. Aracne, ao desafiar a deusa Atena em relação à arte da tapeçaria, acaba sendo transformada em aranha. Ariadne, ao produzir o fio para indicar o caminho de volta do labirinto a Teseu, consegue salvá-lo do terrível Minotauro e se nos apresenta como a protetora do homem amado. Há também as tecedoras do destino humano, as Moiras Cloto, Láquesis e Átropos: “Mulheres inflexíveis, elas fiam o destino como suas irmãs, as Parcas ou as Horas, em sua túnica branca tecida com fio de linho” (LIBOREL, 1998, p. 375).

O ato de fiar e tecer associa-se a algumas imagens do exercício da criação. Marie Louis Von-Franz, discípula de Jung, assinala a aproximação entre a fiação e a tecedura com o ato da criação de algo que muito se deseja alcançar: “Eu diria que se uma mãe pensa muito na criança que vai nascer, reza e imagina situações a seu respeito, isto é, ‘fia’ e ‘tece’ para ela, essa atividade mental prepara a terra nutritiva onde nascerá” (VON-FRANZ, 1995, p.68).

Marina Colasanti tece habilmente o fio do feminino em alguns de seus contos de fadas. Em “A moça tecelã” (1982) é o exercício de criação de um objeto muito desejado que impulsiona a personagem feminina a tecer. Nesse conto, a moça era dotada de um poder de tecer em seu tear tudo de que precisava: o nascimento do dia, o sol, a chuva, os alimentos, até chegar um momento em que, tomada pela solidão e pensando em como seria bom ter um companheiro, a moça senta-se ao tear para dar corpo e forma a seu desejo:

Com capricho de quem tenta uma coisa nunca conhecida, começou a entremear no tapete as lãs e as cores que lhe dariam companhia. E aos poucos seu desejo foi aparecendo, chapéu emplumado, rosto barbado, corpo aprumado, sapato engraxado. Estava justamente acabando de entremear o último fio da ponta dos sapatos, quando bateram à porta. Nem precisou abrir. O moço meteu a mão na maçaneta, tirou o chapéu de pluma, e foi entrando na sua vida (MT, p.12).

As expressões “meteu a mão na maçaneta” e “foi entrando na sua vida” deixam antever perfeitamente o caráter abrupto e autoritário desse moço criado pelo tear da tecelã, moço com quem ela foi feliz por algum tempo, mas que uma vez tendo descoberto o poder mágico do tear, passa a fazer à tecelã uma série de exigências materiais graduais: primeiro, pede-lhe que teça uma casa, depois um palácio e com ele os tesouros e os escravos.

A moça então “tecia e entristecia”: “E tecendo, ela própria trouxe o tempo em que sua tristeza lhe pareceu maior que o palácio com todos os seus tesouros. E pela primeira vez pensou como seria bom estar sozinha de novo” (MT, p.13). Diante disso, a tecelã, através de um procedimento inverso ao costumeiro – segurando a lançadeira ao contrário – resolve destecer o marido:

A noite acabava quando o marido, estranhando a cama dura, acordou e, espantado, olhou em volta. Não teve tempo de se levantar. Ela já desfazia o desenho escuro dos sapatos, e ele viu seus pés desaparecendo, sumindo as pernas. Rápido, o nada subiu-lhe pelo corpo, tomou o peito aprumado, o emplumado chapéu (MT, p.14).

Além de se relacionar ao exercício de criação, o ato de fiar e tecer associa-se também à sexualidade feminina, sendo esta outra entre suas tantas conotações simbólicas:

Atos e gestos próprios do trabalho de fiar são também provas de força, impostas como parte da formação de uma mulher, correspondendo a um período de autoformação afetiva e sexual. Trabalho que, não obstante a aparente imobilidade e a solidão em que se executa, afeta por inteiro o corpo da mulher-fiandeira, nele implantando o desejo (LIBOREL, 1998, p.371).

Em “A moça tecelã”, podemos encontrar essa associação observada por Liborel entre o ato de fiar e as fricções rítmicas de um exercício que dinamiza o corpo da mulher fiandeira: “Assim, jogando a lançadeira de um lado para outro e batendo os grandes pentes do tear para frente e para trás, a moça passava os seus dias” (MT, p.12) até ver implantado em seu corpo o desejo pelo marido: “tecendo e tecendo, ela própria trouxe o tempo em que se sentiu sozinha, e pela primeira vez pensou como seria bom ter um marido ao lado” (MT, p.12). Uma determinada lenda inglesa se nos apresenta correlata desse conto de Colasanti, no que concerne à simbolização sexual do ato de fiar e tecer:

Em meio ao tédio e à tristeza de ser só, uma velha fiava de noite junto à lareira. Pela chaminé despencam diante dela primeiro dois grandes pés, depois as pernas seguidas pelo resto de um corpo que vai se tornar o seu tão desejado companheiro. Essa versão que aparece numa velha lenda inglesa ilustra, como outras, um simbolismo sexual (LIBOREL, 1998, p.371).

No conto de Marina Colasanti, o moço criado pelas mãos da tecelã caracteriza-se pela arrogância, pelo materialismo, pela exploração e pela falta de sensibilidade: “Mas se o homem tinha pensado em filhos, logo os esqueceu. Porque, descoberto o poder do tear, em nada mais pensou a não ser nas coisas todas que ele poderia lhe dar” (MT p.12). Ao destecer o marido, a moça tecelã livra-se de um ser egoísta e dominador e imprime em sua vida a marca

de uma autonomia emotiva que a impede de se submeter aos ditames masculinos. Metáfora de uma ventura feminina, o conto em questão deixa entrever que a mulher pode perfeitamente manejar os fios de seu destino, pois a ela, exímia fiandeira, exímia tecelã, “é confiado o poder de começar e de interromper” (LIBOREL, 1998, p.371).

As imagens do tecer e do fiar relacionam-se também ao mito do eterno retorno, ao domínio cíclico do tempo e ao semantismo do devir. Durand assinala que “Os instrumentos e os produtos da *tecedura* e da *fiação* são universalmente simbólicos do devir” (DURAND, 1998, p.321, grifos do autor). *Tecedura* e ciclo se fazem estreitamente relacionados em “A moça tecelã”. O conto apresenta em seu decorrer três grandes fases: 1) situações remediadas pela tecelã; 2) situações não remediadas pela tecelã; 3) situações novamente remediadas pela tecelã. Tais fases correspondem ao antes, durante e depois da “entrada” do moço em sua vida.

Num primeiro momento, quando o desejo do companheiro ainda não havia se instalado em seu querer, a moça, através do poder mágico de seu tear, exercia pleno domínio sobre a natureza, moldando-a para seu próprio bem e para o bem de outros seres viventes nesta mesma natureza:

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

Mas se durante muitos dias o vento e o frio brigavam com as folhas e espantavam os pássaros, bastava a moça tecer com seus belos fios dourados, para que o sol voltasse a acalmar a natureza (MT, p.10).

Todo esse bem estar se altera, porém, com a chegada do marido e o rol das exigências por ele impostas. Diante disso, a moça, exausta de tanto tecer para ele, perde o domínio anterior sobre a natureza, não conseguindo remediar alguns acontecimentos desfavoráveis: “A neve caía lá fora, e ela não tinha tempo para chamar o sol. A noite chegava, e ela não tinha tempo para arrematar o dia” (MT, p.13).

Mas no final no conto, em que se dá o despertar da feminilidade autônoma da moça ao destecer o marido, encontramos o tecer de um novo sol: “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” (MT, p.14). Este novo sol se desenha em profundo abraço com o primeiro sol, o do início do conto, momento em que se relata que a moça vivia sozinha sendo, contudo, feliz:

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 (MT, p.10).

Assim, um tecer cíclico se faz dom nas mãos da tecelã, dom capaz de transportá-la a uma outra situação, de retorná-la a um momento anteriormente venturoso: “O fuso, utensílio-instrumento da fiandeira, foi o primeiro a simbolizar a lei do Eterno Retorno” (LIBOREL, 1998, p.375).

A presença de um ser feminino a destecer algo para remediar uma situação que lhe é desfavorável nos remete à figura de Penélope na *Odisséia*. Nessa narrativa épica, o ato de tecer concretiza-se pelo conhecidíssimo estratagema utilizado pela esposa de Ulisses para afugentar os

pretendentes que objetivavam usurpar o lugar do marido por anos ausente do país de Ítaca: Penélope tecia durante o dia uma mortalha para o seu sogro Xariar e a destecia durante a noite, o que lhe permitia adiar o pronunciamento daquele que seria o seu novo cônjuge. Tanto Penélope quanto a moça do conto de Marina tecem em função de uma figura masculina, o marido. No entanto, a primeira tece motivada pela ausência, desejando a presença de Ulisses. A moça tecelã também tece impulsionada primeiramente pela ausência, pela solidão, desejando a presença de um companheiro, mas, posteriormente, des(tece) na presença, desejando a ausência dele.

Assim, se “é no contexto de uma relação afetiva que se flagra o fundamental do feminino” (MENESES, 2000, p. 21), ao cotejarmos a moça tecelã, personagem feminina da obra de Marina Colasanti, com Penélope, personagem feminina do legado mitológico épico, observamos uma notável diferença. O tecer de Penélope se justifica por Ulisses; o da moça tecelã se justifica finalmente pelo encontro consigo mesma, momento em que a solidão, de insuportável, passa a ser desejada, porque traria de volta sua autonomia.

Outra diferença se torna perceptível entre essas duas figuras femininas: passados três anos, o plano astucioso de Penélope é descoberto por uma escrava que põe tudo a perder; assim, Penélope, a figura emblemática da fidelidade conjugal, encontra-se na dependência da volta de Ulisses, que se põe a lutar contra os pretendentes. O êxito da moça tecelã é maior: de forma autônoma, destece o marido e tece, com linha clara como o sol, a chegada de um novo dia e de uma nova vida.

2. Na câmara secreta da bela adormecida

Um rei e uma rainha, uma fada enciumada e vingativa, uma princesa adormecida, um príncipe heróico. Um rei, uma fada madrinha, uma princesa adormecida, um adormecido príncipe. Ao conto “A bela adormecida do bosque”, recolhido de fontes orais pelos irmãos Grimm e por eles registrado em modalidade escrita⁵, pertencem os personagens do primeiro grupo. Ao conto “Sete anos e mais sete” (1979), de Marina Colasanti, os personagens do segundo.

Na versão dos Grimm (1985), o pai da princesa se apresenta como figura benevolente que se alegra diante do nascimento de tão desejada filha e que, diante da ameaça de vê-la cair na desgraça de prolongado sono – tal como havia amaldiçoado a fada despeitada por não ter sido convidada à festa de anúncio do nascimento da menina – ordena que se queimem todos os fusos existentes no reino. Apesar dos cuidados do pai, a filha acaba por se ferir num fuso de uma torre habitada por uma velha e cai num sono profundo, conforme amaldiçoara a rancorosa fada. Instaurado o dano, a mediação se faz através da figura do príncipe audacioso, herói a reparar o castigo infligido à princesa e aos demais.

Diferentes são o rei, o sono, o príncipe e a fada de “Sete anos e mais sete”, de Marina Colasanti, não obstante a existência de uma princesa a também dormir por longos anos como a princesa do conto recolhido pelos irmãos Grimm.

O afeto do pai pela filha, no conto de Marina Colasanti, parece ultrapassar o natural sentimento paterno de um rei que, juntamente com sua rainha, há muito desejava a

⁵ Segundo Jolles (1976, p. 182), “A exemplo de Arnim e Brentano, recolhendo o lirismo e a música que viviam no povo, Jacob e Wilhelm Grimm empenharam-se em redigir as narrativas populares nas múltiplas formas em que elas se apresentavam”.

chegada de um rebento; tanto que nem há uma rainha no conto, mas somente um rei e seu desejo um tanto exagerado pela filha: “Era uma vez um rei que tinha uma filha. Não tinha duas, tinha uma, e como só tinha essa gostava dela mais do que de qualquer outra” (SAMS, p.53).

A princesa também gostava do pai mais do que de qualquer outro, mas só até a chegada de determinado príncipe, que passa a ocupar o lugar de ser predileto do amor da princesa. Então o pai, “que não tinha outra para gostar, achou logo que o príncipe não servia” (SAMS, p.54). Se no conto popular recontado pelos Grimm o príncipe, figura masculina heróica e astuciosa, emerge como ser reparador do dano causado à protagonista, no conto de Marina Colasanti, ele se apresenta como elemento interdito à protagonista, através do sono conluiado pelo rei e pela fada madrinha que muito 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” (SAMS, p.54). Assim, a figura da fada, que no conto de Grimm se manifesta como entidade malfazeja ao rei, porta-se no conto de Colasanti como cúmplice do amor egoísta do pai da princesa.

A imagem de uma jovem a dormir durante longo tempo por providência de outrem nos permite asseverar a atualização da narrativa pretérita, recontada pelos Grimm, pelas mãos hábeis de Marina Colasanti. Mas as diferenças significativas criadas no intento de produção de um enredo novo obrigam-nos a perceber o conto de Marina Colasanti como uma espécie de inversão do conto registrado pelos escritores alemães.

Nesse sentido, o tratamento dado à figura do príncipe no conto de Marina Colasanti é significativo. O príncipe de “A bela adormecida do bosque” caracteriza-se positivamente pelo atributo da coragem audaciosa: “– Pois eu não temo nada. Irei ver a Bela Adormecida” (GRIMM,

1985, p. 30). Em contrapartida, o príncipe de “Sete anos e mais sete”, apesar do caráter bondoso, não se apresenta, aos olhos encegueirados do rei, como possuidor de atributos que o dignificariam a desposar sua filha:

O pai, que não tinha outra para gostar, achou logo que o príncipe não servia. Mandou investigar e descobriu que o rapaz não tinha acabado os estudos, não tinha posição, e o reino dele era pobre. Era bonzinho, disseram, mas enfim, não era nenhum marido ideal para uma filha de quem o pai gosta mais do que de qualquer outra (SAMS, p.54).

E à diferença dos atributos dos príncipes aqui cotejados, segue a diferença no que concerne às suas ações. O príncipe dos Grimm, objetivando remediar a situação de adormecimento da princesa, põe-se contra o sono profundo da donzela, através de várias ações empreendedoras:

Quando o filho do rei se aproximou da cerca de espinhos, encontrou grandes e lindas flores. E o roseiral, abrindo-se por si, permitia que avançasse sem dano algum. [...] Por fim, chegou à torre e abriu a porta da sala onde estava a Bela Adormecida. Viu a jovem deitada na cama e, notando a sua formosura, não pôde mais afastar os olhos dela. Inclinou-se e beijou-a. No momento em que seus lábios a tocaram, a princesa abriu os olhos e, despertando, contemplou-o com ternura (GRIMM, 1985, p.30-31).

O príncipe de “Sete anos e mais sete” não se volta de maneira heróica contra o sono da princesa. Ao contrário, utiliza-se do estratagema do sono como mecanismo de comunhão telepática com ela, adormecendo também e de maneira voluntária, sendo esta praticamente a única ação por ele empreendida:

O príncipe, ao saber que sua bela dormia por obra de 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, num quarto enorme, onde se chegava por um corredor enorme disfarçado por sete enormes portas e começou a dormir (SAMS, p.54-55).

Desta maneira, no conto de Marina Colasanti, a resolução do conflito não se dá através das façanhas empreendidas por uma personagem masculina, o príncipe, rumo à salvação da frágil e indefesa princesa. Feminino e masculino se equilibram como forças igualmente poderosas no conto. Tal igualdade de poder se vê expressa pelo paralelismo entre os sonhos da princesa e do príncipe que, em seus respectivos casulos, dormiam:

Mas a princesa não sonhou com ninguém a não ser com o príncipe. De manhã sonhava que o via debaixo da sua janela tocando alaúde. De tarde sonhava que sentavam na varanda e que ele brincava com o falcão e com os cães enquanto ela bordava no bastidor. E de noite sonhava que a Lua ia alta e que as aranhas teciam sobre o seu sono. E o príncipe não sonhou com ninguém a não ser com a princesa. De manhã sonhava que via seus cabelos na janela, e que tocava alaúde para ela. De tarde sonhava que sentavam na varanda, e que ela bordava enquanto ele brincava com os cães e com o falcão. E de noite sonhava que a Lua ia alta e que as aranhas teciam (SAMS, p.54-55).

Sono e sonho se associam como armas para tornar exequível o encontro amoroso interdito pelo rei e pela fada madrinha. Ao sono da princesa, prossegue o sono do príncipe; ao sonho da princesa prossegue o sonho similar e simétrico do príncipe. Ela dorme, ele dorme; ela sonha, ele sonha. Narrando primeiramente o sonho da princesa e

seguindo-o do sonho do príncipe, a autora atribui à personagem feminina um poder de ação rumo à concretização do amor, partilhando pois esse poder entre o feminino e o masculino, parodiando grande parte de contos de fadas clássicos em que a princesa, donzela ingênua, frágil e temerosa, aguarda inerte à chegada do príncipe audaz.

Se na versão dos Grimm o príncipe precisa despertar a princesa para que pudessem se casar e viverem “felizes para o resto da vida” (GRIMM, 1985, p.31), é no reduto simbólico do sono e do sonho construído que os personagens de “Sete anos e mais sete” conseguem efetivar sua união amorosa: “ambos sonharam que era chegada a hora de casar, e sonharam um casamento cheio de festa e de música e de danças. E sonharam que tiveram muitos filhos e que foram muito felizes para o resto da vida” (SAMS, p.56). Instrumento de ação insubordinante aos desígnios paternos, o sono dos personagens do conto de Colasanti não se configura como o sono sepulcral da morte, mas sim como estado de repouso a propiciar a insurgência do sonho metafórico de celebração do encontro entre os amantes.

Propugnada por Freud, a *função compensadora* do sonho possibilitaria a expressão de vontades humanas coibidas: “Para Freud, o sonho é a expressão, ou a realização, de um desejo reprimido” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1994, p.844). Para Jung, o sonho apresenta uma função sobretudo prospectiva, como processo que se orienta para um fim (caráter teleológico), caracterizando-se como esboço de um plano executivo. De acordo com essa função prospectiva, “o futuro é conquistado em sonhos, antes de ser conquistado nas experiências” (BECKER *apud* CHEVALIER; GHEERBRANT, 1994, p.848).

No conto de Colasanti, o sonho telepático dos amantes apresenta a função compensadora concebida por Freud, vez que o desejo de união amorosa reprimido pelo pai da princesa expressa-se a partir de imagens reveladoras de

um cotidiano entretenimento amoroso entre o casal: a música ao alaúde que o príncipe toca à princesa, *pela manhã*; o fato de estarem juntos na varanda *à tarde* e a presença da lua alta, *à noite*. Assim, tal sonho parece compensar um dia-a-dia amoroso interdito ao casal.

Mas o sonho entre príncipe e princesa não revela somente uma satisfação presentificada, vez que aponta também para a concretização de desejos futuros ao lhes permitir as imagens de um casamento, de filhos que hão de vir e da condição de felicidade imorredoura. Assim sendo, tal sonho cumpre também a função prospectiva e teleológica por Jung assinalada.

3. Entre donzela-guerreira e Eva barbada

O conto “Entre a espada e a rosa” (1992) de Marina Colasanti inicia-se com um período a anunciar um dos postulados do patriarcalismo: “Qual é a hora de casar, senão aquela em que o coração diz ‘quero’? A hora que o pai escolhe” (EER, p.23). E o pai do conto em questão escolheu casar sua filha, a princesa, no momento em que desejou fazer aliança com outro reino: “Isso descobriu a Princesa na tarde em que o Rei mandou chamá-la e, sem rodeios, lhe disse que tendo decidido fazer aliança com o povo das fronteiras do Norte, prometera dá-la em casamento ao seu chefe” (EER, p.23). A Princesa se vê então reduzida à condição de mulher/objeto, instrumento da conquista masculina paterna.

Diante de tal notícia, a Princesa se refugia no seu quarto, onde chora incessantemente. Pede então a seu corpo e a sua mente que lhe apontem uma solução. Esgotada de tanto chorar, adormece, momento em que corpo e mente engendram-lhe a saída:

E ao acordar de manhã, os olhos ainda ardendo de tanto chorar, a Princesa percebeu que algo estranho se passava.

Com quanto medo correu ao espelho! Com quanto espanto viu cachos ruivos rodeando-lhe o queixo! Não podia acreditar, mas era verdade. Em seu rosto, uma barba havia crescido.

Passou os dedos lentamente entre os fios sedosos. E já estendia a mão procurando a tesoura, quando afinal compreendeu. Aquela era sua resposta (EER p.24).

Mas se a barba no rosto da Princesa a impediria de casar, impedi-la-ia também de continuar no palácio de seu pai que, tomado de cólera e vergonha, expulsa-a do reino, do qual ela sai levando suas jóias e um vestido de veludo cor de sangue.

Ao chegar numa primeira aldeia, a jovem tenta arranjar emprego em uma casa para fazer serviços de mulher, mas não é aceita porque, com aquela barba, parecia claro às pessoas que fosse homem. Numa segunda aldeia, a Princesa barbada oferece-se para fazer serviços de homem, mas com aquele corpo feminino, “tinham certeza de que era mulher” (EER, p.24). Após a tentativa infortunada de raspar a barba, que com isso cresceu mais vigorosa, a princesa resolve vender suas jóias em troca de uma couraça, um elmo e uma espada: “Agora, debaixo da couraça, ninguém veria seu corpo, debaixo do elmo, ninguém veria sua barba. Montada a cavalo, espada em punho, não seria mais homem, nem mulher. Seria guerreiro” (EER, p.25).

A Princesa torna-se então valente donzela-guerreira, prestando serviços de batalha a senhores de diversos castelos até chegar ao palácio de um jovem Rei e travar um intenso convívio com ele, acompanhando-o em numerosas batalhas. Com o passar do tempo, porém, o Rei se inquieta diante daquele amigo que nunca tirava o elmo, que nunca se dera a conhecer. “E mais ainda inquietava-se, ao sentir crescer dentro de si um sentimento novo, diferente de todos, devoção mais funda por aquele amigo do que a que um homem sente por um homem” (EER, p.26). Esse desconforto

diante de sentimentos de natureza homoerótica por parte do Rei acaba, na verdade, por atestar uma espécie de latência do feminino: por baixo daquele elmo, daquela couraça, daquela barba, a feminilidade da Princesa era tanta que conseguiu despertar o amor do Rei.

E a princesa também amava o Rei. À noite, trancada em seu quarto, vestia sua indumentária feminina, o vestido de veludo vermelho, e se punha a suspirar por ele mas, como o Rei não poderia amá-la com aquela barba ruiva, ela, novamente em prantos, pede socorro ao seu corpo e à sua mente. No dia seguinte, ao acordar, vê que no lugar da ruiva barba haviam brotado em seu rosto rubras rosas como cachos. Desesperada, a Princesa se perguntava de que adiantava trocar a barba por flores que iam perdendo o viço vermelho. Mas,

[...] ao amanhecer, havia pétalas no seu travesseiro. Uma após a outra, as rosas murcharam, despetalando-se lentamente. Sem que nenhum botão viesse substituir as flores que se iam. Aos poucos, a rósea pele aparecia. Até que não houve mais flor alguma. Só um delicado rosto de mulher (EER, p.27).

Agora a Princesa poderia soltar os cabelos, trajar-se com seu vestido vermelho e descer as escadarias que a levariam rumo ao seu amado Rei.

A presença de uma personagem feminina que se vê, de repente, com o rosto barbado remete-nos à lenda da santa barbada, elemento cultural pertencente ao folclore da região de Saint-Savin e pesquisado por Hilário Franco Júnior. Em seu artigo “A Eva Barbada de Saint-Savin”, o autor nos apresenta um rol de personalidades femininas que, para fugir de algum infortúnio, androgenizaram-se através da barba: Santa Gala, “jovem viúva que ganhou barba ao recusar um novo casamento” (FRANCO JUNIOR, 1996, p.101); Santa Wilgeforte, que para escapar ao casamento, obteve de Deus

uma barba; Santa Paula, que “fugindo às intenções amorosas de um homem, refugiara-se numa capela onde, abraçada ao crucifixo, pedira a Cristo uma barba que afastasse seus pretendentes” (FRANCO JUNIOR, 1996, p. 101), entre outras.

A androginização da personagem feminina do conto de Marina Colasanti também se dá através de sua transformação em guerreira, numa nítida atualização da figura histórica de Joana D’Arc:

E guerreiro valente tornou-se, à medida que servia aos Senhores dos castelos e aprendia a manejar as armas. Em breve, não havia quem a superasse nos torneios, nem a vencesse nas batalhas. A fama da sua coragem espalhava-se por toda parte e a precedia. Já não precisava apresentar-se, diante dos muros de cidades e castelos, já ninguém recusava seus serviços. A couraça falava mais que o nome (EER, p.25).

Mas, ainda que androginizada, a Princesa acalentava em si o desejo de ser mulher e de amar o Rei; prova disso é a importância que ela dá a uma vestimenta tão feminina quanto o seu vestido de veludo vermelho. E é através das flores, das rosas, que a androginização se faz temporária e sua natureza feminina volta a florescer, feminino este que, no final do conto, vê-se em verdadeira comunhão com o masculino, na figura do rei amado.

Toda essa reescritura de narrativas primeiras, sejam elas míticas, literárias, folclóricas ou históricas, evidencia a práxis intertextual de Marina Colasanti, práxis esta que concorre para a compreensão do universo literário como *locus* que encerra propriedade inerente a todo e qualquer discurso, o intenso dialogismo:

A orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo o discurso. Trata-se da orientação natural

de qualquer discurso vivo. Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa. Apenas o Adão mítico que chegou com a primeira palavra num mundo virgem [...], somente esse Adão podia realmente evitar por completo esta mútua-orientação dialógica do discurso alheio para o objeto. Para o discurso humano, concreto e histórico, isso não é possível: só em certa medida e convencionalmente é que pode dela se afastar (BAKHTIN, 1988, p. 88).

Capazes de dialogar com narrativas do *corpus* literário universal, os contos de fada de Colasanti acabam por reescrever esses textos anteriores. Ao visitar narrativas primeiras em que o elemento feminino encontra-se caracterizado, não raras vezes, por atributos androcentricamente impostos às mulheres, tais como a beleza, a fragilidade, a obediência ao pai e posteriormente ao marido, recriando estas narrativas a partir da proposta de um feminino outro, as atualizações de narrativas predecessoras empreendidas por Marina Colasanti se configuram como processo intertextual tal como o caracteriza Marc Eigeldinger (1987, p.11):

[...] elle [l'intertextualité] n'est pas uniquement une transplantation d'un texte dans un autre, mais elle se définit par un travail d'appropriation et de réécriture qui s'applique à recréer le sens, en invitant à une lecture nouvelle.⁶

⁶ “A intertextualidade não é somente uma transplantação de um texto num outro, ela se define por um trabalho de apropriação e de reescritura que se destina a recriar o sentido, convidando a uma nova leitura” (Tradução nossa).

Assim, recriada se encontra a fiel e dependente Penélope, na figura da moça tecelã que, com mãos hábeis tece sua própria autonomia. A bela adormecida que, no conto dos Grimm, espera por cem anos a chegada de um príncipe capaz de despertá-la, é atualizada pela figura da princesa no conto de Colasanti. Aqui, ela também adormece, mas somente por quatorze anos, e seu sono não é o sono da morte, mas o sono que possibilita sonhos a expressarem seu desejo de união com o príncipe, que não a desperta heroicamente, mas sim sonha, em tudo igual a ela, um sonho telepático de união entre os amantes. O rechaço das santas barbadas a casamentos que lhes foram impostos encontra eco na destemida princesa que, entre espada e rosa, androginiza-se para fugir de um casamento arranjado pelo pai, exercendo seu direito de escolha do ser amado. Além disso, caracterizando tal princesa como donzela-guerreira, Marina Colasanti confere-lhe a autonomia resolvida de Joana D'Arc, ao se androginizar com vestimentas masculinas e comandar todo um exército de homens. No entanto, o final trágico de Joana D'Arc, morta na fogueira, e o estado de pavor das santas barbadas transmutam-se na bem-aventurança da personagem de “Entre a espada e a rosa” (ERR).

Note-se que se em “A moça tecelã” há um verdadeiro desencontro amoroso entre moço e tecelã, em “Sete anos e mais sete” e “Entre a espada e a rosa”, masculino e feminino equilibram-se rumo a um desejado encontro entre os pares. Assim, a própria intencionalidade da autora em (re) pensar a condição feminina, por via da arte literária, não se faz de maneira apelatória: não se trata de eliminar o componente masculino das relações travadas pelo ser feminino e nem de caracterizar o homem como o eterno algoz das mulheres. No lugar dessa obsessão vitimária, Marina Colasanti propõe que pensemos numa espécie de

relação amorosa entre homem e mulher, em que a autonomia do ser feminino se faça imprescindível.

A partir dessas atualizações de narrativas do legado mítico, folclórico e literário, Marina Colasanti conta outra vez, mas o faz com outra voz, transformando, redimensionando, metamorfoseando os textos tutores. Assim, a práxis intertextual da autora se presta a um (re) pensar a condição feminina expressa nas narrativas predecessoras, a partir de um outro tom, de uma voz outra, de uma voz dessemelhante da voz verificável nas narrativas tutoras. Por meio da construção de toda uma atmosfera simbólica, lírica e do entrelaçamento de vozes do passado que, inseridas na urdidura de sua trama, são revistas por sua voz presente, Marina Colasanti conta o seu “era uma vez”, mas o faz com “outra voz”, com sua voz!

Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. “O discurso na poesia e o discurso no romance”. In: _____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 1988, p. 85-106.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

COLASANTI, Marina. “Sete anos e mais sete”. In: _____. *Uma idéia toda azul*. 14.ed. Rio de Janeiro: Nórdica, 1979.

_____. “A moça tecelã”. In: _____. *Doze reis e a moça no labirinto do vento*. 6.ed. Rio de Janeiro: Nórdica, 1982.

_____. “Entre a espada e a rosa”. In: _____. *Entre a espada e a rosa*. 9.ed. Rio de Janeiro: Salamandra, 1992.

_____. “Por que nos perguntam se existimos”. In: SHARPE, Peggy (org.). *Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina*. Florianópolis: Mulheres; Goiânia: EdUFG, 1997, p.33-42.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arqueologia geral*. Tradução de Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

EIGELDINGER, Marc. “L’intertextualité”. In: _____. *Mythologia et intertextualité*. Genève: Editions Slatkine, 1987, p.9-20.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. “A Eva barbada de Saint-Savin: imagem e folclore no século XII”. In: _____. *A Eva barbada: ensaios de mitologia medieval*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996, p.175-198.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. A bela adormecida do bosque. In: _____. *Contos escolhidos*. Tradução de Stella Altenbernd e Mário Quintana. Rio de Janeiro: Globo: 1985.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Tradução de Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

JOLLES, André. “O conto”. In: _____. *Formas simples*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976, p.181-204.

LIBOREL, Hughes. “As fiandeiras”. In: GRIMAL, Pierre (org.) *Dicionário da mitologia grega e romana*. Tradução de Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998, p.370-384.

MELLO, Vivien Bezerra de. *Marina Colasanti*: produto importado genuinamente brasileiro [on line]. s.d. Disponível: <<http://www.condominioetc.com.br>>. Acesso em: 27 jul. 2002.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê editorial, 2000.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Crítica e intertextualidade”. In: _____. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978, p.58-76.

_____. “Da influência ao intertexto”. In: CONGRESSO DA ABRALIC, 2., 1990, Belo Horizonte. *Anais*. Belo Horizonte: UFMG, 1991, v. III, p. 472-474.

VON FRANZ, Marie-Louise. *O feminino nos contos de fadas*. Tradução de Regina Grisse de Agostino. Petrópolis: Vozes, 1995.