

MULHERES, PRINCESAS E FADAS: A HORA DA DESCONSTRUÇÃO

Christina Ramalho[♦]

A análise de qualquer texto literário passa, primeiramente, pela definição, ainda que não explícita, das estratégias teóricas que servirão de base para a abordagem de suas estruturas de significação. O enfoque crítico-feminista, em sua especificidade, busca desvelar o quanto da ideologia patriarcalista opressora está impresso no literário, para, então, desconstruir essa mesma ideologia, gerando, como resultado, uma visão crítica da sociedade e das leis que a regem.

Ao tomar como objeto de estudo um texto previamente denominado “literatura infantil” (ou “infanto-juvenil”), essa desconstrução torna-se ainda mais esclarecedora em relação às imposições ideológicas que, subliminarmente, transitam pelo literário, protegidas pela máscara do mágico, do fantasioso.

O signo literário, quanto nos reportamos à literatura infantil tradicional, ou seja, à literatura dos contos de fadas, que se perpetuam através das gerações, sofreu um “congelamento metafórico” dada a ideologia investida nesses contos. Signos como “fadas”, “bruxas”, “príncipes”, “princesas”, “reis”, “rainhas” etc. sempre estiveram presentes nesses textos como metáforas do próprio homem, sujeito às ordens morais e aos códigos de comportamento social. A investigação dos contos de Marina Colasanti, autora que se tem destacado na produção de livros voltados para a realidade mágica dos contos de fadas, permitiu verificar que, na modernidade, esses mesmos signos passaram a ser desconstruídos. E, embora de certo modo estejam ainda atrelados a ideologias, uma delas o feminismo, esses textos têm como principal recurso para a elaboração textual a valorização da linguagem metafórica em si, com ênfase nas imagens poéticas que os signos podem proporcionar. Essa desconstrução permite o enriquecimento da linguagem literária, extrapolando o que até então

[♦] - Christina Ramalho é professora de Literatura Brasileira e Teoria Literária na Universidade Veiga de Almeida (Rio de Janeiro) e na Fundação Educacional Rosemar Pimentel (Volta Redonda). Mestre e doutoranda em Semiologia pela UFRJ, é autora dos livros *Musa carmesim* (Campos do Jordão: Vertente, 1998), *Um espelho para Narcisa – reflexos de uma voz romântica* (Rio de Janeiro: Elo, 1999), “Laço e Nó (Rio de Janeiro: Elo, 2000) e organizadora de *Literatura e feminismo: propostas teóricas de reflexões críticas* (Rio de Janeiro: Elo, 1999).

caracterizava os “contos de fadas”, ou seja, a linguagem comprometida com a função de reduplicar os códigos morais da sociedade, atuando como instrumento para a educação das crianças, segundo o que já alertava o próprio Platão, ao referir-se às fábulas, no Livro II, de *A República* (s. d.): “Por conseguinte, teremos de começar pela vigilância sobre os criadores de fábulas, para aceitarmos as boas e rejeitarmos as ruins. Em seguida, recomendaremos às mães que contem a seus filhos somente as que lhes indicarmos e procurem amoldar por meio delas as almas das crianças com mais carinho do que por meio das mãos fazem com o corpo” (PLATÃO, s. d., 377 b).

Essa afirmação de Platão ao referir-se às fábulas, que, por evidente associação, relacionamos às chamadas literatura infantil e infanto-juvenil, denominações surgidas apenas no século XVI, denota a grande força ideológica que reside nesse tipo de literatura como meio de formação, divulgação e manutenção das estruturas sociais. As fábulas, os contos de fadas etc. constituem, por isso, dentro do campo de pesquisa da crítica feminista, importante material para se discutir a questão da construção do mágico como forma de imposição da lógica patriarcalista branca. Comparar contos de fadas tradicionais com contos contemporâneos possibilitará identificar o que há de estereotipado e de criativo nas personagens, principalmente as femininas, próprias desses textos: princesas, rainhas, fadas e bruxas.

Tomar por objeto de estudo a literatura infantil torna-se, portanto, um meio de valorizar o que deveria ser o mais importante aspecto inerente aos chamados “contos de fadas”: o prazer que proporcionam ao leitor. Assim, quem sabe, um dia se diga às mães: “libertem-se de todas as ‘boas’ intenções de educadoras e permitam a seus filhos descobrirem o que na literatura se sobrepõe a toda ideologia: a emoção”.

A desconstrução dos estereótipos impressos nos signos lingüísticos utilizados nos contos de fadas gera uma outra questão: não estará também esse processo de desconstrução imbuído de uma ideologia que se deseja veicular? E, ao final de tudo, não estaremos nós, autoras ou críticas feministas, determinando, como Platão, regras para impor às crianças “nossa” ideologia? Somos, sim, a maioria das mulheres, engajadas ou não no feminismo, princesinhas que milênios de submissão formaram. Somos, sim, as feministas,

mulheres em transe; mulheres cuja emoção e razão impelem à busca por uma verdadeira identidade que só se dará a partir da desconstrução da outra, ou seja, a que nos foi imposta durante todo o processo de “evolução” humana. Importante, então, ficar bem claro que, nesse caso, a postura ideológica para a investigação dos textos em questão é assumida e necessariamente feminista. Entretanto, o objetivo do trabalho não é reinventar uma ideologia para os contos de fadas, mas descobrir o espaço onde o literário liberta-se do signo da opressão para tornar-se emoção, magia, arte.

De início, havia me proposto a analisar e comparar dois contos de fadas: um tradicional e outro contemporâneo. Mas, após várias leituras, e buscando maior fundamento para as conclusões, optei por tomar quatro contos: dois tradicionais – “A gata borralheira” e “A bela adormecida” –, ambos de (Charles Perrault. 1994), escritos no século XVII; e “Entre a espada e a rosa” e “Como um colar”, de Marina Colasanti, parte integrante do livro *Entre a espada e a rosa* (1992).

“Entre a espada e a rosa” conta a história de uma princesa que se desespera ao ver-se obrigada pelo pai a casar-se com um homem que não lhe interessava. Ao acordar, no dia seguinte, percebe, surpresa, que em sua face crescera uma cacheada barba ruiva, impossível de ser tirada, ao ser raspada, crescia imediatamente. Com vergonha, seu pai a expulsa do reino. Livre do casamento, porém dona de uma aparência estranha a todos, a princesa não consegue um trabalho para manter-se. Necessitada de um meio de sobrevivência, a princesa decide cobrir-se com uma couraça, escondendo, assim, sua estranha barba.

Montada num cavalo, portando um elmo e carregando uma espada, a princesa, não querendo ser nem mulher nem homem, opta por ser um guerreiro, sem jamais mostrar o rosto. Sua determinação e coragem a fazem ganhar fama e respeito nos locais por onde passava a trabalho.

Assim foi, até que um jovem rei, a quem o “estranho guerreiro” servia, a ela afeiçoa-se sem nada saber de sua história ou identidade. Diante do sentimento de companheirismo e afeto que entre ambos revelava-se intenso, e desejoso de conhecer o rosto do ser amado, o rei dá ao suposto guerreiro um prazo de cinco dias para que retire o elmo. A princesa, tomada pelo desespero, fecha-se em seu quarto, chora e adormece. Ao acordar, nova surpresa: a barba fora

substituída por rosas. Perguntando-se de que adiantara a mudança, a princesa deixa-se ficar trancada no quarto, mas percebe que, aos poucos, as rosas escureciam, murchavam e despetalavam-se. No quinto dia, a princesa vê as flores sumirem, deixando-lhe livre a face rosada. Trajando um vestido cor de sangue e exalando perfume de rosas, ela desce as escadarias do palácio em direção ao rei amado.

Já “Como um colar” narra a história de uma princesinha que jamais abrisse os olhos, satisfeita com o mundo que sua própria imaginação criara. Todos imaginavam que ela fosse cega, inclusive seus pais, que lamentavam muito o fato, buscando, sem sucesso, a cura para a filha. A cada aniversário, a princesinha ganhava do pai uma pérola extremamente rara que, unida às outras, viria a formar um precioso cordão, que seria seu presente de 15 anos.

Certo dia, um pombo, aruolhando de frio, pousou na janela do quarto da princesa que, sentindo pena da ave, alimentou-a com uma das pérolas que havia recebido. Outras 13 vezes, o pombo retornou, até que a princesinha, que estava por completar os 15 anos, viu-se sem as pérolas. Sem saída, confessou ao pai que havia dado as pérolas à ave, o que deixou o rei furioso a ponto de mandar que caçassem o pombo a qualquer custo. A princesa, disposta a salvar o pombo amigo, saiu do palácio, abriu os olhos e caminhou pela neve em direção ao bosque, enrolada num xale branco, só parando ao encontrar o pombo.

Confundido pelo branco do xale, um dos arqueiros do rei não viu a princesa e atingiu o pombo com uma flecha, que ainda teve forças para também ferir mortalmente o coração da princesinha. Pela ferida no peito do pombo, rolaram as 14 pequeninas pérolas que se aninharam ao redor do pescoço da princesinha morta, formando um cordão.

A primeira comparação a ser feita envolve os contos “A gata borralheira” e “Entre a espada e a rosa”. Em “A gata borralheira”, a personagem título submete-se passivamente a uma nova realidade, onde a figura da madrasta tem caráter negativo, em oposição à figura da fada-madrinha. Assumindo, então, o papel de “bruxa”, embora não atue no espaço mágico, a madrasta torna insuportável a realidade cotidiana da personagem. Fica, portanto, o signo lingüístico “madrasta” associado à idéia de bruxa e, desse modo, carregado de

negatividade. As filhas da madrasta, feias e más, reforçam a “idéia” de que a feiúra física está diretamente relacionada à feiúra do caráter.

A fada é o agente que permite a realização do sonho da personagem, pois através dela a personagem é transportada para o espaço mágico que à levará a solução de seus problemas. A docilidade, a beleza e a submissão da personagem a fazem merecedora de encontrar um príncipe, que resgatará e elevará a condição social da “gata borralheira”.

O encontro entre a personagem e o príncipe se dá porque o rei, desejoso de que o filho se casasse, decide dar um baile para que o filho tenha acesso às moças da cidade. Assim, a figura do homem atua juntamente com o espaço mágico de forma a permitir um “final feliz” para a personagem. A gata borralheira, após perder o sapatinho de cristal, objeto do espaço mágico concretizado no real, só é identificada pelo minúsculo tamanho de seu pé, o que reforça sua fragilidade. A mulher é um objeto conduzido pelo espaço mágico, enquanto este realiza, dentro do espaço da realidade, um destino de felicidade para ela, onde está embutida a submissão da mulher à lógica do homem e onde a questão do merecimento está vinculada à beleza estética/bondade, que caracterizam a protagonista dos contos de fadas tradicionais.

Em “Entre a espada e a rosa”, o desespero e o sono são os agentes do espaço mágico. Some a figura da fada e entra a força do desejo. Não podendo submeter-se às ordens do pai, a princesa abre espaço no inconsciente para que o acontecimento mágico se manifeste, resolvendo uma situação aparentemente sem solução, já que a submissão ao rei era uma relação inalterável. A barba ruiva empresta à princesa uma dupla condição existencial: ela torna-se, aos olhos do mundo, homem e mulher. A barba, condição do homem, anulando a submissão do feminino, liberta-a do casamento imposto, enquanto que os traços femininos de seu corpo impedem que o lado masculino se imponha, o que configuraria uma nova identidade masculina definitiva para a personagem. Tornar-se um “guerreiro” configura-se a única saída para o enfrentamento do mundo, ou seja, a qualidade mágica da personagem não pode ser vivenciada no nível do real, como acontece em “A gata borralheira”, onde o fato mágico não causa qualquer estranhamento.

A mulher, no conto de Marina, é uma guerreira, que se torna, por mérito próprio, merecedora de uma realização afetiva. A espada metaforiza o poder masculino de luta: para vencer, a personagem precisa se imbuir do espírito de luta, até então sempre relacionado ao homem. O guerreiro do conto, no entanto, é um duplo – eis aí a desconstrução das metáforas, como foi dito anteriormente –, uma vez que ganhou isenção no que tange à sexualidade já que a personagem transformou-se em guerreiro por não querer ser nem mulher, nem homem.

Somente no momento em que o amor motiva o desejo de um relacionamento é que a máscara dupla, imposta pela barba que ela não pode tirar, perderá sua função, vindo a transformar-se em rosas, numa bela imagem da metamorfose pela qual passa a mulher que amadurece e conquista o espaço necessário para realizar seus desejos.

O final do conto não ratifica, como em “A gata borralheira”, a lógica patriarcal. O que se apresenta, ao final, é uma mulher que, através de um poder mágico de transmutação originada por sua própria emoção, consegue conquistar o direito ao sentimento. Também o jovem rei traduz uma visão não-preconceituosa do amor, pois o mesmo se interessa pelo guerreiro, apesar de sua suposta identidade masculina. Porém, tal qual a personagem, o jovem rei busca o desmascaramento do ser amado, querendo ver a verdadeira face de seu amor, único modo de realizar, sem máculas, esse sentimento. O amor, no conto, recebe um tratamento inovador. É um sentimento puro, nascido da admiração mútua, admiração que transcende sexualidade, *status*, beleza.

Logicamente que há, no conto de Marina Colasanti, uma ideologia implícita, mas não uma ideologia feminista radical, e sim uma proposta humanitária em que associações como beleza/bondade, feiúra/maldade, mulher/submissão, homem/imposição estão rompidas em favor do sentimento nobre e verdadeiro. Há, portanto, uma inovação na estrutura da narrativa, pois o fio que conduz os acontecimentos mágicos interiorizados na personagem é a emoção, traduzindo o ponto em que Marina Colasanti desconstrói a relação de gênero, priorizando a emoção que emana do texto literário e libertando o signo lingüístico, agora literário, da metáfora ideológica e opressora.

Comparando, agora, “A bela adormecida” e “Como um colar”, perceberemos uma discrepância ainda maior entre a força da lógica patriarcalista implícita no

primeiro e a força da construção literária implícita no segundo. Em “A bela adormecida” caracteriza-se uma ordem social bem específica, onde as idéias bondade/juventude/fada e maldade/velhice/bruxa estão inconfundivelmente atreladas, configurando dois espaços mágicos opostos (bem X mal), ao qual todos os seres humanos estão subjugados. Serão as jovens fadas, representantes do bem, e a velha fada (ou bruxa?), representante do mal, que traçarão o “destino” da princesa. E a vitória do bem se dá ao nível da redenção, onde o redentor, logicamente, será um príncipe maravilhoso e destemido.

Toda a sociedade que envolve a princesa adormece com ela, ficando estagnada, à espera de que se cumpram os papéis esperados para a princesa e o príncipe. No destino da princesa está implícito o “destino de mulher”. A princesa fica cega para o mundo através dos olhos fechados pelo sono, por imposição da luta entre o bem e o mal. Seu único papel é o de colaborar para que o destino se cumpra. Também em “A bela adormecida”, o espaço mágico está inserido na realidade, sem causar estranhamento. O lapso de tempo de 100 anos, quando a princesa e a corte ficam adormecidos, sem sofrer a influência da passagem do tempo, não impossibilita a relação entre príncipe e princesa, ou seja, o espaço mágico permite a integração instantânea de duas realidades temporais sem existência de conflito o que, por si só, metaforiza o próprio estado de cristalização dos valores sociais.

“Como um colar” revela-se, em contrapartida, um conto repleto de construções imagéticas metafóricas, que caracterizam a personagem principal: uma princesinha que, por uma secreta vontade própria, mantinha-se de olhos fechados para o mundo real, construindo um mundo imaginário do qual extraía seu prazer de “viver para dentro”. Assim, a realidade concreta é negada e voluntariamente substituída pela realidade imaginária, o que se opõe diretamente à bela adormecida, que apenas se submeteu ao destino que lhe traçaram: espetar o dedo na roca.

A ligação entre a princesinha de “Como um colar” e o mundo exterior se dá através da ave e das pérolas. Pérola e princesa estão no mesmo campo semântico de exílio e preciosidade. A preciosidade da pérola efetiva-se no momento em que é libertada da ostra onde se encontra, uma vez que esse valor faz parte do código social. Dando as pérolas à ave, a própria princesinha abria-se para o contato com o mundo exterior, criando um vínculo de afeto,

sem abdicar de seu mundo imaginário. Novamente é a força do desejo que impulsiona a personagem. Movida pelo desejo de salvar a ave amiga, a princesa remete-se para o exterior envolvida por um xale branco que protege sua individualidade projetando-a no branco da neve.

O bosque onde o pombo se encontra é construído pelo contraste branco/neve X negro/árvores desfolhadas. Assim, a primeira visão que a princesa tem do mundo é uma visão em branco e preto, perfeita alusão à ausência de colorido que sua própria sensibilidade parecia perceber.

O pombo, cinzento, é o elo entre o branco, onde a princesa está projetada, e o negro, que constrói a imagem de mundo. O espaço mágico se dá pela relação pombo/pérolas/princesa e a morte de ambos torna definitivo o elo entre os dois seres e as pérolas. Este conto, em oposição ao conto “A bela adormecida”, estrutura uma lógica subjetiva, onde a personagem tem domínio sobre seus sentimentos. É a relação afetiva que constrói o espaço mágico e o diálogo entre os dois dá-se através das pérolas, do bater de asas do pombo, do bater de palmas da princesinha e das pancadinhas que o pombo dava na janela. Os olhos da princesa eram “janelas abertas para dentro”, enquanto que a amizade com o pombo a fazia abrir uma janela intermediária, nem para dentro nem para fora, própria de um espaço mágico. Não há menção a um destino, nem a um ideal de felicidade. O prazer da princesa residia em vivenciar seu imaginário. Somente o rei, a rainha e a corte lançavam expectativas em relação aos 15 anos da princesa, supervalorizando o cordão de pérolas, como se este, ao ficar pronto, pudesse modificar a situação ou a suposta “cegueira” da princesa. Enquanto os 15 anos da princesinha marcarão sua morte, sem a intervenção do espaço mágico, nos 15 anos da bela adormecida, a morte será impedida pela atuação do espaço mágico na realidade concreta. O que importa concluir, após esta breve análise, é que, principalmente neste conto, a escritora parece libertar-se dos estereótipos dos contos de fadas, em busca de uma linguagem mais metafórica.

As duas comparações deixam clara a intenção da autora em inovar a linguagem dos contos de fadas, libertando-a da ideologia opressora patriarcalista através da nova dimensão dada ao espaço mágico. Esta nova dimensão projeta o mágico na subjetividade da personagem principal. Só ela

pode vivenciá-lo na realidade concreta, e este espaço será o meio através do qual a personagem libertará sua afetividade.

A desconstrução das ideologias implícitas em signos como belo/bom/merecimento e feio/mau/punição acaba por desconstruir o próprio espaço mágico que, no conto de fadas tradicional, refletia a realidade concreta de forma bipartida, agenciando o merecimento e a punição, destinados, respectivamente, aos personagens bons e maus. Assim, a mulher ou era inserida no campo semântico da beleza/juventude/submissão/bondade/merecimento – onde a figura da fada era o agente do espaço mágico que trabalhava para a realização do destino da personagem –, ou era inserida no campo semântico da feiúra/velhice/insubordinação/maldade/punição, sendo a bruxa (ou a “madrasta”) o agente do espaço mágico cujo objetivo era impedir que o destino da protagonista se cumprisse.

A nova linguagem, construída por Marina Colasanti, a partir da desconstrução da dualidade bem X mal, libertou a personagem do “destino” e a fez atuar no mundo motivada por seus próprios desejos. Contudo, o mais importante é o destaque que a linguagem literária recebe a partir desse investimento na subjetividade, traduzida em belas metáforas, transformando o que supostamente seria “literatura infantil”, de caráter moralizante, em literatura apenas, com prazer garantido a todas as idades. A ideologia opressora, que anteriormente comprometia o valor metafórico dos signos recorrentes, sai de cena para dar lugar à metáfora propriamente dita, ou seja, uma figura rica, que possibilita interpretações em vários níveis e que, de forma alguma, sujeita o signo utilizado a uma cristalização imposta pela função moralizante do texto. Mudaram as princesas, sumiram as fadas, sumiram as bruxas. Bom para nós, mulheres, que podemos nos despir de nossas fantasias de “princesas”; bom para nossas filhas e filhos, que crescerão seguindo suas próprias idéias; ótimo para a linguagem literária, que substituiu o signo da ideologia opressora pelo signo metafórico da emoção. Finalizo citando Maria Antonieta Antunes Cunha:

“Ora, na medida em que tivermos diante de nós uma *obra de arte*, realizada através de palavras, ela se caracterizará certamente pela *abertura*, pela possibilidade de vários níveis de leitura, pelo grau de atenção e consciência a que nos obriga, pelo fato de ser única, imprevisível – original, enfim, seja

no conteúdo, seja na forma. Essa obra, marcada pela conotação e pela plurissignificação, não poderá ser pedagógica, no sentido de encaminhar o leitor para um único ponto, uma única interpretação da vida” (CUNHA, 1994, p. 27)

REFERÊNCIAS

COLASANTI, Marina. *Entre a espada e a rosa*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1992.

CUNHA, Maria Antonieta Antunes. *Literatura infantil: teoria e prática*. São Paulo: Ática, 1994.

PERRAULT, Charles. *Contos de Perrault*. São Paulo: Círculo do Livro, 1994.

PLATÃO. *A República*. Lisboa: Europa-América, [s. d.].

SALEM, Nazira. *História da literatura infantil*. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1970.