

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS

Andressa Vieira da Rosa

Destecendo Fadas: a subversão do conto de fadas tradicional
em *A moça tecelã* de Marina Colasanti

Porto Alegre

2012

Andressa Vieira da Rosa

Destecendo Fadas: a subversão do conto de fadas tradicional
em *A moça tecelã* de Marina Colasanti

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como exigência parcial para obtenção do grau de licenciado em Letras – Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa, Língua Espanhola e Literaturas de Língua Espanhola da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Professora Dra. Rita Lenira de Freitas Bittencourt

Porto Alegre

2012

Agradeço

Aos meus pais, Vera e Paulo, que me transmitiram bons princípios, sempre apoiando as minhas decisões, me amando e confortando; e me permitiram ter boas condições de estudo para chegar até aqui. Amo vocês;

Ao Alexandre, por estar sempre ao meu lado, nos momentos de estresse e de alegria, sem nunca me deixar desanimar, me incentivando, sendo paciente e me ajudando a superar todos os problemas. Te amo;

Ao meu irmão, Matheus, que me permitiu passar noites com a luz acesa estudando; pelas suas conversas e, apesar de ser o caçula, pelos sábios conselhos;

Às minhas duas famílias, que acreditaram e torceram por mim, compreendendo o meu afastamento para a conclusão deste trabalho, em especial a minha avó Edy, que sempre me incentivou a ir longe;

Às minhas amigas e colegas de faculdade, que tornaram essa jornada divertida e interessante: Daiana Pinho, Fabiane Moreira, Júlia Rodrigues, Lisiane Lino e Maísa Lopes.

À professora e orientadora Rita Lenira, por me apresentar o maravilhoso mundo dos contos e crônicas de Marina Colasanti; pelos comentários e sugestões;

À professora Monica Nariño, pelas conversas no gabinete, os conselhos, a orientação e atenção que dá a seus alunos.

RESUMO

Este trabalho visa perceber como a autora Marina Colasanti, através de seu conto *A Moça Tecelã*, desconstrói o conto de fadas tradicional, modifica o papel da mulher e subverte a própria estrutura do conto. Para tal fim, o trabalho começa tratando a historicidade dos contos de fadas clássicos, sua significação e sua chegada ao Brasil. Em seguida, apresenta as principais teorias do gênero conto e um breve panorama do conto brasileiro. Por fim, discute o papel da mulher, contextualiza a autora Marina Colasanti e analisa o conto *A Moça Tecelã*.

Palavras-chave: Marina Colasanti – Conto de fadas – Conto contemporâneo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
1. CAPÍTULO I – Entendendo os Contos de Fadas	8
1.1. UM PUNHADO DE HISTÓRIA	8
1.1.1. Fontes Orientais	9
1.1.2. Fontes Célticas	11
1.1.3. Fontes Europeias	16
1.1.4. Fontes Modernas	19
1.2. FADA OU BRUXA: O PAPEL FEMININO NOS CONTOS DE FADAS	24
1.3. CONTOS DE FADAS: SIGNIFICAÇÃO E OBJETIVOS	25
1.3.1. Contos de Fadas e Contos Maravilhosos: a divisão de Coelho (1987)	26
1.3.2. A criança no centro de tudo: a visão psicanalítica de Bettelheim (1979)	27
1.4. CONTOS DE FADAS NO BRASIL	28
2. CAPÍTULO II – O que é o conto?	28
2.1. SOBRE A ORIGEM DO CONTO	29
2.2. TEORIAS DO CONTO	30
2.2.1. Definições Gerais	31
2.2.1.1. Terminologia	32
2.2.2. O conto maravilhoso	33
2.2.3. O formalismo na definição	34
2.2.4. Extensão e efeito	36
2.2.5. Teorias complementares	37
2.3. O CONTO NO BRASIL	40
3. CAPÍTULO III – Mulher, literatura e análise	42
3.1. A FIGURA FEMININA NO MEIO LITERÁRIO	42
3.2. A AUTORA: MARINA COLASANTI	43
3.3. O CONTO: A MOÇA TECELÃ	45
3.3.1. Apresentação da estória	45
3.3.2. Vias de fato: a análise	47
CONSIDERAÇÕES FINAIS	52
REFERÊNCIAS	54

INTRODUÇÃO

Este trabalho surgiu de um interesse pessoal pelo mundo dos contos de fadas. Mas havia o receio de esta ser um temática repetitiva e de que tal trabalho não acrescentasse nada novo. Essa questão foi levada para a orientadora, que prontamente sugeriu um excelente caminho: um estudo comparativo com o conto de fadas contemporâneo. De imediato surgiu o nome da autora, Marina Colasanti. Assim, unimos o útil – o interesse pessoal – ao agradável – fazer um trabalho diferenciado e instigante, resultando em “Destecendo fadas: A subversão do conto de fadas tradicional em *A moça tecelã* de Marina Colasanti”, subdividido em três capítulos: “Entendendo os contos de fadas”, “O que é o conto?” e “Mulher, literatura e análise”.

O conto de fadas realmente é um tema muito trabalhado e discutido, seja no âmbito acadêmico, com análises e teses, ou no meio midiático, com um crescente número de séries televisivas e filmes que adaptam e abordam o assunto sob um novo viés. Mas, mesmo assim, o conto tradicional ainda é visto, pela maioria das pessoas, como antigo, associado somente ao universo infantil e que busca o entretenimento despreocupado de tal público. Mas será que o conto de fadas é simplesmente isso?

Nossa primeira intenção é mostrar que este universo não é restrito, que ele pode ser reinventado e vai muito além de só divertir crianças. Para isso, no primeiro capítulo do presente trabalho mostraremos que essa ficção, permeada pelo maravilhoso possui uma longa história, através da qual foi sendo modificada, adaptada e moldada conforme as influências culturais nas quais se insere, criando assim motivos recorrentes e característicos desse modo de contar e trazendo aspectos fundamentais para nosso objetivo final: analisar um conto de fadas contemporâneo, *A moça tecelã*, de Marina Colasanti, a fim de percebermos a subversão que a autora realiza.

Ainda no capítulo sobre as fadas, veremos o papel do feminino nessa construção; a significação e os objetivos de tal conto, segundo Coelho (1987) e Bettelheim (1979); e como esses contos chegaram ao Brasil.

Seguindo, no capítulo II, ampliamos nossa abordagem ao gênero conto. Com o intuito de entendermos o que ele é, trataremos de suas principais teorias e da

contradição na busca por uma definição e caracterização. Finalizaremos esta parte com um panorama, representado em um quadro, do desenvolvimento brasileiro do gênero, onde mostramos as décadas e os aspectos que estavam relacionados a elas. Essa visão se faz importante devido à inserção de Marina Colasanti neste meio, permitindo que visualizemos as ideias, em relação à literatura e à sociedade, que vigoravam no período de sua escrita e os avanços e análises que a separam do conto de fadas tradicional.

Concluiremos este trabalho partindo para a análise efetiva do conto, destacando primeiro como a figura feminina – tanto no papel de autora, quanto de personagem – é tratada no meio literário e contextualizando quem é a autora Marina Colasanti, que características, temáticas e aspectos são inerentes a sua escrita. Chegando à análise, veremos a estrutura do conto, ou melhor, que tipo de desconstrução o conto de fadas clássico está sofrendo no texto, que mudanças essenciais podem ser destacadas e que subversão de conceitos e ideologias podem ser depreendidos d'*A moça tecelã*.

Capítulo I – Entendendo os Contos de Fadas

Este capítulo tem a intenção de contextualizar e definir os contos de fadas. Para isso, faremos uma breve análise de suas origens e objetivos primeiros, e refletiremos a respeito de como sua significação e seu texto foram sendo modificados e adaptados ao longo do tempo.

1.1 UM PUNHADO DE HISTÓRIA

Para compreendermos o que é conto de fadas, precisamos inicialmente conhecer suas raízes, saber quais foram suas fontes. Seguindo o panorama apresentando por Nelly Novaes Coelho (1987), vemos que estes textos originais nos levam a lugares como Índia, Egito, Palestina, Grécia, Império Romano, Pérsia, Irã, Turquia, Arábia, Idade Média, até chegarmos ao Renascimento.

[...] a verdade é que, no momento em que nos dispomos a reunir as pesquisas feitas ao longo do tempo e a querer traçar um painel de seus resultados, acabamos descobrindo um verdadeiro oceano de pistas e caminhos resistentes a qualquer esforço de ordenação lógica e definitiva (COELHO, 1987, p.15).

Muitos creditam a nomes como Perrault, Grimm e Andersen, a origem dos contos de fadas, mas a verdade é que estes têm suas raízes bem mais antigas que o século XVII, época a qual pertence o primeiro dos autores. De acordo com Coelho (1987), os contos de fadas, as narrativas maravilhosas, nasceram da literatura oral folclórica e popular de diversos povos, que falava a adultos e tinha nesta produção uma maneira de manter vivos os valores da língua que expressavam e “sua maneira mais verdadeira de *ver e sentir a vida*” (COELHO, 1987, p.16, grifos da autora).

Coelho (1987) – a quem tomaremos como base para nossa contextualização histórica – indica a existência de três fontes principais para o que somente a partir do século XVII passou a ser denominado com o termo “contos de fadas”: as fontes orientais, as fontes célticas e as fontes europeias.

1.1.1 Fontes Orientais

Acredita-se que a fonte mais antiga destas narrativas maravilhosas pertencentes à literatura folclórica popular, seja a de origem oriental. O primeiro texto seria um manuscrito egípcio escrito há 32 séculos, que narra a estória¹ *Dois Irmãos*: o irmão mais novo (Batau) rejeita os esforços da mulher de seu irmão (Anapu) em seduzi-lo e acaba sendo acusado de ser o sedutor; Anapu planeja matá-lo, mas Batau consegue fugir avisado por bezerras. O irmão mais velho então é interceptado por um deus, que lhe mostra que Batau deixaria a alma em uma flor, em cima de uma árvore, e se esta fosse derrubada e a flor caísse, o mais novo morreria, lhe ensinando como ressuscitá-lo; Anapu mata a esposa. O deus dá uma mulher a Batau, para que não vivesse só, mas esta acaba sendo descoberta pelo faraó que exige sua presença. Ela conta sobre seu marido, e o faraó manda derrubar a árvore e casa-se com a mulher; Anapu, sabendo, vai atrás da flor e ressuscita o irmão, que transforma-se em novilho sagrado. O faraó compra o novilho e o coloca em um santuário, quando sua mulher visita o novilho, este lhe fala e ela exige comê-lo. O faraó manda matá-lo e na hora do sacrifício, duas gotas de sangue caem e destas nascem duas árvores. Quando a mulher se aproxima das árvores, estas lhe falam e ela pede que cortem as árvores. Nisto uma lasca lhe fere, ela engravida e nasce um príncipe; o faraó morre e o príncipe sobe ao trono, este é Batau, que manda puni-la. Anapu é feito vice-rei e governa o Egito em seu lugar.²

Este conto serviu de inspiração para inúmeros outros contos de diversas partes do mundo, inclusive é “apontado pelos estudiosos como texto-fonte do episódio bíblico ‘José e a mulher de Putifar’.” (COELHO, 1987, p.19). Podemos encontrar nele e citar os principais motivos que se repetem em outras obras sucessoras: a dualidade paixão-ódio; os ciúmes descontrolados; as separações fraternas que podem causar a morte; as metamorfoses, que afetam inocentes e castigam culpados; e o reconhecimento dos injustiçados.

O segundo texto-fonte surge no século VI, trata-se de *Calima e Dimna*, obra indiana, escrita em sânscrito, que foi muito difundida na Antiguidade através de inúmeras versões feitas em diversas outras línguas.

¹ Escolhemos manter a denominação “estória”, utilizada pelos autores que nos serviram de fundamentação à seção sobre os contos de fadas, sempre que fizermos referência a narrativas maravilhosas.

² Síntese baseada na de Câmara Cascudo, apresentada por Coelho (1987).

Quanto à composição narrativa, *Calima e Dimna* resulta de um embaralhamento de estórias imbricadas umas nas outras. Obedece à estrutura, hoje chamada de *labiríntica*, [...], estrutura-em-cadeia ou estrutura-caixa-de-surpresas. Compõem-se ela de um eixo-condutor do qual partem e ao qual voltam sucessivas estórias, que vão saindo umas de dentro das outras, numa progressão labiríntica e interminável (COELHO, 1987, p.18).

Sua trama tem como eixo-condutor o rei da Índia, Dabshalim, “que pede a Báidaba, príncipe dos filósofos, para lhe contar uma ‘história que ilustre uma situação exemplar.’” (COELHO, 1987, p.18). A partir deste texto, as fontes orientais tendem a seguir a estrutura labiríntica, com estórias dentro de estórias, com uma narrativa central que as conecta. O dom da palavra também passa a ter grande valor, salvando aqueles que a conseguem dominar.

Mantendo a natureza de *Dois Irmãos* e a estrutura de *Calima e Dimna*, temos *Sendebar ou O livro dos enganos das mulheres*. De origem indiana e escrita em sânscrito, que teve seu original perdido, mas conseguiu sobreviver através de suas muitas versões – principalmente a castelhana, que serviu de base às nações europeias no século XIX.

Sua estrutura conta com 26 narrativas, ligadas à narrativa central, que se desenvolve no eixo paixão-ódio-sabedoria. A trama condutora se assemelha ao texto egípcio já citado: trata-se do filho de um rei que é acusado falsamente de tentar violentar sua madrasta, e então é condenado à morte pelo pai. Durante sete dias, sábios defensores do príncipe combatem com a madrasta acusadora, através de estórias exemplares. No oitavo dia, o príncipe resolve sair de sua mudez, assumindo sua defesa; consegue se justificar e a madrasta é então condenada.³

Finalizando as fontes orientais, *As mil e uma noites* é considerada a mais célebre coletânea de contos maravilhosos de origem oriental a circular no mundo ocidental. Segundo Coelho (1987), sua compilação deve ter sido finalizada somente em fins do século XV, mas só obteve divulgação no início do XVIII, quando foi traduzida para o francês. Naquela época a corte já havia tomado contato com narrativas maravilhosas através de Perrault e “era também o momento em que as fadas entravam na moda”, e acrescenta “suas narrativas audaciosas falavam de um

³ Síntese baseada na apresentada por Coelho (1987).

Oriente fabuloso e exótico, já desaparecido no tempo e que a Literatura preservara.” (COELHO, 1987, p.23)

As mil e uma noites ganharam tamanha repercussão devido à malícia e ao imoralismo alegre e requintado que apresentavam, ao contrário dos demais textos que circulavam naquela época: as narrativas exemplares possuíam caráter moralizante e os romances preciosos pareciam inverossímeis. Também revelavam um novo mundo real, de uma civilização e cultura diferentes da cristã, que estava consolidada.

A estória que serve de eixo-condutor é a do rei Schariar que após ser traído por sua esposa, manda que seu vizir lhe traga uma donzela por noite, matando-a na manhã seguinte. Assim foi por três anos, até que não haviam mais virgens no reino e seu vizir se pôs desesperado; quando uma de suas filhas, Sherazade, se ofereceu como noiva, pois conhecia um stratagema que poderia livrá-la do fim de todas as outras donzelas. Sherazade lhe contava uma estória por noite, que era interrompida em uma parte importante, e o rei ia adiando sua morte para ouvir a continuação da narrativa, mas astuciosamente ela já iniciava outra, ainda mais impressionante. Deste modo, se passaram as mil e uma noites, quando chorando Sherazade pede ao rei que lhe poupe e este diz que já havia lhe perdoado há muito tempo.

Coelho (1987) acrescenta sobre o poder da palavra nesta coletânea:

Como vemos, o *amor* e a *morte* são as forças polares que a *palavra* narrativa mantém equilibradas. Por outro lado, é pela *fala*, é pelo *narrar* que Sherazade se mantém viva, donde a identificação da *palavra* com um *ato vital*. (COELHO, 1987, p.27)

1.1.2 Fontes célticas

Paralela à expansão dos povos orientais pelo mundo ocidental anterior a Cristo, começa a migração do povo celta, com cultura e personalidade bem distinta da oriental. Os celtas não possuíam espírito guerreiro, e atuaram no processo de formação e transformação da cultura ocidental através de seus valores espirituais/religiosos e de sua inteligência prática e criadora.

Acredita-se que os celtas sejam originários da Ásia, mas historicamente só aparecem constituídos como povo na Alemanha, de onde migraram para regiões

como Gália, Península Ibérica, Ilhas Britânicas, Vale do Pó, até serem completamente submetidos ao Império Romano, nos séculos II a.C. e I d.C.. Somente aqueles fixados na Grã-Bretanha, fortalecidos devido à mescla com os bretões, conseguiram escapar, resistindo por anos à invasão saxônica. (COELHO, 1987)

Dividiam-se em tribos ou clãs e possuíam um caráter amigável; eram pastores, sedentários e só lutavam para defender seu território. Por serem simples e de fácil convivência, colaboravam com o “inimigo”, independentemente de serem os vencedores ou os vencidos. Esta passividade explica a fusão que ocorria entre eles e os povos com os quais tomavam contato, propagando assim sua cultura, religião e costumes. Ademais, estudos comprovaram a filiação de sua língua ao tronco indo-europeu.

Apesar de não ter deixado nenhuma organização política ou econômica de relevância, o celta foi o povo da Antiguidade que mais influência exerceu sobre os demais, tanto que pesquisas arqueológicas atribuem a eles todos os vestígios culturais anteriores à cultura romana. Outro fator relevante se deve ao vigor de sua religião que durou do século V até o XI d.C., quando a ação cristianizadora e centralizadora de Roma e Toledo, provocaram a fusão dos rituais pagãos à liturgia cristã.

Para Coelho (1987), a existência histórica do povo celta proporcionou o surgimento dos romances e narrativas maravilhosas dos bretões – talvez ponto inicial dos contos de fadas – através da espiritualidade marcante ou da tendência para a fantasia e para o mistério característica do povo celta. E a primeira grande aparição deste gênero literário bretão foi no período bélico, quando, junto aos celtas, combateram a invasão saxônica, dominado pela figura do rei Artur, vencedor dos saxônicos.

Foi nesta mescla entre História e lenda que teria nascido a literatura céltico-bretã com os *lais*, romances ou novelas de cavalaria. Onde surge pela primeira vez a imagem das fadas. As principais características atribuídas a estes textos de origem céltica são

um exaltante espiritualismo; um delírio amoroso, dando à mulher um poder que, entre os demais povos, ela estava longe de ter; tendência ao misticismo; atração por regiões longínquas, brumosas, com lagos

misteriosos; devoção quase religiosa pela Natureza, vista como dona de estranhas forças; lendas onde vagam heróis invencíveis [...]; mulheres divinas ou diabólicas; fadas; anões; gigantes; encantadores [...]; monstros; talismãs; filtros mágicos; reinos fantásticos... (COELHO, 1987, p.33)

Um dos principais textos-fontes desta vertente, expresso em língua anglo-saxônica e originário das Ilhas Britânicas no século VII, é o poema *Beowulf*, considerado “um dos mais belos e importantes textos épicos da Europa anglo-saxã e nórdica.” (COELHO, 1987, p. 43)

Embora o texto seja de caráter mítico, maravilhoso, sua base é histórica, com fatos narrados que teriam ocorrido na Dinamarca durante o século VI, onde governava o rei Hygelac, e vividos por seu sobrinho Beowulf. A estória registra duas grandes façanhas de Beowulf: vencedor, em uma luta mortal, contra o gigante antropófago Grendel, Beowulf é gravemente ferido e curado por uma misteriosa mulher; e, cinquenta anos depois, luta com um dragão ignívono, a quem mata, mas também acaba morrendo.⁴

Neste poema, há o predomínio do “maravilhoso sombrio e ameaçador das brumosas terras nórdicas, e também a força poderosa de homens e monstros, que parecem igualar-se a deuses”, porém esta força “nos contos maravilhosos ou [...] de fadas, vai atenuar-se ou espiritualizar-se, sob o influxo do Cristianismo, que facilmente se funde com o lastro celta e difunde uma nova filosofia de vida.” (COELHO, 1987, p.45)

Outro texto-fonte são os *Mabinogion*, quatro poemas narrativos escritos em língua gaulesa no século IX. É aqui também que surge a figura das fadas; e as aventuras arturianas – transformadas pela imaginação celta – passam da História para a lenda. Situados entre os mais antigos registros da poesia primitiva céltica-gaulesa, estão na origem da novelística da matéria bretã: as novelas de cavalaria do rei Artur.

Esses poemas são relatos fantásticos repletos de fatos e seres maravilhosos, ambiente onde ocorrem as aventuras do rei Artur e de seus cavaleiros. No poema “O sonho de Rhonabry”, é que acontece a primeira menção às fadas: no episódio da luta contra os romanos, Artur é traído por seu sobrinho e, mortalmente ferido, é

⁴ Síntese baseada na apresentada por Coelho (1987)

levado por fadas – mulheres belas e sobrenaturais – para a ilha de Avalon, onde permanece anônimo até curar-se e poder voltar a lutar. (COELHO, 1987)

Desta primitiva coletânea é que surge os *lais* bretões. Porém, séculos se passam desde que estes primitivos poemas celtas (século IX), originassem os *lais* bretões, e estes fossem divulgados na Europa, através da sua organização em estrutura novelística (novelas arturianas), cuja repercussão inicia-se no século XII e mantem-se até o XVII.

A França foi uma nação fundamental no processo de transformação e migração dessa literatura maravilhosa para o resto da Europa. No século XII, por influência da rainha Alienor D'Aquitânia – apaixonada pelas artes e protetora dos artistas – um clima menos rude e mais culto começa a se estabelecer na corte de Luís VII. Repudiada por tal rei, ela e sua filha Marie de France migram para a Inglaterra, onde casa-se com Henrique II e torna-se rainha desta nação.

Segundo Coelho (1987), através do pedido de Alienor, é escrito o *Romance de Brut*, uma tradução para o francês da *História dos reis da Bretanha*, escrito originalmente em latim, no ano de 1135, baseado na *História dos Bretões*, do século VIII. Este romance, mistura fatos históricos com relatos fantásticos, tratando das origens troianas dos primeiros príncipes bretões, mesclado às aventuras do rei Artur e seus cavaleiros. É o início do sucesso da *matéria bretã*, de ideal espiritual-heróico-amoroso.

Desse registro histórico-fantástico para a invenção literária foi um passo. E o rei Artur – rei do País de Gales, vencedor dos saxões [...] – passa a ser a figura predominante nos *lais* bretões, fascinando as imaginações, com seu heroísmo, refinamento, sua corte luxuosa, seus cavaleiros e damas enfeitiçados pela magia do amor... (COELHO, 1987, p.49)

A filha da rainha Alienor, Marie de France, também foi de grande importância. Fascinada com o ideal dos primitivos *lais* bretões, passa a traduzi-los para o francês, originando assim as narrativas maravilhosas conhecidas como *Lais de Marie de France*. Expressa-se neles uma nova visão da mulher, do amor e de um mundo misterioso.

Hoje, reconhecidos como células líricas das novelas arturianas (e de muitos contos de fadas que se tornaram famosos), os *Lais de Marie de France*

estão entre os textos que cumpriram a importante tarefa de divulgar o espírito céltico-bretão para o resto da Europa e de auxiliar a fusão do antigo “paganismo” com o espírito cristão. (COELHO, 1987, p. 49)

Na corte de Marie de France, surge Chrétien de Troyes, um dos escritores medievais de maior fama, que se estendeu muito além de sua morte. Foi o responsável por traduzir e recriar o romance bretão em dialeto *francien* (língua vulgar, também chamada de *romance*), que acaba se tornando língua oficial da França. Devido ao sucesso de suas narrativas em “romance” *francien*, todas as narrativas de amor e maravilhoso passaram a ser conhecidas como romance – o nome que designava a língua, passa então a designar o gênero.

Chrétien, encantado pela concepção de amor cortês e pelo maravilhoso da literatura céltico-bretã, não só traduzia os romances bretões, mas também lhes acrescentava uma expressão literária mais elaborada e uma estrutura narrativa mais rica, ampliando o número de episódios dos originais. Na sua escrita coexistiam elementos tanto da matéria bretã como da matéria oriental, que começava a ser divulgada na Europa medieval através dos cristãos participantes das Cruzadas.

Escreveu dois romances originais, cujas histórias se passam em Constantinopla e na Bretanha, onde os personagens vivem amores extraordinários, em que se fundem a magia celta do amor e a sensualidade oriental do erótico. Em seus romances adaptados, estão alguns dos mais conhecidos episódios do ciclo arturiano, destacando-se uma versão de *Tristão e Isolda*, que estaria entre os textos do autor que se perderam. Apesar da grande repercussão desta lenda céltica, só no século XIX é que teve sua primeira versão completa, através de uma reconstituição a partir de variantes e fragmentos conhecidos.

De acordo com Coelho (1987), em *Tristão e Isolda* estão presentes quase todos os motivos característicos dos contos de fadas: o herói de ascendência nobre, criado longe de seu verdadeiro meio social; uma prova de iniciação para tornar-se cavaleiro; ferido e abandonado, o herói é encontrado por uma fada que o cura e por ele se apaixona; o falso herói que tenta tomar o lugar do verdadeiro por meio da fraude. Acrescenta que “Tristão e Isolda representa a mais bela fusão do espírito mágico dos celtas e bretões com a espiritualidade cristã, fusão que constitui a essência dos contos de fadas, quando entendidos no nível simbólico.” (COELHO, 1987, p.56)

Mais tarde, no século XIII, estes romances bretões difundem-se por toda a Europa, transformados em estruturas novelescas que resultaram nas *Novelas de cavalaria do Rei Artur* ou do ciclo arturiano. Para Coelho (1987), este sucesso pode ser explicado pela crescente espiritualização que se propaga pelo mundo europeu durante a Idade Média, e pela substituição do ideal guerreiro-religioso das primitivas novelas carolíngias.

Como exemplo deste crescente domínio do ideal heroico-amoroso-mágico sobre o guerreiro, cita *Oberon, o encantador*, do século XIII. É a narração do episódio do cavaleiro Huon de Bordeaux, guerreiro de Carlos Magno, que após matar por engano o filho e herdeiro do rei, é condenado a viajar até a Babilônia. Lá, deve cortar a cabeça do primeiro pagão que encontrar no palácio; passando por muitos perigos e sofrimentos. Até Huon e seus cavaleiros que lhe acompanham, se verem perdidos na floresta e se depararem com Oberon, um anão filho de Júlio César com a fada Morgana. Uma outra fada descontente foi quem lhe tornou anão, mas arrependendo-se mais tarde, lhe deu vários dons.⁵ Neste episódio aparecem motivos essenciais dos contos de fadas e também a junção da matéria pagã com o espírito cristão.

Nestas novelas do ciclo arturiano, surge uma complexa mistura de elementos nos quais “transparece o *ideal da vida cristã* que tenta transformar a *ordem sentimental* em *disciplina ética* ou, ainda, confunde as *emoções* da arte e do amor com a *ação prática* do real.” (COELHO, 1987, p.59)

1.1.3 Fontes europeias

No fim da Idade Média, após a propagação dos romances bretões e das narrativas orientais pela Europa, começam a aparecer novas narrativas, que mostram a absorção e transformação daquela matéria inaugural. Estes novos textos são de fontes europeias – divulgadoras da criação novelesca, que fará sucesso a partir do Renascimento (século XVI) – e resultado de um trabalho de compilação, onde a criatividade e o talento de quem as escreve se tornam de importância decisiva. Não são obras populares e anônimas como os de outrora, mas de origem

⁵ Síntese baseada na apresentada por Coelho (1987)

popular recriadas por uma elaboração erudita e, muitas vezes, já trazem o nome de autor.

Destacam-se neste contexto as obras *Noites prazerosas*, de Straparola e *O conto dos contos*, de Basile. A primeira, uma coletânea publicada em duas partes (1550 e 1554), muito difundida na península Ibérica. Sua intenção era mais erudita que literária: Straparola recolheu um grande número de narrativas orais que circulavam em diversos dialetos, pelas províncias italianas. São histórias de origem oriental-medieval e com fundo folclórico peninsular, onde predomina o fantástico ou maravilhoso. Entre eles estaria uma variante de “A Bela e a Fera”. Straparola conseguiu dar uma feição de novidade a essas narrativas antigas, mas suas versões são muito prolixas, o que o levou a ser conhecido, principalmente entre filólogos e eruditos, e sua obra colaborou para a propagação das fontes inaugurais da novelística europeia dos séculos XVI e XVII. (COELHO, 1987)

O conto dos contos é uma coletânea publicada em Nápoles no ano de 1634, que possui várias versões. No início do século XVII, a Itália vê com grande interesse o folclore, as tradições populares, os contos e as canções, pois está em um período em que inúmeros dialetos lutam para se imporem como língua. E, neste ambiente, Basile descobre entre os camponeses de Nápoles, o dialeto regional, com o qual chega a compor alguns poemas.

Porém, o que dá fama a Basile é a recriação feita em *O conto dos contos*, também em dialeto napolitano. Trata-se da estrutura já conhecida, em que dezenas de narrativas encaixam-se na principal. Aqui,

se destacam contos de fadas ou de encantamento pertencentes à tradição popular napolitana, mas que, em essência, se revelam como versões mediterrâneas de narrativas maravilhosas de fundo comum, indo germânico ou saxônico, e reminiscências das novelas de cavalaria (principalmente do ciclo arturiano, como *Amadis de Gaula*). (COELHO, 1987, p.62)

A narrativa central é a história de Zoza, a princesa melancólica a quem nada faz rir. Mas um dia, à janela do palácio, ela ouve um discussão, que lhe parece ridícula, entre uma velha e um jovem, e então pôs-se a rir. A velha, incomodada, amaldiçoou-a a não ter paz enquanto não se casasse com o príncipe de Camporotundo. Desesperada, a princesa foi em direção ao príncipe, porém, ao

chegar, este estava profundamente adormecido, colocado em uma tumba, sobre a qual havia uma ânfora que ela devia encher com suas lágrimas até transbordar na face do príncipe, que assim acordaria. Zoza começou a chorar na ânfora, mas cansada, acabou adormecendo. Uma escrava aproveitou-se e continuou a chorar na ânfora até que esta transbordou e acordou o príncipe, que casa-se com ela. Zoza, recorre então a um objeto mágico que havia trazido consigo, que gera na esposa do príncipe o desejo doentio de ouvir estórias. O príncipe manda buscar uma velha contadora de estórias para satisfazê-la, e no último dia, Zoza substitui a velha e conta sua estória, desmascarando a escrava e casando-se com o príncipe.⁶

Suas narrativas exerceram grande fascínio e correram o mundo, traduzidas em vários idiomas. Nelas estaria a maioria dos motivos encontrados nos contos de fadas das mais diversas regiões do mundo. Estudiosos afirmam também que algumas serviram de fonte para Perrault.

Coelho (1987) afirma ainda que o sucesso das novelas arturianas prossegue pelo Renascimento, e que inúmeras obras surgidas no século XVI, apresentam motivos ou influências da atmosfera mágica céltico-bretã. Porém,

com o tempo, todo esse *maravilhoso*, que nasceu com um profundo sentido de *verdade humana*, foi esvaziado de seu verdadeiro significado e, como simples “envoltório” colorido e estranho, transformou-se nos *contos maravilhosos infantis*. (COELHO, 1987, p.65)

A pesquisadora finaliza esta parte de seu estudo acrescentando também que

Ao final do século XVII, na França, todo esse caudal de narrativas maravilhosas já entrara em declínio: parte delas fora absorvida pelo povo e transformara-se em *narrativas populares folclóricas*, esvaziadas de sua essencialidade primitiva; outra parte diluíra-se nos *romances preciosos*, nos quais aventuras heroico-amorosas da novelística medieval tendem a ser substituídas pelas aventuras sentimentais, patéticas, ou pelo heroísmo da paixão, intensificando-se o maravilhoso que lhes servia de espaço. A valentia cavaleiresca cede lugar ao romanesco. A *fantasia* desafia a *lógica*. (COELHO, 1987, p.65)

⁶ Síntese baseada na apresentada por Coelho (1987)

1.1.4 Fontes modernas

Como fontes modernas do que conhecemos hoje como contos de fadas, podemos citar três grandes nomes de referência: Charles Perrault, Jacob e Wilhelm Grimm (os irmãos Grimm), e Christian Andersen.

Perrault começou como a maioria dos autores de contos de fadas: recolhendo relatos maravilhosos e exemplares da memória do povo. Sem ser sua intenção inicial, criou o primeiro núcleo de literatura infantil ocidental, com o lançamento em 1697, na França, de *Histórias ou contos do tempo passado, com suas moralidades – Contos da minha Mãe Gansa*. Não se sabe qual era o seu real objetivo com esta coletânea, pois nem o próprio autor explicou.

Porém, Coelho (1987) acredita que é indiscutível que essa volta ao popular, em um momento de crise dos valores clássicos e aristocráticos, tem certa ligação com a Querela dos Antigos e Modernos⁷, e também com a luta feminista – que defendia os direitos intelectuais e sentimentais da mulher – da qual Perrault era defensor ferrenho. Muitas de suas obras e os contos desta coletânea poderiam ser lidos a partir de um viés feminista, tanto é que sua primeira publicação, *A paciência de Grisélidis*, era uma recriação em versos de um antigo *fabliaux*⁸ que tematiza a capacidade de resignação da mulher frente aos sofrimentos que o homem lhe causa.

Só em sua terceira adaptação (*A pele de asno*), Perrault manifesta a intenção de produzir literatura para crianças. A partir deste momento, o autor dedica-se a redescobrir a narrativa popular maravilhosa por dois motivos: o primeiro é provar que os antigos nacionais podem ser tão bons quanto os antigos clássicos, e o segundo, divertir as crianças, principalmente as meninas, direcionando sua formação moral.

Com a publicação dos oito *Contos da Mãe Gansa*, nascia a literatura infantil, que hoje conhecemos como clássica. Pela primeira vez são publicados *A Bela Adormecida no bosque*, *Chapeuzinho Vermelho*, *O Barba Azul*, *O Gato de Botas*, *As fadas*, *A Gata Borralheira*, *Henrique do Topete* e *O Pequeno Polegar*, todos eles originários dos [...] *lais* ou dos romances céltico-bretões e de narrativas originais indianas que, com o tempo, transformações e

⁷ Disputa iniciada em 1687, em Paris, que dividiu a Academia Francesa – entre os defensores do antigo e os do moderno – e marcou a queda do Classicismo.

⁸ Poemas narrativos breves, muito famosos no folclore francês.

fusões com textos de outras fontes, já haviam perdido seus significados originais. (COELHO, 1987, p.68)

Um aspecto interessante desta coletânea de Perrault é o título escolhido pelo autor: a Mãe Gansa é uma personagem, conhecida pelo franceses, de velhos contos populares, cuja função era contar histórias para seus filhotes. Porém, a capa do livro mostrava uma velha fiandeira ao invés de uma gansa, e essa analogia se deve ao costume popular europeu de as mulheres contarem histórias enquanto fiavam. Tanto é que o nome *Mère l'Oye* (nome original em francês que quer dizer Mãe Gansa), passou a designar não mais a gansa dos contos populares, mas sim a velha contadora de histórias, e ao ser transposta para outros países, ganhou diferentes nomes.



Figura 1: Suposta capa original de *Contes de ma Mère l'Oye*, 1697

É importante ainda atentarmos para outro ponto que Coelho (1987) nos traz – e que muito nos interessa devido à nossa proposta de análise do conto *A Moça Tecelã*, de Marina Colasanti – de que “a identificação da velha contadora de histórias com uma fiandeira não seria gratuita.” (COELHO, 1987, p.69)

Segundo Coelho (1987), Perrault era grande conhecedor da mitologia pagã e teria associado a tarefa das Parcas – que teciam a vida dos homens – com a de “tecer estórias”. Acrescenta, que esta relação já deveria existir desde a Antiguidade, pois o ato de fiar (com fuso e roca) era atribuído à mulher, ou seja, vinculado ao feminino e seu poder de tecer novas vidas.

As fadas e o maravilhoso resistiram até fins do século XVIII, quando entre 1785 e 1789 é publicada uma série chamada *Gabinete de Fadas*, com 41 volumes e escrita por vários autores. Esta obra marca o fim da literatura fantástica para adultos. Logo acontece a Revolução Francesa, que abre espaço para uma nova era: a Romântica, que traz uma nova razão. Então, as fadas são relegadas a segundo plano e passam ao mundo infantil.

Porém, no início do século XIX o interesse pelas narrativas maravilhosas ressurge, com um propósito bem distinto. É que após algumas descobertas linguísticas no final do século XVIII, inicia-se os estudos em Gramática Comparativa, em Filologia. Os gramáticos buscavam, além da origem de várias línguas e dialetos e das “leis” dos processos de transformação, uma suposta “verdadeira identidade nacional” de cada povo.

Assim, foi necessária a coleta de material para os estudos e descobriu-se na tradição oral da literatura popular uma fonte rica a esse propósito. Neste momento, em várias nações, tal material passou a ser recolhido da memória do povo e transcrito com o rigor que as pesquisas exigiam. E o núcleo mais importante, estabeleceu-se na Alemanha com os irmãos Grimm – filólogos, folcloristas, estudiosos de mitologia e Direito alemão – que recolheram da memória popular as antigas narrativas maravilhosas, onde os relatos das mais diversas fontes apareceram, acrescentados ao longo dos séculos aos de origem germânica.

Os Grimm conseguem recolher uma imensa gama de textos, e redescobrem nestes o mundo maravilhoso da fantasia e dos mitos. Selecionam aproximadamente cem relatos e retirando a erudição com que haviam sido transcritos para o estudo, começam a publicá-los como *Contos de Fadas para crianças e adultos* (1812-1822). Porém, apenas uma pequena parcela das narrativas acabaram divulgadas, transformadas em literatura infantil e despojadas de trechos impróprios para as crianças. Destes, entre os mais conhecidos, que circulam atualmente, estão: *A Bela Adormecida*, *Os músicos de Bremen*, *Os sete anões e a Branca de Neve*, *O Chapeuzinho Vermelho*, *A Gata Borralheira*, *O corvo*, *As aventuras do Irmão*

Folgazão e A dama e o leão. É visível que há algumas narrativas já publicadas por Perrault, porém, nesta nova versão, elas são tratadas de forma menos rude e moralizante, ganhando finais felizes, onde antes o que importava era transmitir algum ensinamento moral. Coelho (1987) complementa:

Mais de um século separa os contos alemães dos Grimm daqueles descobertos, na França, por Perrault. Entretanto, as inúmeras semelhanças [...] que todos eles apresentam revelam com evidência o *fundo comum* das fontes orientais, célticas e europeias, de onde surgiram. (COELHO, 1987, p. 75)

Ambos apresentam o sobrenatural, o maravilhoso, as metamorfoses, o destino; há sempre grandes provas a serem vencidas para que o personagem alcance seu objetivo. De acordo com Coelho (1987), desaparecem as fronteiras entre o real cotidiano e o mistério do imaginário, mostrando a vida como algo difícil e por isso valiosa e merecedora de sacrifícios.

Vinte anos após os irmãos Grimm, Andersen vai em busca da literatura popular nórdica. Hoje, é considerado o verdadeiro criador da literatura infantil, tendo publicado duas centenas de contos infantis (entre 1835 e 1872), uma parte retirada da literatura popular e outra de criação do próprio autor. Ou seja, Andersen foi ao mesmo tempo redescobridor da literatura popular nórdica, e criador de uma nova literatura. Mas, infelizmente, cerca de apenas 50 de seus contos chegaram ao público, através de traduções em outros idiomas.

Em Andersen, o maravilhoso inerente ao antigo espírito céltico-germânico-nórdico das primitivas coletâneas de contos, aparece “filtrado” pelo sentimentalismo do espírito romântico que estava surgindo. Revelando o autor como grande criador da literatura infantil romântica, combinando o pensamento mágico arcaico e o pensamento racionalista em voga. Predominam em suas narrativas infantis duas atitudes: espírito cristão – que exalta virtudes básicas e que vê o mundo como “um vale de lágrimas” que precisamos atravessar para chegar ao céu – e o espírito liberal-burguês – que exalta o individualismo generoso, a igualdade, a fraternidade e a importância do dinheiro para a realização pessoal.

Diferentemente dos irmãos Grimm e de Perrault, os contos de Andersen não possuem a mesma leveza e alegria, em seu lugar paira um ar de tristeza e dor,

compensada por um ternura humana dirigida aos pequenos e desvalidos. “Seus contos enfatizam não só a injustiça do poder explorador como também a superioridade humana do explorado, expressando assim a consciência democrática e cristã de [...] direitos iguais, ideal básico do Romantismo.” (COELHO, 1987, p.78)

Podemos destacar, desse autor, os seguintes contos: *A roupa nova do imperador*, *O isqueiro mágico*, *Nicolau Grande e Nicolau Pequeno*, *A pequena vendedora de fósforos*, *A sereiazinha*, *Os sapatinhos vermelhos*, *Os cisnes selvagens*, *A rainha da neve* e *O patinho feio*.

Com o avanço do racionalismo cientificista, o maravilhoso presente nos contos de fadas foi sendo marginalizado e recusado pelas diretrizes educacionais, pois em uma sociedade progressista não há espaço para fantasia pura. Neste ambiente, a Condessa de Ségur, publica *Novos contos de fadas* (1856), nos quais tenta fundir o maravilhoso arcaico com o racionalismo moderno, mas a época não se mostrou muito favorável e sua obra fracassou. A autora publica no mesmo ano *Meninas exemplares*, em que, com bom humor, vai criando modelos de conduta para as jovens leitoras, que é um sucesso.

Em 1865, surge um novo tipo de maravilhoso: o fantástico absurdo ou *nonsense*, marcado pela publicação de *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll, na Inglaterra. Esta obra torna-se uma das mais famosas da literatura infantil ocidental, porém a linha do maravilhoso, inaugurada com *Alice*, tem maior aceitação junto ao público adulto de nossos tempos.

Na Itália, em 1883, temos outro grande sucesso da literatura infantil ocidental: *Pinóquio*, escrito por Collodi. Aqui há uma fusão entre o maravilhoso sobrenatural dos contos de fadas e o racionalismo realista dos contos exemplares. Esta obra inaugura a “linhagem” de bonecos falantes e traz, pela primeira vez, a famosa personagem Fada Azul. Embarcando no pensamento positivista e na orientação educacional vigentes na época, Collodi transforma o elemento mágico em um instrumento racional, fazendo do livro um alegre manual de conduta para os pequenos leitores da sociedade progressista em ascensão.

Entre os séculos XIX e XX, com a predominância do pensamento positivista e do materialismo, os contos de fadas ou contos maravilhosos, passam por um período de abandono. Mas, logo no início do século XX, eles voltam a ser descobertos, devido à ruptura com o racionalismo provocada pelo modernismo. Essa redescoberta é feita por estudiosos da área do simbólico, que buscavam o

conhecimento de “vivências humanas mais profundas, que o racional não consegue apreender e expressar...” (COELHO, 1987, p.52)

1.2 FADA OU BRUXA: O PAPEL FEMININO NOS CONTOS DE FADAS

Na maioria dos contos de fadas, a trama se desenvolve através de obstáculos ou provas que o herói precisa vencer para alcançar sua auto-realização existencial, seja pelo encontro do seu "verdadeiro eu", seja encontrando a princesa, que encarna o "ideal" a ser encontrado.

Porém, nos contos nórdicos e eslavos encontramos a busca da princesa (ou plebeia) pelo príncipe; ela é quem deve vencer provas para alcançá-lo. Coelho (1987) afirma que este espírito de busca feminina teria desaparecido dos contos de fadas que circulam atualmente, devido à assimilação ao espírito cristão – que tem como base a idealização da mulher.

No texto considerado a primeira fonte oriental, *Dois Irmãos*, já se inicia um ciclo narrativo que há tempos divulga uma visão negativa da mulher, na qual ela “é sempre revelada como um ser maligno, movido apenas pelo lado escuso ou sombrio de sua condição de fêmea.” (COELHO, 1987, p.21) Neste mesmo ciclo, temos também *Sendeban ou O livro dos enganos das mulheres*, que ganhou maior destaque e divulgação na Europa entre os séculos X e XIII, período em que a Igreja intensificava seus esforços de cristianização ocidental. Entre estes esforços, estava a valorização/idealização da mulher, no plano religioso, através do culto à Virgem Maria, e no leigo, com o incentivo ao culto do amor cortês.

No âmbito da Literatura deste período, temos então as narrativas de repúdio à mulher-demônio (imagem negativa) e exaltação à mulher-anjo (imagem positiva) – que encontra na fada céltica o seu mais antigo e perfeito representante. E essa dualidade feminina se impôs, via espiritualização cristã, a todo mundo ocidental, até os tempos modernos.

Em *As mil e uma noites*, é abordada essa dualidade feminina, com Sherazade e algumas princesas no papel de “puras” enquanto todas as demais personagens femininas são descritas como “impuras”. Coelho (1987) acrescenta que essa dupla imagem da mulher é muito mais forte na leitura que nós, impregnados com o espírito cristão, fazemos destas narrativas, do que o próprio mundo oriental que as gerou.

Na cultura céltica, a imagem feminina ganha grande destaque. Aqui surgem as fadas, seres fantásticos ou imaginários de grande beleza, que se apresentam na forma de mulher. Dotadas de virtudes e poderes, interferem na vida humana para auxiliá-los quando nenhuma solução natural é possível, mas podem também encarnar o mal e se apresentarem como bruxas. Seriam a fada e a bruxa, “formas simbólicas da eterna dualidade da mulher ou da condição feminina.” (COELHO, 1987, p.32)

Há também um papel feminino importante do lado de fora dos contos de fadas. Como já citamos anteriormente, a França teve dois grandes nomes de importância nesta área: a rainha Alienor D’Aquitânia e sua filha Marie de France. Podemos acrescentar a este grupo Perrault, que, de acordo com Coelho (1987), era defensor dos direitos femininos, deixando transparecer em sua obra o apoio à causa feminina. Paralelamente a desse autor, teria destacado-se a produção literária das “preciosas” – mulheres cultas que reuniam intelectuais e artistas da época, onde se conhecia e se difundia obras e atitudes que se transformavam em moda. Neste meio, Mme D’Aulnoy teria se projetado com alguns romances preciosos que colocavam as fadas em evidência e serviram de fonte para contos de fadas infantis.

1.3 CONTOS DE FADAS: SIGNIFICAÇÃO E OBJETIVOS

Cada estudioso desta área atribui aos contos de fadas uma significação, uma classificação e um objetivo particular, de maneira que não tomaremos um único desses como referência. Seguiremos com as definições de Nelly Novaes Coelho (1987), acrescentaremos a visão de Bruno Bettelheim (1979) e também algumas informações de Angela Leite de Souza (1996).

De acordo com Coelho (1987), tratando etimologicamente a palavra “fada” voltamos ao latim “fatum” que tem como significação destino, fatalidade ou oráculo. E em todas as nações europeias, o vocábulo “fada” é retirado do mesmo campo semântico do latim. Já Souza (1996) diz que a origem seria um pouco anterior, de origem grega, que significa “o que brilha”, e que a partir desta derivou para a palavra latina “fatum”, que representa “destino humano”. Acrescenta que palavras como falar, fábula, fatalidade, fado e fada provêm todas desta condição de origem greco-latina.

1.3.1 Contos de Fadas e Contos Maravilhosos: a divisão de Coelho (1987)

Para a autora, o ser humano “sempre foi seduzido pelas narrativas que, de maneira simbólica ou realista, direta ou indiretamente, lhe falam da vida a ser vivida ou da própria condição humana” (COELHO, 1987, p.10) e a literatura é uma das maiores expressões desta ânsia de saber e dominar a vida, que caracteriza a humanidade de todas as épocas. Este sentimento está presente em toda produção literária antiga, que serve de fonte aos textos modernos, tendo perseverado principalmente na literatura folclórica que deu origem às narrativas maravilhosas.

Nesta linha, Coelho (1987) divide as narrativas em contos de fadas e contos maravilhosos. Distinguindo as duas pela atitude humana predominante: a luta do eu, empenhado em sua realização interior, ao nível existencial, ou em sua realização exterior, ao nível social. Acrescenta que uma não anula a outra, mas ambas se complementam, porém consciente ou inconscientemente, cada indivíduo privilegia uma delas, o que acaba orientando sua vida.

Os *contos de fadas* pertenceriam ao primeiro grupo, sendo seus argumentos desenvolvidos dentro da magia feérica⁹ e tendo como eixo-gerador uma problemática existencial. O herói precisa superar obstáculos e provas para alcançar sua auto-realização. Sua principal origem seriam os textos-fontes célticos, com poemas que revelavam amores estranhos, fatais, eternos. Estes poemas foram integrados ao ciclo arturiano, de cunho idealista e preocupado com valores eternos do ser humano e do espírito. Dentro deste grupo, podemos citar como exemplo *A Branca de Neve*.

Os *contos maravilhosos*, representantes do segundo grupo, são narrativas em que não há a presença de fadas e que se desenvolvem no cotidiano mágico¹⁰ e têm como eixo-gerador uma problemática social (ou ligada à vida prática). Como o conto *João e Maria*. Narram sempre o desejo de realização no âmbito socioeconômico, com a conquista de bens, riquezas e poder material. Seriam originários das fontes orientais, enfatizando a parte material/sensorial/ética do ser humano: suas necessidades básicas, suas paixões e seu corpo.

⁹ Onde encontram-se reis, rainhas, príncipes, princesas, fadas, gênios, bruxas, anões, objetos mágicos, metamorfoses, tempo e espaço fora da realidade conhecida. (Definição de Coelho, 1987)

¹⁰ Onde há animais falantes, tempo e espaço reconhecíveis, objetos mágicos, gênios, duendes. (Definição de Coelho, 1987)

1.3.2 A criança no centro de tudo: a visão psicanalítica de Bettelheim (1979)

Bruno Bettelheim (1979), tem uma visão bem mais complexa dos contos de fadas; para ele, é possível dividir as estórias maravilhosas também em mitos, fábulas e outros contos infantis. Sua elaboração é centrada totalmente na percepção, relevância e interferência que as crianças podem sofrer ao ler/escutar uma estória de fadas.

Em linhas gerais, a teoria do autor trata da importância que somente os contos de fadas têm na infância. O universo infantil é permeado pela fantasia, pelo mágico e pelo maravilhoso, e devido a sua pouca maturidade, a criança não consegue separar completamente o real do imaginário. Desta maneira, os contos de fadas “trabalhariam” como o pensamento infantil, oferecendo soluções para os problemas e conflitos mais íntimos da criança; fornecendo também material para o seu imaginário e lhe proporcionando figuras de “transferência”. Sendo assim, a criança direciona a raiva da mãe que não atende suas vontades para uma madrasta malvada, e alivia a culpa e o peso de seu ódio, por exemplo, mas tudo de modo inconsciente.

Outro aspecto que Bettelheim (1979) aborda é o caráter moralizante destes contos, que passariam às crianças valores morais e éticos, e de certo *versus* errado, mostrando o triunfo do herói (Bem) contra o inimigo (Mal). Mas, o mais importante para o autor é que o conto de fadas faria isso sem descrever o mundo ou prescrever ações, e sim levando-as a pensar por si mesmas, instigando-as a serem corajosas e a não se deixarem afligir pelas dificuldades:

É esta a mensagem que os contos de fadas transmitem à criança de forma múltipla: que uma luta contra dificuldades graves na vida é inevitável, é parte intrínseca da existência humana – mas que se a pessoa não se intimida mas se defronta de modo firme com as opressões inesperadas e muitas vezes injustas, ela dominará todos os obstáculos e, ao fim, emergirá vitoriosa. (BETTELHEIM, 1979, p.14)

Mas para que este processo seja satisfatório e não traumático, é preciso que a estória seja realmente um conto de fadas, e para isso precisa atender a alguns

critérios: mostrar conflitos e possíveis soluções de forma simples, sem exigir nada do leitor, não fazer com que a criança se sinta inferior e garantir um final feliz.

Para Bettelheim (1979), o que difere esta estrutura da de fábulas e mitos seria a seguinte: mitos não tem a intenção de expressar um conflito interno de forma simbólica, apresenta temas majestosos e heróis sobre-humanos, que faz com que o leitor sinta-se inferior; já as fábulas prescrevem diretamente o que se deve fazer, solicitam e ameaçam, tendo aspecto moralista ou só de entretenimento.

1.4 CONTOS DE FADAS NO BRASIL

Em nosso país os contos de fadas chegaram através de traduções das obras dos irmãos Grimm, Perrault e Andersen, mas só houve difusão desses textos após a vinda da família real em 1808, que trouxe consigo a imprensa. Antes disso, a nossa literatura estava mais relacionada com a expressão oral, que divulgava narrativas de origem colonial, do folclore português, e a uma parcela restrita e de classe privilegiada da população, que trazia as obras de fora e em outros idiomas.

Podemos citar como pioneiro nesta área de divulgação e criação de literatura infantil, aqui, no país, Monteiro Lobato. Ele investiu em publicações infantis, tanto em traduções e versões como na escrita de novas histórias. É possível dizer, que Lobato fez no Brasil o que vinha sendo feito desde as primeiras fontes, recolheu material de origem folclórica e popular, mas diferencia-se por situá-los e mesclá-los com a sociedade da época. Poderíamos, de certo modo, considerar Monteiro Lobato o criador dos contos de fadas brasileiro.

No capítulo seguinte aprofundaremos o conto, enquanto gênero maior, trataremos de suas principais características, que foram se desenvolvendo ao longo do tempo, e apresentaremos um panorama brasileiro do conto.

Capítulo II – O que é o conto?

Após tratarmos especificamente do contos de fadas, é preciso abrirmos nossa abordagem a seu gênero, o conto, a fim de compreendermos o que é esta narrativa, quais seriam suas particularidades, o que pode ser considerado um conto, etc.

Assim, pretendemos vislumbrar brevemente algumas teorias que se propagaram sobre o gênero, baseadas no que nos diz Nádia Battella Gotlib, em *Teoria do Conto* (2006), e abordar alguns aspectos desse gênero e de seu desenvolvimento no Brasil.

2.1 SOBRE A ORIGEM DO CONTO

A origem do conto em si, está muito ligada com a origem dos contos de fadas, já abordados no primeiro capítulo deste trabalho. Em linhas gerais, o conto de fadas ou o conto maravilhoso, foi o primeiro tipo relevante – em termos de propagação e de quantidade de textos – de conto a surgir dentro do gênero.

Mesmo assim, é impossível determinar quando o “contar histórias” começou, visto que, desde sempre, a história reuniu pessoas que a contam e outras que a ouvem, e permanece, assim, a hipótese que nos leva aos tempos remotos, onde ainda não havia tradição escrita. Porém, é possível também falar em fases de evolução nos *modos* de se contarem histórias, e, de certo modo, “enumerar as fases da evolução do conto seria percorrer a nossa própria história, a história de nossa cultura, detectando os momentos da escrita que a representam.” (GOTLIB, 2006, p.6)

Os contos, antes transmitidos oralmente, ganham registro escrito e no século XIV começam a afirmar sua categoria estética também. Boccaccio é um dos primeiros a realizar isso com seus contos eróticos em *Decameron* (1350), que

[...] são traduzidos para tantas outras línguas e rompem com o moralismo didático: o contador procura elaboração artística sem perder, contudo, o tom da narrativa oral. E conserva o recurso das *estórias de moldura*: são todas unidas pelo fato de serem contadas por alguém a alguém. (GOTLIB, 2006, p.7)

Temos aqui um recurso que já vimos em *Mil e uma noites* e em vários de seus sucessores na linha do maravilhoso, de uma narrativa central ou moldura que conecta as demais narrativas. Podemos considerar isto um traço do conto daquele momento, pois mesmo *Decameron* e *Mil e uma noites* não pertencendo ao mesmo tipo de conto, já registram uma característica maior, relacionada ao gênero. E outro conto, *Canterbury Tales* (1386), de Chaucer, também se utiliza desse recurso.

No século XVIII predominavam as fábulas, já no século seguinte o conto começa a se desenvolver incentivado pela estima à cultura medieval, pela pesquisa do popular e do folclórico e pela expansão da imprensa, que possibilita a publicação dos contos em revistas e jornais: “Este é o momento de criação do conto moderno quando, ao lado de um Grimm que registra contos e inicia o seu estudo comparado, um Edgar Allan Poe se afirma enquanto contista e teórico do conto.” (GOTLIB, 2006, p.7)

Paralelo à tomada de força que o contar estórias adquire na modernidade, surge uma outra história, “a que tenta explicitar a história destas estórias”, ou seja, iniciam os estudos e teorias problematizando este modo de narrar, inicialmente caracterizado por sua própria natureza: contar estórias.

2.2 TEORIAS DO CONTO

Em relação às teoria do conto há, basicamente, dois grupos teóricos: o dos que admitem uma teoria própria para o conto e o dos que não admitem – filiando o conto a uma teoria geral da narrativa. Ambos estão certos, pois o conto pertence à categoria das narrativas e, portanto, sob tal ponto de vista, pode ser analisado em conjunto com as demais; mas também possui suas particularidades, de modo que uma teoria própria é possível e de suma importância.

Dentro desta duplicidade, muitos tentaram definir o que seria o conto, e muitas teorias surgiram. Mas, para Mário de Andrade, essa é uma questão simples, que ele define em *Contos e contistas*: conto sempre será aquilo que seu autor batizou como conto. Mas, será tão simples assim? Até o grande contista, Machado de Assis, manifestou a dificuldade que há em escrever contos, “é gênero difícil, a despeito da sua aparente facilidade”. E vários outros atentaram para a dificuldade em definir o que é o conto, como Julio Cortázar, para quem “tratar da teoria do conto é aceitar uma luta em que a força da teoria pode aniquilar a própria vida do conto. Que vale a pena tentar [...]” (GOTLIB, 2006, p. 10).

A seguir, desenvolvemos algumas reflexões mais gerais e outras, mais específicas sobre o gênero conto, e, por fim, esboçamos um quadro com algumas características do conto no Brasil.

2.2.1 Definições gerais

Julio Cortázar ao estudar Edgar Allan Poe, utiliza três acepções da palavra conto: “1. relato de um acontecimento; 2. narração oral ou escrita de um acontecimento falso; 3. fábula que se conta às crianças para diverti-las” (GOTLIB, 2006, p.11). Todas têm em comum o fato de se apresentarem como modo de contar alguma coisa e de, portanto, podermos chamá-las também de narrativas.

Outro estudioso, Claude Brémont, afirma que “toda narrativa consiste em um discurso integrado numa sucessão de acontecimentos de interesse humano na unidade de uma mesma ação” (GOTLIB, 2006, p.11) e Gotlib (2006) complementa, com as características da narrativa, que segundo ela se repetem: “1. uma sucessão de acontecimentos: há sempre algo a narrar; 2. de interesse humano: pois é material de interesse humano, de nós, para nós, acerca de nós [...]; 3. E tudo ‘na unidade de uma mesma ação’.”

Dessa maneira, o conto pode ser então confundido com o relato. Mas ambos se diferem na medida que o relato exige alguma verdade, ou testemunho de alguma situação ocorrida, e o conto não mantém nenhum compromisso com o acontecimento real e, aqui, realidade e ficção não possuem limites precisos. Mesmo que o conto seja baseado em eventos reais, torna-se ficção no momento em que o autor opta por qual realidade contar, utilizando recursos literários para isso. Raúl Castagnino resume: “Um relato, copia-se; um conto, inventa-se.” (GOTLIB, 2006, p.12)

Através deste critério mais acentuado de invenção, podemos traçar, de forma mais geral, os dois movimentos principais da história do conto: primeiro a criação do conto e sua transmissão oral, seguida pelo registro escrito desta; depois, a criação escrita de contos, “quando o narrador assumiu essa função: de contador-criador-escritor de contos, afirmando, então, o seu caráter *literário*.” (GOTLIB, 2006, p.13)

Independente do meio, oral ou escrito, a voz do contador pode sempre interferir no seu discurso – visto que há vários modos de contar e detalhes no modo como se conta, que podem ser planejados pelo contador:

Mas esta voz que fala ou escreve só se afirma enquanto *contista* quando exige um resultado de ordem estética, ou seja: quando consegue construir um conto que ressalte os seus próprios valores enquanto conto, nesta que

já é, a essa altura, a *arte do conto*, do conto literário. Por isso, nem todo *contador de histórias* é um *contista*. (GOTLIB, 2006, p.13)

E só há obra estética, quando a voz do contador transforma-se na voz de um narrador, que é uma voz fictícia inventada.

Isto já nos leva a outra questão: há diversos modos de narrar, e estes modos por vezes se agrupam, de acordo com suas características, formando um gênero. Mas essa linha divisória é tênue e durante a história mudou diversas vezes, acentuando-se em alguns períodos, dissolvendo-se em outros. O que torna o limite dos gêneros um problema, refletindo na terminologia utilizada ao longo do tempo.

2.2.1.1 Terminologia

Nos séculos XVI ao XVIII, o termo inglês *novel* era utilizado para as prosas narrativas de ficção que representavam o cotidiano, diferenciando-se de *romance*, forma mais longa e tradicional, com raízes medievais. Com o declínio do *romance* antigo, no século XIX a *novel* perdeu suas características iniciais, deixando de ser breve e assumindo o espaço do *romance* – e até hoje, no contexto da literatura de língua inglesa, *novel* significa *romance*. E neste mesmo século, surge o termo *short story* para a história curta, e *long short story* para denominar a novela. Conto e conto popular recebem o nome de *tale*.

Novela, para alguns estudiosos, tem sua origem no termo italiano *novella* – que significa pequena história. Em Boccaccio, a *novella* não possui mais que dez páginas, sendo breve, em oposição ao *romance* medieval, mais longo e difuso. Mas o autor de *Decameron*, tratava seus textos, sem distinção, por histórias, relatos, parábolas, fábulas.

Na modernidade, a *fábula* é uma história breve, com personagens animais, minerais ou vegetais, de objetivo instrutivo. E a *parábola* se assemelha à fábula mas possui personagens humanos e, quando há sentido realista e moralista, este não é explícito: “O *conto* conserva características destas duas formas: a economia do estilo e a situação e a proposição temática resumidas.” (GOTLIB, 2006, p.15)

O termo *novel* chega ao espanhol, e, já com Cervantes experimenta um processo de extensão. Lope de Vega escreve *novelas* que são, segundo ele, o que

antes se chamava *cuentos*. Hoje, romance é *novela*; novela é *novela curta*; e conto é *cuento*.

No francês, *nouvelle* e *conte* eram usados sem distinção por La Fontaine. Mas com o tempo, *conte* passou a ser o *conto popular* – forma concentrada, com episódio principal, com raízes na tradição oral e, geralmente, com elementos fantásticos –, e *nouvelle*, uma forma mais complexa, apresentando diversos incidentes para análise e desenvolvimento dos personagens ou do motivo. Atualmente, os termos franceses são os que mais se aproximam dos utilizados em português: *roman* para romance, *nouvelle* para novela e *conte* para conto.

Na Alemanha, o termo *novelle* também era utilizado, mas a forma acaba se tornando mais extensa e surge o termo *kurz Geschichte* para a narrativa curta. Além disso, há *Märchen* para o conto popular e *Roman* para o romance.

Nos Estados Unidos, prevalece a confusão terminológica. Apesar de desde 1880 o termo *short story* se afirmar, designando não apenas uma estória curta, mas um gênero independente com suas características particulares, cada autor usa uma terminologia diferente. Washington Irving utiliza *tale* e *sketch* para seus contos; Poe, Hawthorne e Melville utilizam *tale*, pois a maioria considerava *short story* uma forma de fundo mais realista.

Com o tempo, estes termos foram se definindo: *sketch* passou a designar uma narrativa estática, descritiva, sem cadeia de eventos, como quadros ou retratos; e *tale*, passou a referir-se a uma anedota – episódio único fragmentário, em linguagem coloquial – aumentada, ficcional ou não.

2.2.2 O conto maravilhoso

A terceira acepção do conto – fábula que se conta às crianças para diverti-las – tem forte relação com o próprio conceito de estória e do contar estórias, fazendo referência ao conto maravilhoso, que narra coisas capazes de contrariar o universo real, mas satisfazerem uma expectativa do leitor.

Para André Jolles (citado por Gotlib, 2006) o conto, junto com a saga, o mito, o ditado, o caso, o chiste, é uma “forma simples”. Simples por ser uma forma que “permanece através dos tempos, recontada por vários, sem perder sua ‘forma’ e opondo-se, pois, à ‘forma artística’, elaborada por um autor, única, portanto, e

impossível de ser recontada sem que se perca sua peculiaridade” (GOTLIB, 2006, p.18)

Também, segundo Jolles, este conto precisa do elemento “maravilhoso” para ser elaborado e de atender a algumas exigências, tais como: não possuir precisão histórica; obedecer uma “moral ingênua”, oposta ao trágico da realidade; conter uma “ética do acontecimento”, ou seja, as personagens não fazem o que devem fazer, mas os acontecimentos é que acontecem como deveriam acontecer; ter transmissão oral ou escrita através dos tempos. Outro fator importante, é que este conto

pode ser recontado com “as próprias palavras”, sem que seu “fundo” desapareça. Pelo contrário, qualquer um que conte o conto, manterá sua forma, que é a do conto e não a sua, que é uma “forma simples”. Daí o conto ter como características justamente esta possibilidade de ser fluido, móvel, de ser entendido por todos, de se renovar nas suas transmissões, sem se desmanchar: caracterizam-no, pois, a *mobilidade*, a *generalidade*, a *pluralidade*. (GOTLIB, 2006, p.18)

Ao que chamamos conto literário, Jolles nomeia novela, que seria então a “forma artística” – oposta à “forma simples”. A forma artística é produto de um eu criador, que tenta representar a realidade sob seu ponto de vista, formando um universo fechado e sólido. Sendo assim, suas características seriam a solidez, a peculiaridade e a unicidade. Neste segundo grupo, Jolles encaixa a novela toscana – que possui em comum alguns contos com a narrativa de moldura – praticada, por exemplo, por Bocaccio em *Decameron*.

Nos séculos XVI e XVII, definiu-se uma separação entre novelas e contos, sendo que as primeiras acabaram abafadas e os contos prevalecendo, principalmente os maravilhosos, de Perrault, e, mais tarde, dos irmãos Grimm. Assim, o conto simples ou maravilhoso e o conto artístico ou as novelas, são para André Jolles duas realidades narrativas bem distintas.

2.2.3 O formalismo na definição

O teórico russo Vladimir Propp (citado por Gotlib, 2006) também se propôs a analisar o conto maravilhoso, mas sob os moldes do formalismo russo, e “estudou as *formas* para determinar as *constantes* e *variantes* dos contos, comparando suas

estruturas e sistemas.” (GOTLIB, 2006, p.20) Para ele, antes de se criar teses sobre a origem do conto e definir tipos de contos, era preciso primeiro descrever os contos, saber o que é, estruturalmente, um conto.

Propp rejeitou as classificações que haviam sobre os contos – grande parte por tema ou assunto –, pois acreditava que a uniformidade específica do conto não se definia por temas, motivos ou assuntos, mas sim por unidades estruturais nas quais estes elementos estão agrupados. Assim, ele faz sua descrição do conto “segundo as *partes* que o constituem e segundo as *relações* destas partes entre si e destas partes com o conjunto do conto.” (GOTLIB, 2006, p.21)

Começando com uma análise das ações dos personagens, ele conclui que há ações constantes, as quais ele denomina *funções*. Uma função seria, então, a relevância significativa da ação de um personagem para o desenrolar da trama. Mas estas funções não estão ligadas ao personagem que a pratica ou à forma como o faz, pois a mesma ação pode ser praticada por personagens diferentes e de modos distintos.

Detendo sua análise nos contos russos, identifica 150 elementos que compõem o conto em 31 funções constantes – sendo algumas delas, por exemplo, a *ausência* de um membro da família, uma *ordem* que alguém dá, o *engano* da vítima, a *salvação* do herói e a *punição* do malfeitor. Propp verifica também que essas funções se apresentam em certa sequência no conto, e mesmo que este não possua todas as funções identificadas por ele, a ordem de aparecimento dessas não se altera. A passagem de uma função para a outra ele denomina *movimentos* do conto. Além das funções, Propp também identificou sete personagens constantes: o antagonista, o doador, o auxiliar, a princesa, o pai, o mandatário, o herói e o falso herói.

Outro ponto abordado por Propp são as *transformações* sofridas pelo conto. Para ele, existe uma *forma fundamental* do conto, que está relacionada com suas origens, e *formas derivadas*, que vão se constituindo de acordo com o contexto cultural em que o conto é transmitido. E para estudar o conto, é necessário estudar também estas transformações, que Propp divide em vinte casos. Grande parte delas se dá ou no âmbito da alteração da forma fundamental, ou por substituições e assimilações.

A seguir, Propp chega, então, ao estudo das fontes, que ele divide em duas fases de acordo com a evolução do conto: uma, pré-história, em que conto, mito e

rito se confundiam, e onde o narrar não era permitido a qualquer um, sendo visto como algo poderoso e sagrado; e, depois, a própria história do conto, quando este se libera da religião e torna-se profano, podendo ser narrado por qualquer um.

2.2.4 Extensão e efeito

Para Gotlib (2006), “a teoria de Edgard Allan Poe sobre o conto recai no princípio de uma relação: entre a *extensão* do conto e a reação que ele consegue provocar no leitor ou o *efeito* que a leitura lhe causa.” (GOTLIB, 2006, p.32) Desta forma, o teórico acredita que é preciso dosar a obra, pois se o texto for muito longo ou muito breve, este efeito se diluirá.

Para Poe, existe uma hierarquia entre as formas (poema rimado/conto/romance) em função de qual favorece a leitura de uma só vez, sem que sejam necessárias pausas, para se conseguir esta unidade de efeito. Ele define assim que a extensão, ou tempo de leitura, da prosa em narrativa curta deve exigir de meia hora a, no máximo, duas horas de leitura atenta. Por isso, crê que o conto é superior ao romance, pois este não pode ser lido de uma só vez, o que o faz perder a força derivada de sua totalidade. Já no conto, o autor pode “dominar” o leitor, visto que não há necessidade de intervalos.

Gotlib (2006) também destaca que, segundo Poe, a elaboração do conto

é produto também de um extremo domínio do autor sobre os seus materiais narrativos. O conto, como toda obra literária, é produto de um trabalho consciente, que se faz por etapas, em função desta *intenção*: a conquista do *efeito único*, ou impressão total. Tudo provém de minucioso cálculo. (GOTLIB, 2006, p.34)

Há uma racionalização na construção do conto, na qual todos os elementos devem ter um única finalidade: a unidade de efeito. Estas constatações apontam para outra característica básica na construção do conto, que é a economia dos meios narrativos, ou seja, a habilidade de conseguir o máximo de efeitos com o mínimo de meios. E tudo que não contribuir para esse efeito, deve ser suprimido.

Poe dá máxima importância para o efeito, tanto que defende que a primeira coisa que o autor deve pensar ao escrever é qual o efeito que pretende causar no

leitor. Depois de escolhido, deve buscar a melhor forma de elaborar tal efeito, através da combinação adequada de acontecimentos e tom. Em seguida, o autor precisa ter em mente qual será o desfecho, pois este também é elemento de suma importância para a obtenção do efeito. Em seus contos, Poe também sempre prioriza o *acontecimento*: vai acontecer algo na estória, e esse algo será intenso e definidor.

2.2.5 Teorias complementares

No período posterior à teoria de Poe, muitos estudiosos se tornaram seus “discípulos”, complementando um ou outro aspecto a sua teoria, ou modificando a terminologia. Outros criticaram seus pressupostos, alegando que o conto pode ser “quase tudo”, sendo difícil delimitar uma teoria, ou ainda que este efeito, de que fala Poe, pode variar para cada pessoa, dependendo de como aquela estória lhe atinge.

Tchekhov, contista – que através de suas correspondências fornece críticas e traça características sobre o conto – nos traz outros fatores importantes sobre as narrativas curtas. Ele mantém a brevidade e o efeito de Poe, acrescentando que um bom conto também deve trazer algo de novo, ter força, clareza e ser compacto. Também prefere que sigam a linha do realismo.

No século XIX houve uma grande expansão jornalística que atuou, em muitos casos, como um amortecedor do nível de qualidade dessas narrativas. Nos anos 80, já havia a pressão da imprensa, o que deixava os autores em um dilema: escrever bem e contar boas estórias ou escrever muito e depressa para ganhar dinheiro. É essa a justificativa usada por Tchekhov quando uma de suas estórias não parece tão boa.

Tchekhov avança também em outro aspecto: liberta o conto do seu aspecto de acontecimento. Ele escreve com frequência e, aparentemente, seus contos não possuem grandes ações, abrindo caminho para toda uma linha do conto moderno, em que nada parece acontecer. Mas sua grande inovação está na ruptura da estrutura *começo, meio e fim*, com um direcionamento para o clímax, pois o foco e a originalidade de seus contos está no *meio*. São estórias que “deixam questões pulsando no ar, com alto teor de comoção” (GOTLIB, 2006, p.48), por não parecerem falar em nada, falam muitas vezes dos sentimentos humanos. E é aí que

o conto realiza-se na “capacidade de abertura para uma realidade que está para além dele, para além da simples estória que conta”. (GOTLIB, 2006, p.49)

Gotlib (2006) acrescenta sobre o conto moderno:

É justamente por esta capacidade de *corde* no fluxo da vida que o conto ganha eficácia, segundo alguns teóricos, na medida em que, breve, flagra o momento presente, captando-o na sua momentaneidade, sem antes nem depois. [...] Assim concebido, o conto seria um modo moderno de narrar, caracterizado por seu teor fragmentário, de ruptura com o princípio da continuidade lógica, tentando consagrar este instante temporário. (GOTLIB, 2006, p.55)

Outros autores atentam para um fator novo no destino do conto: a solidão. Elizabeth Bowen acredita que por muito tempo o conto foi simplesmente como um “romance condensado” e que lhe faltava o que mais o caracteriza: “a simplicidade heroica”. Para ela, o que mais importa em um conto é a completude, a espontaneidade e a capacidade de situar o homem na sua solidão, tornando-o consciente de ocupar um lugar sozinho na realidade.

Frank O'Connor foca mais neste ponto e diz que o conto “visa satisfazer o leitor solitário, individual, crítico, porque nele não há heróis com os quais possa se identificar, tal como acontece no romance, em que a solidão é de certa forma amenizada ou desaparece [...]” (GOTLIB, 2006, p.57). Ainda diz que, no conto os personagens têm um mundo próprio, e não é a brevidade que os define, mas sim o fato de os problemas serem deles, e não nossos.

Este traço de solidão é inerente ao conto moderno, aonde esta temática surge em consequência de uma sociedade burocrata e capitalista, que deseja coisas. E a identificação não se dá mais pela voz ou pelo personagem, mas pela semelhança de situações, onde se sobressai a solidão.

Nos anos 40, Eudora Welty apontava para a diversidade de recursos que atuam no conto, que pode ter sua ênfase no enredo, no personagem, na forma simbólica, e que permite a organização impressionista ou musical de alguns contos. Mas seu foco era o conto de atmosfera e de mistério, pois os defensores desta linha ressaltam o caráter pessoal dos contos, que reflete muito do autor, em oposição ao conto fragmentário, que acaba não dizendo nada.

Em uma linha mais radical, e fiel seguidor de Poe, temos Brander Matthews, que marcou época na teoria do conto pelo rigor com que defendia sua teoria. Para ele, o conto e o romance não diferem apenas pela extensão, mas pela *natureza*, pois o conto tem uma unidade de impressão que o romance não tem. E isto ocorre “por causa da *singularidade* dos elementos que compõem a narrativa do conto: o conto é o que tem unidade de tempo, lugar e de ação. O conto é o que lida com um só elemento: personagem, acontecimento, emoção e situação”. (GOTLIB, 2006, p. 59) E diz mais, que o conto não precisa do tema do amor como o romance (refere-se ao romance contemporâneo), pois o que o gênero precisa é de concisão e compressão, além de originalidade e ingenuidade, e sempre algo deve acontecer.

Esta linha seguida por Matthews, de teor normativo, que gera uma série de manuais de como escrever contos, aliada à revista popular, que promove uma comercialização do gênero, são “tidos como os responsáveis pela degradação técnica e pela formação de *estereótipos* de contos que, na era industrializada do capitalismo americano, passam a ser arte padronizada, impessoal, uniformizada, de produção veloz e barata.” (GOTLIB, 2006, p.60)

Neste momento, surge um movimento para diferenciar o conto comercial do conto literário, já que o gênero passou a sofrer preconceito e foi rebaixado a uma forma de arte secundária. Esta visão surgiu com o repúdio à artificialidade e à sofisticação que dominaram a produção do conto na época de Poe, quando o conto estava submetido a fórmulas. E então severas críticas aos manuais que prescreviam como escrever contos e às exigências de um enredo, começam a despontar. Assim, Horacio Quiroga escreve o seu irônico manual de como escrever contos, no qual satiriza as fórmulas existentes¹¹.

Devido à comercialização desse contos, os editores não exigiam boas histórias, mas apenas que estas seguissem as regras e possuíssem um enredo. Este forte caráter de produto levou o conto ao rebaixamento já mencionado.

Julio Cortázar também desenvolveu sua teoria, muito arraigada aos conceitos de Poe, acrescentando algumas novas analogias e expandindo as comparações. Apresenta a ideia do conto excepcional, que não é um conto que possui algum elemento ou temática, mas simplesmente aquele conto que fisga o leitor por sua

¹¹ Ver QUIROGA. Horacio. Decálogo do Perfeito Contista. Trad. Sergio Faraco. Porto Alegre: L&PM, 2009.

qualidade. E, com alusão ao boxe, em uma frase de efeito define: o romance deve ganhar o leitor por pontos; o conto, por nocaute.

Muito se teorizou sobre o conto, mas um aspecto recorrente é a sua brevidade. Em todas as teorias a questão quantitativa aparece: o conto é uma narrativa curta. Mas a questão mais relevante nunca foi seu tamanho, e sim o impacto que esta brevidade pode e deve causar.

2.3 O CONTO NO BRASIL

Seguindo o que Ítalo Moriconi afirma em *Os Cem Melhores Contos Brasileiros do Século* (2009), vamos fazer uma breve abordagem considerando o conto que se desenvolveu no Brasil.

O autor acredita que arte do conto brasileiro é muito elevada e que não parou de aperfeiçoar-se ao longo do século XX. Principalmente nos anos 60, quando passou por uma explosão no Brasil, por uma revolução de qualidade, pois o gênero mostrou-se o mais adequado para expressão dos sentimentos e contradições que agitaram a alma urbana nas últimas décadas do século XX, dominando o século, tanto em quantidade, quanto em qualidade. Foi nesse período também, que surgiu o próprio conceito do que é conto, vigente atualmente.

Moriconi (2009) define que, por sua extensão, um conto é uma narrativa de no máximo vinte ou vinte e cinco páginas, e que se tiver mais que isso já pode ser considerado uma novela.

Para melhor visualização, optamos por dispor em um quadro as décadas e as principais características do conto brasileiro do século XX, segundo Moriconi (2009):

Período	Características
De 1900 aos anos 30	<ul style="list-style-type: none"> • exploração de linguagens diversas; não há uma linguagem brasileira padrão; • experimentação de diversos estilos: desde estrangeirismos a regionalismos; • passado triste e rural (escavidão) X futuro próspero (carnaval, velocidade).
Anos 40 e 50	<ul style="list-style-type: none"> • amadurecimento dos escritores; • linguagem mais uniforme e representativa do povo brasileiro educado; • passado rural como objeto de nostalgia;

	<ul style="list-style-type: none"> • relações afetivas como a utopia do brasileiro; saudades; lirismos; • movimento modernista; • predomínio de outros gêneros narrativos.
Anos 60	<ul style="list-style-type: none"> • clima de revolução em todas as esferas do mundo e dimensões da vida; • explosão de qualidade da narrativa de ficção curta; revolução do gênero; • temática: contemporaneidade – urbana, agitada por conflitos psicológicos e sociais; • homens e mulheres em conflito de identidades; • não há mais espaço para o lirismo puro; • narrativa que traduz com força dramática e riqueza metafórica a dureza da realidade.
Anos 70	<ul style="list-style-type: none"> • apogeu do conto, após o salto de qualidade da década anterior; • ímpetus revolucionários e dilaceramentos pessoais em um contexto de violência política e social; • afirmação do conto como meio de expressão artística do ritmo nervoso e convulsivo da década; • busca trazer à tona o lado violento e obscuro da realidade, frente ao consumismo e internacionalização da classe média.
Anos 80	<ul style="list-style-type: none"> • forças oriundas desde os anos 60 encontram seu momento de clímax e crise; • a revolução sexual passa suas histórias para o papel; • explosão do erotismo feminino; • contexto urbanizado e erotizado, roteirizado pela cultura de mídia; • o inglês é a língua internacional do momento; • aparecimento da problemática homossexual; • década que começou eufórica, termina cética e deprimida, melancólica – surgimento da AIDS, sensações de fracasso e vazio;
Anos 90	<ul style="list-style-type: none"> • elimina o baixo-astral da década anterior e inventa um fim de século criativo; • década de “estranhos e intrusos”: mulheres, negros, gays, brasileiros em NY; • celebração da diferença; • contistas exploram o híbrido: humano-animal, passado-tecnologia; • tendência à diversificação estilística e temática.

E é nesse contexto das décadas de 70 e 80 – com a explosão do conto e a busca por identidade iniciada nos anos 60 – que surgem as principais obras de Marina Colasanti, autora do conto *A moça tecelã*, assunto do capítulo seguinte.

Capítulo III – Mulher, literatura e análise

Finalizando o trabalho, vamos nos direcionar para a autora Marina Colasanti, contextualizando o meio literário em que a figura feminina, tanto no papel de autora, quanto no de personagem, se encontra, para, então, chegarmos à análise do conto de fadas contemporâneo *A moça tecelã*.

3.1 A FIGURA FEMININA NO MEIO LITERÁRIO

As décadas de 70 e 80 do século XX – marcadas pelo apogeu do conto – também trouxeram a busca da identidade feminina. Em anos anteriores, não havia muito destaque para a produção literária feminina, e quando estas serviam de personagem principal, era um escritor homem quem lhes dava voz. Na tradição, o discurso feminino é apropriado e deturpado pelo homem, consolidando e estratificando certa visão da mulher, de acordo com as convenções sociais e políticas de cada época.

Estas práticas e este discurso certamente levaram as mulheres a desenvolverem a concepção que faziam de si próprias e que, talvez até hoje, enfrenta conflitos para ser modificada. Seu lugar, antes, era marcado pelo silêncio, espera, submissão, sofrimento, saudade, lágrimas, doença e morte. Na ficção, as personagens femininas eram como ventríloquos controladas pelo homem.

Então, a mulher passa a buscar sua própria voz. Lygia Fagundes Telles, através da fala de uma personagem, em seu romance *As meninas* (1975), afirma: “Sempre fomos o que os homens disseram que nós éramos. Agora somos nós que vamos dizer o que somos”¹². E esta frase resume bem o sentimento que imperou na produção feminina que se iniciou junto à explosão do conto.

¹² Citação retirada do livro *A Literatura Feminina no Brasil Contemporâneo* (1993), Nelly Novaes Coelho.

A própria Marina Colasanti também define essa mudança na visão feminina em seu livro *Mulher daqui pra frente* (1981):

[...] somos mutantes, mulheres em transição. Como nós, não houve outras antes. E as que vierem depois serão diferentes. Tivemos a coragem de começar um processo de mudança. E porque ainda está em curso, estamos tendo a coragem de pagar por ele. [...] Saímos de um estado que embora insatisfatório, embora esmagador, estava estruturado sobre certezas. Isso foi ontem. Até então ninguém duvidava do seu papel. Nem homens, nem muito menos mulheres. [...] Mas essa certeza nós a quebramos para poder sair do cercado.¹³

Não há características psicológicas, ou discursivas, que sejam tipicamente femininas ou masculinas na produção escrita, o que pode atuar na composição é o contexto social, cultural e econômico do autor. Visto que homens e mulheres, mesmo inseridos em um mesmo contexto social e econômico, possuem um contexto cultural distinto – principalmente nas décadas de 70 e 80, e mais ainda nas anteriores – é previsível que isso reflita em diferenças na sua obra. A mulher desse período está em uma fase de busca, questionamento, descoberta; ela está voltada para a reflexão, tanto em relação a seu papel enquanto mulher, quanto em relação a seu meio social, o que leva suas obras a serem permeadas por essas preocupações.

3.2 A AUTORA: MARINA COLASANTI

Marina Colasanti nasceu na Etiópia (1937), mudou-se para a Itália e quando tinha onze anos sua família radicou-se no Brasil. É formada em Belas Artes e, em 1962, ingressou na imprensa como redatora, ilustradora e colunista. Também traduziu alguns livros e publicou contos e crônicas em revistas e jornais. Seu primeiro livro, *Eu sozinha*, foi publicado em 1968.

Desde então, Marina já escreveu diversas outras obras, tanto para o público adulto, quanto para o infantil – que começou com a publicação de *Uma ideia toda azul*, em 1979, ganhador de alguns prêmios. O conto que analisaremos, *A moça*

¹³ Citação retirada do livro *A Literatura Feminina no Brasil Contemporâneo* (1993), Nelly Novaes Coelho.

tecelã, pertence ao livro infantil da autora *Doze reis e a moça no labirinto do vento*, de 1982.

Em suas obras, Colasanti procura colocar um pouco de suas conquistas e lutas como mulher, pois é preocupada com a questão feminina e busca ter suas ações sentidas por outras mulheres também, ajudando-as a se posicionar no mundo. Defensora da livre escolha e do fim da opressão masculina, propõe uma ruptura com todos os preconceitos.

Nos contos infantis e juvenis da autora é possível ver que também há uma preocupação com o discurso amoroso – presente em seus contos e crônicas para adultos – onde um mundo maravilhoso, de reis, príncipes e princesas, com enormes castelos, abriga pessoas com problemas amorosos semelhantes aos nossos. Não há, porém, a presença de bruxas, ou fadas com varinhas de condão. Apesar de serem contos de fadas, por carregarem elementos e manterem estruturas desse gênero e de possuírem objetos e situações fantásticas, não há espaço para soluções mágicas. A ideologia feminina de Colasanti se mantém em seus contos infanto-juvenis.

Outra ruptura da autora com os tradicionais contos de fadas é quanto à origem da personagem principal: nos clássicos, geralmente são de condição social precária, e com a intervenção do sobrenatural, a situação é revertida. Em Colasanti, é diferente. No conto *A moça tecelã*, a personagem principal é de boa condição social e não possui aspirações econômicas. Sua procura é por realização e satisfação de seus desejos; e com determinação, parte para a conquista do que pensa ser o melhor para si. A carência é afetiva, pessoal, não econômica.

Apesar do maravilhoso dos contos de fadas poder ser uma temática estranha de ser retomada no mundo contemporâneo, o interesse da autora e sua busca estão voltados para o inconsciente, pois é através desse inconsciente coletivo – como vimos em Bettelheim no capítulo I – que o consciente individual da criança vai se transformando, ajudando-a a lidar com o mundo. Colasanti, na apresentação de *Uma ideia toda azul*, esclarece:

Muda a realidade externa. Mas a nossa realidade interior, feita de medos e fantasias, se mantém inalterada. E é com esta que dialogam as fadas interagindo simbolicamente, em qualquer idade, e em todos os tempos.
(Marina Colasanti)

Rosa Maria Tamer Xerfan (1986), em sua dissertação de mestrado *No labirinto das fadas: A personagem feminina na literatura infanto-juvenil de Marina Colasanti* – a qual tomaremos como base para algumas colocações nesse estudo – compara a personagem feminina dos contos de fadas tradicionais e dos contos de fadas de Colasanti, destacando as principais diferenças: nos contos tradicionais há submissão, carência econômica, ajuda das fadas, casamento como solução e mulheres sofredoras e passivas; em Colasanti, há autodeterminação, carência afetiva, metamorfoses, casamento como jogo e mulheres combativas e determinadas. Xerfan ainda complementa que é possível dividir os contos da autora em dois temas: “temas do amor”, onde predomina a problemática amorosa, e “temas do espelho”, onde os conflitos dos relacionamentos e a busca interior é que ganham destaque.

Marina Colasanti traz para os seus contos de fadas o espírito conflitivo que marca a existência humana na sociedade contemporânea. Mesclando realidade e ficção, o trágico e a busca da felicidade, a autora constrói narrativas que contam muito mais que histórias, falam de sentimentos e sensações presentes no mundo moderno. Diferente dos contos clássicos, onde a história é mais superficial e atemporal, os contos da autora vão fundo nos pensamentos das personagens e carregam uma reflexão pertinente ao contexto social e histórico do momento em que foram produzidos.

3.3 O CONTO: A MOÇA TECELÃ

O conto *A moça tecelã*, objeto de análise deste trabalho, representa muito bem as características citadas anteriormente, a respeito dos contos de fadas da autora, e nos leva a refletir sobre outros aspectos também, passíveis de serem apreendidos através da leitura atenta e da análise.

3.3.1 Apresentação da história

Em sua estrutura, a narrativa é bem curta – não tem mais que duas páginas – , assim como grande parte dos contos de fadas de Colasanti. A construção textual também é simples, com frases pequenas, objetivas e sem muito rebuscamento,

devido à sua destinação ao público infanto-juvenil. Apesar dessa aparente simplicidade – ou justamente por isso –, o conteúdo, as entrelinhas, deixam abertas às diversas interpretações e são ricos em reflexões.

Temos um narrador onisciente, que tudo sabe sobre seus personagens, mas que não emite opiniões ou juízos, apenas os apresenta e deixa a estória se desenvolver.

O conto narra a estória de uma moça – a moça tecelã – que possui um tear aonde tudo que ela tece se torna realidade:

Assim, jogando a lançadeira de um lado para o outro e batendo os grandes pentes do tear para frente e para trás, a moça passava os seus dias. Nada lhe faltava. Na hora da fome tecia um lindo peixe, com cuidado de escamas. E eis que o peixe estava na mesa, pronto para ser comido. Se sede vinha, suave era a lã cor de leite que entremeava o tapete. E à noite, depois de lançar seu fio de escuridão, dormia tranquila. (AMT)

Até que um dia, começou a sentir-se sozinha e resolveu tecer um marido:

Mas 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 seu lado. [...] 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. (AMT)

Por algum tempo, foi feliz. Mas o marido, então, passou a fazer exigências: queria uma casa maior, depois um palácio, criados, estrebaria, cavalos. E a moça passava dia e noite a tecer os caprichos do marido, agora trancada na mais alta torre do castelo, pois de acordo com ele, era melhor que ninguém descobrisse seu tear. “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.” (AMT) Esperou anoitecer, subiu até a torre de seu tear e ao invés de escolher alguma linha, jogou a lançadeira ao contrário, e aos poucos tudo ao seu redor foi se desfazendo, inclusive o próprio marido.

A estória possui apenas os dois personagens: a moça tecelã e o marido. Outro ponto comum entre os contos de Colasanti, e típico de alguns contos de fadas

clássicos, é o fato de grande parte dos personagens não possuírem nomes. Em ambos, estes são conhecidos pelo papel que desempenham (o lenhador, a moça tecelã, a rainha, o marido) ou por algo que os caracterize (a chapeuzinho vermelho, a branca de neve, a mulher ramada). Mas difere quanto ao número, nos contos clássicos, geralmente, há mais que dois personagens, uma grande quantidade desses personagens subalternos que contribuem para que o enredo se desenvolva.

O ambiente se concentra na casa da moça, que passa a palácio, mas volta a ser a casa inicialmente mencionada. Não é possível saber nada sobre o meio externo à casa. Temos algumas orientações temporais de dia e noite, clima, mas este é, principalmente, psicológico, visto que a própria moça os tece. O foco não está em acompanhar o passar dos dias, e sim as tomadas de consciência da jovem. O foco é no espaço individual e interior.

3.3.2 Vias de fato: a análise

Há alguns caminhos pelos quais podemos seguir para realizar a análise do conto, e cada um representa um aspecto que acreditamos ter sido tratado pela autora.

O primeiro, e mais claro, é o modo como a relação homem-mulher é abordada na estória. Podemos traçar um paralelo com a própria história desse tipo de relação. Os homens dependem de mulheres para vir ao mundo, mas antigamente elas dificilmente eram vistas como participantes da constituição familiar, eram apenas parideiras dos filhos dos homens. Não possuíam direito sobre seu próprio corpo, e faziam o que seus pais, maridos, e até mesmo filhos, lhes mandavam fazer.

Se, inicialmente, as mulheres estavam mais restritas ao ambiente doméstico, com o tempo passaram a assumir postos de emprego e a contribuir para a renda familiar, e ainda assim, se submetiam aos homens da casa. No período em que Colasanti escreve esses contos, as mulheres já estão buscando o seu espaço, o seu direito à voz, o reconhecimento de seu valor e autonomia.

A mesma trajetória pode ser vista na narrativa. A moça dá a vida ao homem, é a única provedora da casa (constituindo também uma inversão de papéis), e mesmo assim se submete ao marido. Então toma consciência que não precisa estar acompanhada e nem ter alguém lhe dizendo o que fazer, para poder ser feliz. Assim, vai em busca do seu eu, se afastando de tudo aquilo que a reprimia, fazendo o seu

caminho ao contrário, dando-se o direito de mudar de ideia e desfazer o que havia feito.

Podemos considerar ainda, sob o viés do relacionamento, a possibilidade do divórcio. As mulheres muitas vezes submetiam-se a casamentos infelizes porque acreditavam que era o único papel que possuíam, e não havia a separação. Colasanti mostra que é possível, sim, esse afastamento, e que é possível, principalmente, ser feliz sozinha. Não que isso implique em uma solidão eterna e uma aversão a relacionamentos, mas que não é necessário um outro para nos realizarmos; se não deu certo com aquela pessoa, tudo bem, podemos tentar de novo, recomeçar.

Juntamente à dialética do relacionamento, podemos ver a própria trajetória feminina, tanto histórica, como pessoal. Historicamente a mulher começa silenciosa, doméstica, submissa, desejando um marido e uma família, quando então passa a se questionar e descobre que essa não é sua única função, que merece respeito e que se o homem não consegue vê-la assim, ela tem o direito a liberdade – coisa rara às mulheres de tempos passados. A personagem passa pela mesma crise de identidade que as mulheres “da realidade” estavam passando naquele momento, marcada pela possibilidade de ambiguidade e ambivalência feminina à procura do seu lugar no mundo e nas relações.

Do ponto de vista da trajetória pessoal feminina, ela começa o conto como uma menina, que se satisfaz com as pequenas coisas do mundo a sua volta enquanto se diverte; depois, passa à adolescência, onde tece a espera, a chegada do tão sonhado príncipe encantado; logo, depois do casamento, está na fase adulta, quando então descobre que nem tudo é tão belo e satisfatório, e que o príncipe não é perfeito, ao contrário: é machista, egoísta, mandão e a tranca em uma torre, como propriedade dele.

Uma outra forma de perceber a estória é levando-a para o contexto social e econômico. Há uma exigência do marido por bens e acumulação de riqueza, típica da consciência capitalista e individualista. Podemos colocá-lo na posição do patrão/governo, que cobra resultados de seus funcionários/impostos do povo, o que faz com que trabalhem horas absurdas; e a moça no papel desses funcionários/povo, que trabalham para cumprir o que o patrão/governo pede sem questionar. “Sem descanso tecia a mulher os caprichos do marido, enchendo o

palácio de luxos, os cofres de moedas, as salas de criados. Tecer era tudo o que fazia. Tecer era tudo o que queria fazer.” (AMT)

Então, a moça/funcionários/povo percebe que possui o poder, já que ela gera os bens que enriquece o marido/patrão/governo e que basta ela tomar uma atitude para acabar com essa exploração. O ato da moça em decidir não cumprir mais os caprichos do marido, “desfaz” – no caso do conto, literalmente – tudo aquilo que o outro possuía:

Desta vez não precisou escolher linha nenhuma. Segurou a lançadeira ao contrário, e, jogando-a veloz de um lado para o outro, começou a desfazer o seu tecido. Desteceu os cavalos, as carruagens, as estrebarias, os jardins. Depois desteceu os criados e o palácio e todas as maravilhas que continha. E novamente se viu na sua casa pequena e sorriu para o jardim além da janela. (AMT)

Comparando este conto de Colasanti aos clássicos, fica evidente a desmontagem realizada pela autora. A começar em relação à profundidade da personagem – que inclui a contribuição dos avanços nos estudos psicológicos e psicanalíticos, não existentes a época dos contos antigos –, pois esta possui um universo interior rico, mudando sua maneira de pensar ao longo da narrativa, ao contrário das princesas tradicionais, que são personagens planas e seguem iguais do início ao fim.

Outra questão importante é que nos contos de fadas tradicionais, o príncipe encantado é sempre bonzinho, também um personagem plano, e ele é que proverá a princesa do que ela desejar. Ela não precisa se preocupar em ser enganada ou em decidir algo, pois o príncipe cuidará de tudo. E caso algo dê errado – por culpa de uma bruxa ou algum malfeitor – e seu príncipe não possa ajudá-la, aparecerá uma fada, ou outro ser mágico, que a salvará da situação difícil. A princesa nunca precisa agir por conta própria, nem tomar decisões.

Apesar de ser um universo maravilhoso, com objetos mágicos, que não se mostra explicitamente situado em um tempo, nem espaço – de forma semelhante aos contos clássicos – em *A moça tecelã*, as coisas são diferentes. O “príncipe” é o próprio “vilão”, não por fazer grandes maldades, e sim por seu egoísmo – um grande defeito da modernidade – que acaba levando-o a explorar a moça. Não há nenhuma bruxa para separá-los ou fazê-los infelizes, o próprio relacionamento leva à tristeza

da jovem. Como não há nenhuma fada para ajudá-la a sair dessa situação, ela mesma deve tomar a decisão e colocá-la em prática. A moça tem o controle, ela maneja o tear desde o início, mas só então percebe o seu poder sobre si e seu destino: “Só esperou anoitecer. Levantou-se enquanto o marido dormia sonhando com novas exigências. E descalça, para não fazer barulho, subiu a longa escada da torre, sentou-se ao tear.” (AMT)

Sua inovação segue nos valores presentes nestes contos, em oposição aos contos de fadas de outrora, que mostravam o casamento como uma realização amorosa feliz e um bom negócio – em termos financeiros – para a mulher; uma inércia e incapacidade das personagens quanto às situações; e um predomínio da emoção na ação dos personagens “do bem” e da razão nos “vilões”. Colasanti, em *A moça tecelã*, diz que o casamento nem sempre é feliz, nem supre as necessidades femininas; que se alguém quer algo, não pode esperar soluções mágicas, é preciso fazer algo por si mesma; e que a mesma personagem pode agir pela razão ou pela emoção, e isso não a faz boa ou má, a faz simplesmente humana.

É importante salientar a importância do tear no conto, que nada mais é que uma maneira de representar a vontade da moça. Tudo que ela desejava, tecia e, então, se materializava. Podemos interpretar como se todos nós tivéssemos o tear de nossas vidas em nossas mãos, e tudo o que desejamos e buscamos, podemos conseguir. Assim como na estória, nem sempre as coisas saem como imaginamos, não podemos destecer tudo como a personagem faz, mas podemos “superar” de outra forma o que passou e começar de novo. Só que muitas vezes não percebemos esse poder que está ao nosso alcance e vamos levando a vida fazendo sempre a mesma coisa ou só fazendo coisas pelos outros – no caso da moça, ela passava os dias tecendo e depois obedecendo o marido.

O conto *A moça tecelã* está entre os contos de fadas, considerados de cunho infanto-juvenil, de Marina Colasanti. Diferentemente dos contos de Perrault ou dos irmãos Grimm – que visavam passar uma lição moral e didática para as crianças, com personagens exemplares com os quais os pequenos se identificavam –, a autora busca mostrar emoções, dúvidas e valores a serem questionados, explora as transgressões às convenções e os valores sociais, o relacionamento homem-mulher, com os quais as crianças também se identificam e nos quais também estão envolvidas. Poderíamos considerar que os contos clássicos atingem um nível mais superficial, mais direto e, talvez, infantil, enquanto Colasanti tenta ir mais fundo,

atingir a fase de transição, os conflitos internos que envolvem as relações com o outro, a descoberta do amor, do sexo oposto. Nosso conto se encaixa bem nesta fase feminina, da adolescente que sonha com o amor, idealiza mas tem medo, que busca o outro, mas não sabe o que esperar dele.

Há uma grande preocupação da autora pela busca da identidade feminina, pela busca por seu reposicionamento, sem que isso signifique uma repulsa ou eliminação do homem. Através da análise do conjunto de seus contos, é possível ver que Colasanti segue uma linha mais conciliatória, já que ambos podem – e devem – coexistir, conviver, cada um com o seu papel, sem que ninguém seja melhor que ninguém, sem que um precise sair de cena para o outro aparecer.

Outra consideração importante, a respeito do tear, é sua relação com a possibilidade de escrever, algo que também chegou mais tarde à vida das mulheres. Assim, no ato de tecer e destecer, também está implícito o ofício de escritor – de escritora, no caso de Colasanti, que também acaba sendo tema do conto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao realizarmos este trabalho, foi possível imergir no mundo do maravilhoso e do fantástico ao qual pertencem os contos de fadas. Vimos como três culturas bem distintas – a oriental, a celta e a europeia – foram misturando elementos e motivos e, assim, moldando um modo de contar, até resultarem nos contos de fadas clássicos. Muitos destes se perderam, e atualmente conhecemos uma parcela pequena perto do que estima-se que tenha sido produzido sob essa temática.

Outro aspecto importante é a força e a relevância que a expressão oral popular teve na constituição primitiva de histórias e na tarefa de narrar. Como foi possível perceber, Perrault, Grimm e tantos outros, foram buscar nas narrativas orais sua fonte para a elaboração de histórias, montando o que, em muitos casos, não passava de compilações, com uma ou outra alteração. Andersen foi o pioneiro na questão da criação, passando a ser o autor de suas próprias histórias.

Tratamos ainda a questão do feminino, e a dualidade e diferença cultural que sua figura possuía e ainda possui. O caráter moralizante e didático que era próprio deste modo contar e sua modificação de acordo com o contexto histórico em que se escrevia, também é abordado dentro deste universo.

Em seguida, o gênero do conto foi o que recebeu nossa atenção. Mostramos a contradição e a discrepância que há em definir o que é um conto, a modificação terminológica ao longo do tempo e a sua oscilação entre as posições de um gênero de prestígio e de um gênero marginalizado. Trabalhamos ainda as principais teorias sobre o conto, com destaque para a força da de Edgar Allan Poe, com a unidade de efeito, e seus inúmeros discípulos; e Vladimir Propp, com o formalismo na análise estrutural do texto, de certo modo desmontado pelo conto contemporâneo. Percebemos que a ideia mais recorrente é quanto à importância da brevidade do conto, para produzir efeito no leitor. Vimos também como o conto se desenvolveu no Brasil, através de um pequeno panorama explicitado por um quadro, dividindo as décadas e suas características principais.

Na finalização do trabalho, fazemos uma abordagem do papel da mulher no meio literário, tanto como parte criadora, quanto como ficcional. Entendemos como sua voz era abafada e reinterpretada pela visão masculina, que livremente falava em seu nome e lhe atribuía pensamentos e ações que achavam ser próprios da mulher,

até aproximadamente a década de 70, quando a mulher passou a questionar esse silêncio que lhe atribuíam e a buscar seu espaço, impondo a sua voz e o seu pensamento.

Passamos, então, à autora Marina Colasanti, representante dessas mulheres que buscavam sua identidade e que permeava a sua obra com essa preocupação com espaço feminino, com a relação homem-mulher. Sua visão era amistosa e romântica, não de exclusão do homem, mas de igualdade de expressão e da livre escolha pelo amor.

Chegamos, por fim, ao conto *A moça tecelã*, que inverte os papéis de feminino e masculino, mostrando uma tomada de consciência da mulher, na certeza de que ela possui o poder de tecer e destecer o seu destino e de que o homem pode ou não ter um papel fundamental em sua vida. Mostramos também a descaracterização dos contos de fadas, principalmente no que concerne às soluções mágicas. No conto de Colasanti, a personagem está sozinha, deve tomar uma atitude, pois fadas não aparecem para lhe ajudar.

Concluimos, assim, que o contexto interfere muito na ideologia que a obra carrega. Os contos de fadas tradicionais possuíam objetivos e personagens distintas, que podemos deduzir serem resultantes da relação com o conhecimento e a ideologia que era possível naquela época. Colasanti conta com uma imensa evolução histórica, principalmente da psicologia, que possibilita a proposta de uma construção mais profunda e elaborada de seus personagens. O conto, então, é resultante de pensamentos que invertem a ordem do conto antigo e das reflexões que deseja gerar ao desenvolver sua estória. Enquanto os contos clássicos tinham como intenção moralizar, educar, e lidar com questões mais pessoais e básicas, o conto que vimos aqui não quer dizer nada definitivo, ele busca somente levantar questões e apontar caminhos para a reflexão, inclusive em relação às formas literárias.

A consciência é diferente, a sociedade é outra. Por isso, outras formas e ideias definem o novo caminho do conto de fadas contemporâneo.

REFERÊNCIAS

BETTELHEIM, Bruno. A Psicanálise dos Contos de Fadas. 2ªed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. A questão do enredo no conto: o caso da literatura latino-americana contemporânea. In: BONIATTI, Ilva Maria Bertola (Org.). Literatura Comparada: memória e região. Caxias do Sul: EDUCS, 2000. p. 109-120.

CARVALHO, Lúcia Helena. A ponta farpada ou o lugar marcado da mulher no discurso da tradição. In: Encontro Nacional ANPOLL, 3, 1988, Rio de Janeiro. A mulher na literatura. Vol. II. Belo Horizonte: UFMG, 1990. p. 35-41.

COELHO, Nelly Novaes. A Literatura Feminina no Brasil Contemporâneo. São Paulo: Editora Siciliano, 1993. Introdução: A presença da mulher na literatura brasileira contemporânea, p. 11-26.

_____. À guisa de Posfácio. In: STEEN, Edla van (Org.). O conto da mulher brasileira. São Paulo: Vertente Editora, 1978. p. 241-252.

_____. O conto de fadas. São Paulo: Editora Ática, 1987.

GOTLIB, Nádya Battella. Teoria do conto. 11ªed. São Paulo: Editora Ática, 2006.

MORICONI, Italo. Os Cem Melhores Contos Brasileiros do Século. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

RICHE, Rosa Maria Cuba. O feminino na literatura infantil e juvenil brasileira: poder, desejo e memória (os casos Edy Lima, Lygia Bojunga Nunes, Marina Colasanti). In: Seminário Nacional Mulher e Literatura, VII, 1997, Niterói. Mulher e Literatura. Vol. I. Niterói: EdUFF, 1999. p. 185-190.

SOUZA, Angela Leite de. Contos de fada: Grimm e a literatura oral no Brasil. Belo Horizonte: Editora Lê, 1996.

XERFAN, Rosa Maria Tamer. No labirinto das fadas: A personagem feminina na literatura infanto-juvenil de Marina Colasanti. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 1986. 91f. Dissertação (Mestrado em Letras: Literatura Brasileira), Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, 1986.