



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

Laíra de Cássia Barros Ferreira Maldaner


**Uma ideia toda azul: as figuras de
linguagem como recursos linguístico-expressivos**

Rio de Janeiro

2012

Laíra de Cássia Barros Ferreira Maldaner

**Uma ideia toda azul: as figuras de
linguagem como recursos linguístico-expressivos**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Língua Portuguesa.

Orientadora: Prof^a. Dra. Maria Teresa Gonçalves Pereira

Rio de Janeiro

2012

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

M244 Maldaner, Laíra de Cássia Barros Ferreira.
Uma ideia toda azul: as figuras de linguagem como recursos
linguístico-expressivos / Laíra de Cássia Barros Ferreira Maldaner. –
2012.
106 f.

Orientadora: Maria Teresa Gonçalves Pereira.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Letras.

1. Contos de fadas - Teses. 2. Expressão - Teses. 3. Figuras de
linguagem - Teses. 4. Colasanti, Marina, 1937-. Uma ideia toda azul -
Teses. 5. Literatura infanto-juvenil – História e crítica – Teses. 6.
Análise do discurso narrativo - Teses. I. Pereira, Maria Teresa
Gonçalves. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de
Letras. III. Título.

CDU 82-93:806.90-541.25

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
dissertação desde que citada a fonte

Assinatura

Data

Laíra de Cássia Barros Ferreira Maldaner

**Uma ideia toda azul: as figuras de
linguagem como recursos linguístico-expressivos**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Língua Portuguesa.

Aprovada em 28 de novembro de 2012.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra. Maria Teresa Gonçalves Pereira (Orientadora)
Instituto de Letras da UERJ

Prof. Dr. Helênio Fonseca de Oliveira.
Instituto de Letras da UERJ

Prof^a. Dra. Maria Lilia Simões de Oliveira
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro PUC-RIO

Rio de Janeiro

2012

DEDICATÓRIA

A Daniel Lucas e Jair Paulo, príncipes meus.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus Pai de infinita misericórdia por estar comigo em todos os momentos de minha vida. Por ser aquele Bom Pastor, que não abandona as suas ovelhas. Obrigada a Meu Divino Pai Eterno.

À Boa Mãe Maria Santíssima que sempre intercedeu por mim junto ao seu filho, e que passa na frente de qualquer situação para resolver os problemas difíceis. E a todos os anjos e santos de Deus, especialmente a Santa Teresinha do Menino Jesus e a Santo Antônio.

A meu esposo, Jair Paulo, e a meu filho, Daniel Lucas, pela compreensão, devido aos meses de afastamento da família para a produção desta dissertação.

A meus pais, Maria e João, meu irmão, Marcelo, pelas orações e incentivo ao estudo.

A minha amiga de todos os momentos, Maria Inês, pela grande ajuda com meu filho e com toda a minha família.

A minha secretária Maria José por ser cuidadosa com meu filho.

A minha amiga da época do Magistério, Gisélia, pela força, pela amizade e carinho com meu trabalho.

A minha orientadora, Maria Teresa Gonçalves Pereira, pelo seu carinho, seu incentivo, pela sua paciência e dedicação.

E a todos os mestres do Minter UEMA/ UERJ que dedicaram o seu tempo precioso em transmitir conhecimentos e valores.

Aos colegas do Minter, pela amizade e companheirismo durante todo o curso, principalmente a Marinalva pelo grande auxílio com os livros durante a pesquisa.

Meus contos de fadas são plantinhas de alecrim, nascimentos incomuns, muito desejados, quase de outra natureza, que só banhados com leite- ou sangue- podem crescer e revelar a filha que contêm.

Marina Colasanti.

RESUMO

MALDANER, Laíra de Cássia Barros Ferreira. *Uma ideia toda azul: as figuras de linguagem como recursos linguístico-expressivos*. 2012. 106 f. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

Esta dissertação é um estudo sobre a expressividade dos contos de fadas da obra *Uma ideia toda azul*, de Marina Colasanti. Torna-se inovadora por se tratar de textos curtos, valorizando o fantástico e pelos desfechos de seus contos, diferentes dos tradicionais. Trabalhando com reis, rainhas, príncipes, princesas e unicórnios, a autora utiliza figuras de linguagem que valorizam o texto, tornando cada vez mais encantador e instigante o seu bordado de palavras. Apresentam-se no decorrer do trabalho reflexões acerca das narrativas orais, as teorias referentes aos contos populares, a compreensão de literatura infantil, os contos de fadas, Marina Colasanti na cultura brasileira e a narrativa fantástica, um resumo da obra *Uma ideia toda azul*, a estilística como base da pesquisa e a essência das figuras de linguagem. Busca-se descrever e analisar as figuras mais produtivas: metáfora, personificação, hipérbole, sinestesia e eufemismo. São recursos linguísticos que conferem aos contos de Colasanti a expressividade que seduz o leitor de todas as idades. A realidade e a fantasia se articulam harmoniosamente em um texto que, ao ressaltar o fantástico, desvela os sentidos universais inerentes ao ser humano de todas as épocas.

Palavras-chave: Contos de fadas. Expressividade. Figuras de linguagem.

ABSTRACT

This thesis is a study on the expressiveness of fairy tales of the work *A Whole Blue Idea*, by Marina Colasanti. It is innovative because they are short texts, valuing the fantastic and for the outcomes of their stories, different from the traditional. Working with kings, queens, princes, princesses, unicorns, the author uses figures of speech that value the text, making its embroidery of words even more charming and instigating. Reflections about the oral narratives, the theories relating to popular stories, the understanding of children's literature, fairy tales are present throughout the work, Marina Colasanti in Brazilian culture and the fantastic narrative, a summary of the work *A Whole Blue Idea*, stylistic as the basis of the research is the essence of figures of speech. It seeks to describe and analyze the most productive figures: metaphor, personification, hyperbole, synesthesia and euphemism. These are linguistic resources which give the tales of Colasanti the expressiveness that seduces the reader of all ages. Reality and fantasy are articulated harmoniously in a text that, to highlight the fantastic, unveils the universal meanings inherent to the human of all times.

Keywords: Fairy tales. Expressiveness. Figures of speech.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1 NARRATIVAS ORAIS	16
1.1 A distinção entre conto, mito, lenda e fábula.....	19
1.2 A origem dos contos populares	20
1.3 A palavra nas narrativas orais.....	21
2 A LITERATURA INFANTIL	23
3 A ORIGEM DOS CONTOS DE FADAS	25
3.1 A estrutura dos contos de fadas	26
3.2 Os contos de fadas: expressão dos processos psíquicos do inconsciente.....	28
3.3 Os contos de fadas: reflexão de várias sociedades	30
3.4 A linguagem simbólica dos contos de fadas	33
3.5 O início dos contos de fadas no Brasil.....	34
4 MARINA COLASANTI NO PANORAMA DA CULTURA BRASILEIRA	37
5 OS CONTOS DE FADAS DE MARINA COLASANTI	40
6 MARINA COLASANTI E A NARRATIVA FANTÁSTICA	44
6.1 A narrativa fantástica	44
6.2 Uma ideia toda azul e a presença do elemento fantástico nos contos de fadas de Marina Colasanti.....	45
6.2.1 <u>O primeiro conto: O último rei</u>	46
6.2.2 <u>O segundo conto: Além do bastidor</u>	46
6.2.3 <u>O terceiro conto: Por duas asas de veludo</u>	47
6.2.4 <u>O quarto conto: Um espinho de marfim</u>	47
6.2.5 <u>O quinto conto: Uma ideia toda azul</u>	48
6.2.6 <u>O sexto conto: Entre as folhas do verde O</u>	48
6.2.7 <u>O sétimo conto: Fio após fio</u>	48
6.2.8 <u>O oitavo conto: A primeira só</u>	49
6.2.9 <u>O nono conto: Sete anos e mais sete</u>	49
6.3.10 <u>O décimo conto: As notícias e o mel</u>	50
7 A DEFINIÇÃO DE ESTILO	51
7.1 Breve histórico da Estilística	52
7.2 As grandes vertentes da Estilística.....	55

7.3	Estilística da palavra	56
7.4	Tonalidades afetiva das palavras	57
7.5	As figuras de linguagem	58
7.5.1	<u>A metáfora</u>	61
7.5.2	<u>A personificação</u>	61
7.5.3	<u>A hipérbole</u>	62
7.5.4	<u>A sinestesia</u>	62
7.5.5	<u>O eufemismo</u>	63
8	ANÁLISE DO CORPUS	65
8.1	Conto I: O último rei	65
8.2	Conto II: Além do bastidor	68
8.3	Conto III: Por duas asas de veludo	70
8.4	Conto IV: Um espinho de marfim	71
8.5	Conto V: Uma ideia toda azul	73
8.6	Conto VI: Entre as folhas do verde O	75
8.7	Conto VII: Fio após fio	76
8.8	Conto VIII: A primeira só	77
8.9	Conto IX: Sete anos e mais sete	78
8.10	Conto X: As notícias e o mel	79
9	CONSIDERAÇÕES FINAIS	81
	REFERÊNCIAS	84
	ANEXO A - Conto 1: O Último rei	88
	ANEXO B – Conto 2: Além do bastidor	89
	ANEXO C – Conto 3: Por duas asas de veludo	91
	ANEXO D – Conto 4: Um espinho de marfim	93
	ANEXO E – Conto 5: Uma ideia toda azul	95
	ANEXO F – Conto 6: Entre as folhas do verde	97
	ANEXO G – Conto 7: Fio após fio	99
	ANEXO H – Conto 8: A primeira só	101
	ANEXO I – Conto 9: Sete anos e mais sete	103
	ANEXO J – Conto 10: As notícias e o mel	105

O BORDADO AZUL

Laíra de Cássia Barros Ferreira Maldaner

Começou na linha do tempo
contando as histórias do vento,
trazidas no momento
da dinastia Mogul.

De histórias Kublai-Khan viveu
e na ponta da pipa correu,
para longe onde o céu é
mais azul.

Mas o bordado continua em
pontas grossas, mais delicadas
linha verde como o capim
que cresce nos campos.

A agulha desliza pelo bastidor
fazendo movimentos
de vai e vem.

De repente na extremidade
do bastidor, o vento sopra
uma borboleta preta com duas asas de veludo.

Na solidão do palácio
a princesa tece o bordado azul
com fios de ouro, borda o unicórnio
no seu silêncio de amor.

Mas para cansar sua tristeza
corre em volta do castelo,

com a ideia toda azul
entrelaçada no bordado.

Entre as folhas do verde O
a princesa tece o segredo
da palavra.

Avançando um ponto,
fio após fio, tece
o maior espelho do reino,
o primeiro e único
como era a princesa sozinha.

Sete anos e mais sete se passaram
e a princesa permanecia no bordado azul.

Um dia bordou a Sala do Sono
e com ela um príncipe lindo
trazendo as notícias e o mel.

O mel percorria os pontinhos do
bastidor, e para sempre ficou
exalando a doçura do amor
e da arte de bordar.

INTRODUÇÃO

No decorrer do Mestrado, foram realizados estudos sobre a língua Portuguesa e leituras sobre vários textos de autores de obras relevantes. A cada disciplina ministrada, tínhamos de apresentar um artigo voltado para o estudo da língua. Foi, então, que na leitura para a realização desses trabalhos acadêmicos, surgiu o estímulo para conhecer, de forma mais profunda, os contos de fadas; contudo, não desejava escrever sobre algo meramente tradicional, almejava algo diferente. Assim, conheci, pelas orientações da Professora Maria Teresa, os contos de fadas modernos, em *Uma ideia toda azul*, de Marina Colasanti.

A obra contém contos de fadas contemporâneos e concisos. Ao lê-los pela primeira vez, as páginas iniciais me chamaram a atenção. A autora utiliza uma literatura voltada tanto para crianças como para adultos, havendo, também, a presença das figuras de linguagem que criam no texto um clima de fantasia peculiar. Além disso, Colasanti leva o leitor a imaginar o término das histórias, deixando-o em aberto para que o indivíduo reflita sobre os pensamentos revelados nos contos.

Essa experiência proporcionou-me um encontro com a literatura infanto-juvenil e os contos de fadas de Colasanti, que permitem múltiplas interpretações aos leitores, por explorar de forma atraente e mágica os recursos linguístico- expressivos da língua, bem como a valorização das figuras de estilo. Os contos não são adaptações dos tradicionais, há apenas semelhanças de características. A principal diferença está no desfecho, em que não existe aquele clima apaixonante dos “felizes para sempre”, exceto no mundo fantástico dos sonhos em *Sete anos e mais sete* em que o príncipe e a princesa sonharam com o casamento e foram felizes para sempre.

Definido o assunto do trabalho, o estudo da expressividade na obra *Uma ideia toda azul*, escolheu-se a abordagem estilística, destacando a expressividade dos contos fornecidos pelas figuras de linguagem. O interesse pela autora surgiu por privilegiar figuras que conferem um toque especial a suas narrativas. Colasanti costura seus contos com fios de palavras cobertas de magia e encantamento. Azeredo (2010,p.483) ressalta o valor das figuras de linguagem: “observar sua funcionalidade no fio do discurso e perceber o quanto elas são valiosas no processo de construção do sentido da mensagem”.

Optou-se ainda por *Uma ideia toda azul*, por se referir ao mundo interior,

independente do “correr das horas”, retratando uma linguagem tecida com figuras de estilo, tendo como destaque metáfora, sinestesia, personificação, eufemismo e hipérbole, figuras que dão um sentido mais significativo ao texto, por relacionar-se com a magia, com o feérico, com o inconsciente. Deixam a maioria de seus elementos inanimados com sentimentos próprios de seres humanos, levando o leitor a mergulhar numa narrativa que vai além da leitura superficial.

É importante salientar que o ato de contar e ouvir histórias vem desde os tempos mais remotos, onde as pessoas tinham o costume de se reunirem para relatar contos fantasiosos, lendas, causos, mitos, fábulas, narrativas criadas pela imaginação popular, capazes de encantar crianças, jovens e adultos. Com o passar do tempo, as narrativas tornaram-se mais sofisticadas, recebendo um tratamento literário, originando excelentes obras de artes.

Uma das mais antigas expressões do folclore universal, os contos de fadas, traduzem uma linguagem repleta de símbolos que dialogam com o leitor. É por meio dos contos de fadas que os problemas de natureza psicológica podem ser resolvidos, pois contribuem para a formação da personalidade e do conhecimento emocional do indivíduo.

A leitura dos contos de fadas proporciona o entendimento de si mesmo, logo, em certas narrativas, o leitor se depara com acontecimentos similares à realidade. Bettelheim discorre sobre o valor dos contos de fadas para o universo infantil:

quando os pais narram contos de fadas para o filho, dão uma importante demonstração de que consideram as experiências internas da criança, enquanto personificadas nos contos, dignas de valor. Legítimas e de algum modo até mesmo reais. (1980,p.80)

A leitura em voz alta ajuda tanto o adulto como a criança a expandir seus conhecimentos e a se transportarem para um mundo simbólico das narrativas. Ler e contar histórias favorecem momentos de prazer e diversão, além de enriquecer o vocabulário. De acordo com Abramovich (1997,p.16), “Ah, como é importante para a formação de qualquer criança ouvir muitas histórias...escutá-las é o início da aprendizagem para ser um leitor, e ser um leitor é ter um caminho absolutamente infinito de descoberta e de compreensão do mundo”.

A língua tem um papel importante na narração de histórias. É um instrumento poderoso. Segundo Antunes (2009, p.23), “a língua é assim, um grande ponto de encontro, de cada um de nós, com nossos antepassados, com aqueles que, de qualquer forma, fizeram e fazem a nossa história”. Assim, os contos de fadas são

reliquias valiosas para a humanidade, sua ligação com a oralidade permite uma volta ao passado, contribuindo para o estudo da atualidade.

Em *Uma ideia toda azul*, o leitor de todas as idades encontra-se com o fantástico, entra na “Sala do Rei do Sono”, no bordado imaginário dos personagens, na tessitura do texto e como a própria autora afirma: “...vai se encher do desejo daquela fruta nunca provada” (*Além do bastidor*, p.14). É nessa perspectiva sedutora que Marina Colasanti conquista seus leitores, constituindo-se grande contista que desenvolve temas com muita sensibilidade.

Na obra mencionada *Uma ideia toda azul*, não há permissão para a palavra impossível, a emoção e o fantástico ganham prestígio.

Um dia o Rei teve uma ideia. Era a primeira da vida toda, e tão maravilhado ficou com aquela ideia azul, que não quis saber de contar aos ministros. Desceu com ela para o jardim, correu com ela nos gramados, brincou com ela de esconder entre outros pensamentos, encontrando-a sempre com igual alegria, linda ideia dele toda azul. Brincaram até o Rei adormecer encostado numa árvore. (p.30).

Então, percebe-se o quanto Colasanti trabalha com o fantástico e os sentimentos, expressos pelo Rei de *Uma ideia toda azul*. A escritora constrói uma narrativa com sensibilidade linguística por meio dos contos de fadas: a escolha das palavras, a maneira como associa língua e literatura no mundo da fantasia, convidando o leitor a penetrar nesse reino e interagir com seus contos.

A dissertação é uma pesquisa de cunho bibliográfico, motivada pelo prazer da leitura dos contos de fadas e da narração de histórias. De acordo com Mellon, “contar histórias nos mantém em contato com as forças que podem ter sido esquecidas, sabedorias que podem ter esmaecido ou até mesmo desaparecido e esperanças que caíram na obscuridade” (2006, p.13). Ouvir e contar histórias faz com que o ser humano volte às origens e entenda como os povos de determinada época se expressavam nas horas de descanso e lazer.

Busca-se, no estudo, ressaltar a relevância dos contos de Marina Colasanti, assim como enfatizar as figuras de linguagem, responsáveis pela vivacidade do estilo, suscitando a imaginação e o encantamento do leitor. A pesquisa visa ainda, descrever e analisar tais figuras, apoiando-se na Estilística, que estuda a expressividade da linguagem. É por meio dela que os recursos linguístico-expressivos adquirem volume no texto, conduzindo o leitor a entender melhor o sentido da obra. Guiraud (1970, p.70) destaca a respeito da expressividade, “ a expressão é a ação de manifestar o pensamento por meio da linguagem”.

Num primeiro momento, se expõe uma reflexão acerca das narrativas orais, fundamentadas nos autores: Simonsen, Cascudo, Leal, Bonaventure, Busatto, Mellon; logo depois, são distinguidas as diferenças que permeiam o conto, o mito, a lenda e a fábula. E, no encerramento do primeiro capítulo, são apresentadas as teorias que nortearam a origem dos contos populares, tais como a indo-europeia, a etnográfica e a marxista. Em seguida, se destaca a influência da palavra na narração de histórias.

Por volta do século XVII, várias transformações ocorreram na Europa e, com isso, o conto oral se transformou em obra literária. Uma mudança que levou aos conhecidos contos de fadas. Seguindo por essas trilhas, a segunda parte do trabalho caminha sobre a compreensão de literatura infantil sob os relatos de Andrade, Meireles, Coelho e Bettelheim. As ramificações dos contos de fadas se estendem ao longo do trabalho, como a estrutura dos contos de fadas, as funções do conto maravilhoso, a ligação da psicanálise com os contos de fadas, os símbolos nos contos de fadas, a reflexão de várias sociedades e os primeiros contos no Brasil, com base em teoria de Coelho, Góes, Held, Jung, Bettelheim, Freud, Merege, Gregorin, dentre outros.

Em seguida, se apresenta Marina Colasanti no panorama da cultura brasileira desde o início de sua carreira, as características de seus contos, a narrativa fantástica e uma síntese da obra *Uma ideia toda azul*. Faz-se necessário também conceituar estilo, um breve histórico sobre a estilística e as diferenças entre as duas principais correntes: a estilística descritiva e literária; a estilística da palavra e as figuras de linguagem, referindo-se a sua importância no enunciado.

Destaca-se a análise do *corpus* de cada conto de *Uma ideia toda azul* mostrando as figuras que sobressaem e a palavra que se potencializa por meio das figuras de linguagem, tratadas não como meros ornamentos, mas responsáveis em boa parte pela expressividade das narrativas. São recursos linguístico-expressivos condizentes com o caráter fantástico dos textos.

1 NARRATIVAS ORAIS

Os primeiros modelos de narrativas eram orais, estabelecidas com expressões corporais e palavras relatadas de uma pessoa para outra, com a finalidade de emitir informação ou sentimento.

Narrar uma história é uma arte que ultrapassa o tempo. Dependendo da época ou região, existem os que narram histórias verídicas com um pouco de imaginação ou histórias cheias de encantamento

Uma forma singela que faz parte da tradição oral é o conto popular. Comumente recorre à linha do fantástico. A lição quase sempre surgirá no final da narrativa, quando houver. Segundo Michele Simonsen (1987, p. 6), “o conto é, pois, um relato em prosa de acontecimentos fictícios e dados como tais, feito com a finalidade de divertimento”. Câmara Cascudo (2001, p.13) assim caracteriza o conto de tradição oral:

É preciso que o conto seja velho na memória do povo, anônimo em sua autoria, divulgada em seu conhecimento e persistente nos repertórios orais. Que seja omisso nos nomes próprios, localizações geográficas e datas fixadoras do caso no tempo.

O estudo que efetua manifesta que as narrativas orais estão intensamente unidas ao povo, propagadas nas fazendas, nas cidades, em varandas, em calçadas, em rodas; é uma expressão variada e influente. O escritor refere-se a todo um legado, ou melhor, a uma tradição popular explícita pela Literatura oral. “Entende-se por tradição, em latim *traditio*, *tradire*, entregar, transmitir, passar adiante, o processo divulgativo do conhecimento popular ágrafo” (CASCUDO, 1984, p. 29).

Pelo relato de Leal (1985, p.12), o conto popular é “uma expressão que pertence a este contexto de sonho e fantasia, de magia e de mistérios; ele é parte da fala do povo, um canto harmonioso dirigido ao mistério das coisas”. Segundo o autor, o conto popular, como gênero, expõe quatro características importantes:

- Antiguidade: relacionado com a temática dos contos. O conteúdo de um conto, narrado em determinado tempo e lugar, pode até sofrer alterações ao longo dos anos, meses... mas sua essência é a mesma de um conto remoto, narrado em época e lugar totalmente diferentes. Por isso, em sua raiz, os contos apresentam conteúdos comuns que remetem à natureza dos homens.
- Anonimato: muitas vezes não se conhece o criador da história, considerada

criação do povo e, então, anônima. Eram muitos os coletores dos contos populares no decorrer da história; alguns até transformavam um pouco os relatos que coletavam, entretanto, não são seus inventores.

- Capacidade de persistência no tempo: de acordo com o escritor, os contos populares seriam compilados numa linguagem simbólica e global capaz de ser entendida por pessoas de todas as épocas e lugares, o que esclareceria capacidade de resistir no tempo.
- Modo de transmissão: os contos populares são contados de pais para filhos, se estendendo de geração em geração. É oportuno salientar que oralidade não significa simplicidade ou grosseria; os contos respeitam rituais de comunicação e possuem complexidade, arte e capacidade de seduzir seus ouvintes.

Segundo Vladimir Propp (1983, p.12), o conto tem como características “a generalidade e a mobilidade, além da fluidez com uma evidente tendência a sublinhar um elemento de moralidade, de sentimento, de justiça e equilíbrio”.

Para Michele Simonsen (1987, p.29-30):

A arte de contar situa-se entre a criação e sua reprodução. O conto, como todo gênero transmitido oralmente, compreende elementos rígidos, estáveis e elementos fluidos, mais móveis. Estes últimos podem variar de uma narração para outra, no mesmo contador, que improvisa cada vez um pouco, a partir de diversos procedimentos mnemotécnicos: fórmulas tradicionais, enumeração, correntes verbais e técnicas de construção estáveis. As fórmulas tradicionais, que podem pertencer propriamente ora ao conto, ora a uma região, ou a um contador, desempenham um papel essencial.

O conto, compreendido como fábula que se transmite às crianças para entretê-las, destina-se à definição de estória e do narrar estórias. Nas palavras de André Jolles (1976, p.192), “o conto, ao lado da lenda, saga, mito, advinha, ditado, caso, memorável e chiste é uma forma simples e que permanece através dos tempos, recontada por vários narradores, sem perder sua forma e contrapondo à forma artística”, organizada por um escritor, logo, impraticável de se recontar sem sua particularidade.

Simonsen (1987, p.5) declara que o conto popular se “diz e se transmite oralmente, segundo definição dos folcloristas modernos”. Para a autora, se conceituado por sua comunicação oral, passa a fazer parte do folclore verbal. Além disso, é um relato, diferente dos provérbios, dos enigmas, das piadas e da maioria das canções.

A comunicação oral atinge os indivíduos e as culturas de forma distinta. O

contador, ao narrar sua história, desconhece como será a aceitação dos ouvintes; por essa razão, a mudança do texto expressa o momento interior, o tempo histórico, o ambiente vivenciado pelo narrador. A memória coletiva surge repleta de singularidades.

É possível guardar a voz encantadora, os gestos verbais e visuais do narrador. Muitas vezes, as traduções escritas não trazem todo o entusiasmo, isto é, os gestos, os olhares, as pausas, como na transmissão oral.

Os contos populares vêm desde a Antiguidade, preservando seus traços. Durante a Idade Média, as narrativas se destacavam pelo maravilhoso. As conhecidas histórias de cavalaria se inspiraram em contos populares.

Partindo dos psicanalistas, a concepção de conto popular é fruto da imaginação e os elementos maravilhosos surgiam dos anseios e desejos dos seres humanos, ajudando, assim, a completar o vazio deixado pelo saber empírico.

Segundo Cascudo (2001, p.9), “voltando ao século XIX, a novelística deste período valorizou elementos da cultura popular pela identificação das origens e conhecimentos das áreas de influência temática”. O conhecimento da novelística trouxe aos pesquisadores o surgimento da literatura oral, encontrando a sua importância. Estudaram as novelas e percorriam toda a Europa, divulgada em consecutivas edições, traduzidas, adaptadas, inspirando criações locais.

Cascudo (2011, p.10) afirma que:

Reinhold Kohler fincou os três pontos capitais desse processo de pesquisa: Origem, transmissão, persistência. A grande massa literária posteriormente descoberta e sistematizada, quer nos arquivos, nas formas letradas, quer registrada na fonte anônima, trazida pela oralidade, determinou uma espécie de Ciência Nova. Eles viram que a Literatura Oral uma persistência miraculosamente mantida através de séculos, independentemente do ambiente letrado oficial e de todas as coerções do ensino ritual e administrativo.

Os contos escritos são procedentes de contos orais, transmitidos pela voz desde o princípio. Independente do tempo e do local, as narrativas se propagaram e com elas os costumes e as crenças. A literatura oficial desenvolveu-se por meio da literatura oral.

O conto também pode ser nômade porque se adequa à estética e à ética daqueles que o aceitam. A flexibilidade é sua força. O conto é a memória de um povo, é marca de uma realidade imaginária, de anseios e da história, dos costumes de uma sociedade em determinada época.

Segundo Leal (1985, p.16), “o narrador dos contos pode ser considerado

profissional e, por isso, sua linguagem apresenta características formais bem definidas”. A maneira de iniciar as narrativas acompanha uma entonação especial, com objetivo de prender a atenção do ouvinte, o narrador utiliza a voz de forma que seduza o público; alternando-a de acordo com o personagem que o interpreta, como por exemplo: uma fada tímida, um príncipe valente, uma rainha malvada etc.

Outro ponto considerado importante na linguagem é a expressão corporal. É preciso que o contador incorpore os gestos e movimentos dos personagens, para que a narrativa se torne prazerosa. Como afirma Cascudo (2001, p.254),” a narração é viva, entusiástica, apaixonada. Não ouvi uma estória desinteressante nos anos que vivi no sertão. Só conta uma história quem está disposto a viver-lhe a vibração incontida, transmitindo-a ao ouvinte ou ao auditório”.

Mesmo que não tenha uma técnica própria para narrar, muitos narradores já possuem o dom da narrativa, pois conseguem transmitir tão bem seus relatos que deixam o público com o desejo de ouvir e trocar cada vez mais experiências.

1.1 A distinção entre conto, mito, lenda e fábula

O conto aparece como narrativa oral, assim como o mito, a lenda e a fábula. Observam-se as diferenças entre as narrativas orais, mito e lenda segundo Simonsen (1987, p.6),

O mito, ligado a um ritual, tem um conteúdo cosmogônico ou religioso. Simboliza as crenças de uma comunidade, e os acontecimentos fabulosos que ele narra são tidos como verídicos.

A lenda, relato de acontecimentos tidos como verídicos pelo locutor e seu auditório, é localizada: as definições de tempo e de lugar integram o relato...

O mito se assemelha ao conto por sua estrutura, pelo aspecto de seus heróis, pela possibilidade do surgimento do sobrenatural. A distinção também entre o conto e o mito está na postura dos contadores e dos ouvintes das narrativas; assim, segundo Coelho (2003, p.86), “os mitos estão sempre ligados a fenômeno inaugurais: a criação do mundo e do homem, a gênese de deuses, a explicação mágica das forças da natureza”.

A lenda tem em comum com o conto os personagens, divindades, seres humanos sobrenaturais, santos. A lenda, assim como o mito, também, toma como verdade, logo sua função é explicativa e pode ser uma lição, com cunho didático. Como o ensinamento e a utilização de um medicamento, a explicação de como um

animal surgiu ou como um povo desenvolveu habilidades ou conhecimentos.

Na fábula, os personagens são animais ou objetos, que demonstram um perfil alegórico da vida, com tipos estereotipados e uma linguagem que, muitas vezes, necessita adivinhação. Há nos contos uma moralidade que vem do povo, enquanto na fábula existe uma moral própria.

Para Cascudo (1954, p.515):

É conversa, narração, principalmente, conversa frívola, conto, anedota, historieta; depois peça de teatro, narração e representação de cena irreal, engendrada. Narra a história, conta o boato, os ditérios, as novidades. Velha como o homem é a ficção na fala, sem maldade.(...) Assim, sempre foi uso matizar-se a fala e amenizar-se a narrativa, deixando a imaginação solta, a criar deliciosamente.

Assim, a fábula transmite crítica ou conhecimento em forma impessoal, sem mencionar ou identificar explicitamente o fato ou personagem.

1.2 A origem dos contos populares

No século XIX, os folcloristas, para explicar a origem dos contos populares, apresentaram teorias que nos dias atuais foram contestadas.

Uma das primeiras teorias foi a indo-Europeia ou mística, escrita pelos irmãos Grimm e retomada pelo linguista Max Muller. Os contos procediam de mitos cosmológicos arianos, em circulação na pré-história da Índia, "suposto berço do povo indo-europeu", segundo Simonsen (1987, p.35).

Outra teoria se iniciou com Theodor Benfey, em 1859, e continuou com Emmanuel Cosquin. Os indianistas declaravam que os contos eram originários da Índia, servindo de parábolas no ensino dos monges budistas, que emigram em pequena quantidade durante o século X a.C. e, em maior quantidade, a partir das invasões muçulmanas.

A teoria etnográfica era liderada por Andren Lang, na Inglaterra, que sugeria que o conto seria uma forma anterior ao mito, mais primitiva e rudimentar. Seu aparecimento se deu em diversos locais, ao mesmo tempo, "em culturas com frequência muito distantes geograficamente" (SIMONSEN, 1987, p. 37). Os motivos dos contos eram símbolos, porém, vestígios de crenças e de práticas arcaicas reais, por exemplo: canibalismo, magia, transformações de animais, etc.

Van Gennep destacou-se com essa teoria etnográfica por acreditar que a evolução dos relatos orais partia dos gêneros mais utilitários: "o mito que comenta

um rito, e a lenda, que impõe um dever, para o mais gratuito, o conto maravilhoso...” (SIMONSEN, p.37).

Paul Saintyves propôs a teoria ritualística que interpreta as personagens dos contos como lembranças de personagens cerimoniais de ritos populares esquecidos no decorrer do tempo. Segundo Simonsen (1987, p.37-38),

A Bela Adormecida representaria o ano novo, e a velha à máquina de fiar, dublê da fada Carabosse, lembraria o personagem de velha decrépita e feiticeira que representava o ano que se acabava, nos dramas litúrgicos do fim de dezembro: estes encenavam a luta necessária entre uma mulher velha e uma mulher nova, que deve tomar o fuso das mãos da velha. O Chapeuzinho Vermelho lembraria o costume da eleição da rainha de maio, sendo ela própria sobrevivência de um culto de primavera apresentado com o de Maia entre os romanos.

A teoria marxista tem como representante Vladimir Propp, inaugurando as pesquisas estruturais sobre o conto maravilhoso. Demonstra relações entre os contos maravilhosos, ritos e crenças das sociedades de clãs e retraça em linhas gerais a história das transformações desses elementos. Alguns correspondem a ritos primitivos, outros a ritos que não existiam, contudo, foram “falsamente imaginados ou reconstituídos, portanto deformados e racionalizados, por culturas mais tardias” (SIMONSEN, 1987, p.38).

Cada uma das teorias a respeito da origem dos contos alcançou o seu momento de glória, mesmo com algumas polêmicas ou com seguidores e detratores apaixonados. Todas caracterizavam-se por um totalitarismo ao extremo, pois desejavam explicar as origens por um fenômeno único.

1.3 A palavra nas narrativas orais

Por meio de imagens, a palavra invade os pensamentos e emoções do narrador, que tem o poder de imaginar e modificar as narrativas orais e escritas.

A imagem originada da palavra pronunciada é a linguagem universal que une os povos, com sentimentos de fraternidade contidos nos contos e mitos. As narrativas são muito significativas para os seres humanos. Conforme Bonaventure:

As histórias nos mostram como é que processamos os conflitos da infância, da adolescência, os grandes problemas da existência, e como a sabedoria popular resolve seus conflitos, de maneira muito próxima daquela que as grandes religiões do mundo propõem, principalmente os grandes místicos ou sábios filósofos. É como um quadro que você descobre, olha, contempla e que pouco a pouco vai se impondo, vai enfeitando, por assim dizer. Há como um encantamento que vem de sua linguagem mágica. (1992, p.12)

A história narrada e não lida, promove uma intimidade com os ouvintes pois

estão vivendo aquele momento da narrativa. As situações do conto percorrem as mentes dos indivíduos por meio da fantasia e dos gestos dos narradores.

A narração de histórias permite ao ouvinte compreender seu mundo interior, entrar em suas lembranças pessoais, dando um novo significado, concedido pelas ideias dos arquetípicos contidas nos contos. As narrativas orais possibilitam também ao ser humano a criatividade de resolver conflitos e obstáculos pessoais.

Bonaventure (1992, p. 9) escreve que “as histórias falam da realidade do ser humano, de sua busca, de seus traumas e dificuldades ao lidar com os pais e filhos, do desejo de ser herói, dos monstros que ele às vezes sente que tem de combater durante a vida”. Por isso, as histórias fortalecem a memória, dando-lhe capacidade de representar por meio das palavras.

As narrativas orais levam as pessoas a uma sensação de tranquilidade. De acordo com os antigos o conto oral tinha uma função terapêutica. Para Busatto (2008, p.17):

A cultura oriental considera que no conto oral contém conhecimento e ideias de um povo, e que através deles era possível indicar condutas, resgatar valores e até curar doenças. Eles acreditavam no poder curativo do conto, e em muitas situações o remédio indicado era ouvir um conto e meditar sobre ele. Neste caso o conto funcionava como um reestruturador do equilíbrio emocional que provocou o distúrbio físico. Aqui o conto adquire um caráter terapêutico, encanta curando.

As histórias quase sempre trazem um grande alívio para o ser humano. Um ambiente acolhedor permite ao ouvinte que a narração seja vivida e incorporada de acordo com suas características. Sua imaginação pode criar e recriar a partir dos personagens, pois, um príncipe de uma história nunca será o mesmo; os castelos, as fadas, sempre haverá algo diferente. Para Mellon (2006, p.248), a narração transforma a vida das pessoas:

Criar e narrar história é, antes de tudo, ajudar a guiar e transformar a vida das pessoas. Porque de um simples conto pode brotar o estímulo necessário para desencadear umas mudanças. Num mundo que privilegia o ter em detrimento do ser, valoriza o poder das narrativas surgidas do imaginário popular é como construir uma ponte para o mundo criativo, de onde saem todos os sonhos para um dia, quem sabe, se tornarem realidade.

Assim, pelas palavras de Mellon, percebemos o que uma história oferece à vida das pessoas, conduzindo a mudanças de natureza interior e social.

2 A LITERATURA INFANTIL

A literatura é uma espécie de arquitetura de palavras. É por meio da palavra oral ou da escrita que a literatura se manifesta. Transmitida pelos homens com uma vontade imensa de se comunicarem entre si, eles se utilizam da linguagem verbal para enfatizar suas narrativas, ou seja, a literatura ganha destaque com a arte de contar histórias, fábulas, contos de fadas, parábolas, lendas etc. Com o passar dos tempos, tais oralidades se registraram na forma escrita, criando assim uma vasta literatura.

A definição de literatura infantil é polemizada por estudiosos deste tema. Góes (1991) ressalta que para alguns autores a literatura infantil seria um gênero enigmático, sem a presença da criança. Existem os que acreditam que a literatura infantil era apenas um passatempo.

Andrade (1997) duvidava se existiria, de fato, o gênero literatura infantil. A literatura infantil não é só aquela escrita para um público menor, mas a que interesse ao leitor, de acordo com o seu modo de viver. Segundo Meireles (1979, p.12), “são as crianças na verdade que a delimitam com sua preferência. Costuma-se classificar literatura infantil o que para ela se escreve”.

Para Meireles (1979), à literatura Infantil liga-se a literatura geral. O problema está em estabelecer o que se concebe como típico do espaço infantil. Basicamente é a mesma da que se designa aos adultos. As diferenças são determinadas pela própria criança. Coelho (1991,p.185) faz um comentário acerca da literatura infantil:

A literatura infantil é uma comunicação histórica (= localizada no tempo e no espaço) entre um locutor ou escritor-adulto (= emissor) e um destinatário-criança(= receptor) que, por definição, ao longo do período considerado, não dispõe senão de modo parcial da experiência do real e das estruturas linguísticas, intelectuais, afetivas e outras que caracterizam a idade adulta.

Há na literatura infantil uma magia e um encantamento que estimula no leitor toda sua criatividade, levando-o descobrir sua capacidade de inventar e registrar sua invenção, escrevendo, desenhando ou construindo.

A origem da literatura infantil nasce de obras que foram modificadas para o público infantil, com finalidade de explicar a vida. Eram ensinamentos baseados em princípios morais e religiosos. Sabe-se que antigamente a criança era vista como um adulto, em tamanho menor, que compartilhava tudo o que acontecia no mundo adulto, sem que fosse destinado a ela um interesse educacional.

Coelho (1991,p.24) discorre sobre a importância do conhecimento histórico da literatura infantil:

Cada época compreendeu e produziu literatura a seu modo. Conhecer esse modo é, sem dúvida, conhecer a singularidade de cada momento da longa marcha da humanidade, em sua constante evolução. Conhecer a literatura que cada época destinou às suas crianças é conhecer os ideais e valores ou desvalores sobre os quais cada sociedade se fundamentou (e fundamenta...).

Nas suas palavras, percebe-se que cada época e cada grupo social têm a sua maneira de transmitir seus ideais, valores ou desvalores que alicerçam a sociedade.

Por volta do século XVII, a literatura infantil surgiu como gênero e, com a ascensão da ideologia burguesa, a criança adquiriu uma nova posição na sociedade e na escola. Literatura e Pedagogia andavam de mãos dadas, as histórias tinham como finalidade levar para as crianças uma educação de qualidade.

As pessoas das classes sociais superiores se dedicavam à leitura dos clássicos da literatura, orientados por seus pais e educadores; ao passo que a criança das classes mais populares não tinha acesso à escrita e à leitura.

A literatura infantil é fundamental para as crianças, desde os primeiros contatos com os livros infantis, pois incentiva a criança a ser uma leitora assídua. Meireles (1979, p.64) afirma o quanto é significativa a literatura infantil para a formação da criança: "insistimos na permanência do tradicional na literatura infantil, tanto oral quanto como escrito, porque por ele vemos um caminho de comunicação humana desde a infância que, vencendo o tempo e as distâncias, nos permite uma identidade de formação".

Na citação de Meireles, é possível notar o quanto as histórias exercem um papel primordial para o desenvolvimento infantil em todos os sentidos, desde o desenvolvimento do léxico à formação de um leitor crítico.

Assim, Coelho (1991) discorria que a literatura infantil foi um dos instrumentos mais eficientes e prazerosos na formação cultural de crianças, jovens e adultos que apreciavam esse gênero.

3 A ORIGEM DOS CONTOS DE FADAS

A fantasia é um importante recurso para a compreensão do mundo infantil. É neste universo de “faz de conta” que aparece uma modalidade literária bastante difundida na literatura: os chamados contos de fadas ou contos maravilhosos.

Os contos de fadas são narrativas passadas oralmente de pai para filho; repletos de seres mágicos, de um herói ou de uma heroína, que seguem um percurso, pretendendo alcançar um objetivo e o autoconhecimento. Mesmo fantasiosos, simbolizam fatos reais sobre o mundo real, mostrando identidades e várias relações pessoais, assim como o funcionamento da sociedade em suas múltiplas dimensões.

Nasceram de poemas celtas que discorriam a respeito de amores estranhos, fatais, eternos, os quais vão incorporar as novelas arturianas com a preocupação com os valores eternos do ser humano, associados ao aspecto espiritual. Para os antigos, o termo fada vem do latim *fatum* significando fado, portanto, destino do homem. Referente às Moiras, deusas gregas que eram chamadas de fiandeiras do destino, preenchendo um lugar de realce na realização dos sonhos.

As fadas são de origem pagã, seres fantásticos ou imaginários, identificando-se em forma de mulher. Utilizam objetos encantados, talismã, varinhas de condão e com elas gratificam as pessoas. Também podem incorporar o mal, referindo-se à bruxa, mas o encanto e a fantasia das fadas continuam presentes nas crianças e adultos. Os contos de fadas nasceram na alma do povo, narrados em locais onde as pessoas se reuniam para conversar e descontraír. Para Góes (1991, p.125), “contar histórias é uma atividade muito antiga. Até os profetas já falavam dela. Assim, o mais importante que o homem acumulou de experiência foi sendo comunicado de indivíduo a indivíduo, de povo a povo”.

Eram adaptações para as crianças, mas, a partir do século XVII, se representou uma forma literária infantil. Os contos de fadas, como os contos maravilhosos, são narrativas fantásticas.

As narrativas dos contos de fadas estão relacionadas a uma problemática existencial, à realização interior do indivíduo. Quando há fadas, deve haver os elementos feéricos. Nas palavras de Coelho (1998, p.13), os contos de fadas:

Tem como núcleo problemático a realização essencial do herói ou heroína, realização que, via de regra, está visceralmente ligada à união homem-mulher. A

efabulação básica do conto de fadas expressa os obstáculos ou provas que precisam ser vencidas, como um verdadeiro ritual iniciático, para que o herói alcance sua autorrealização existencial, seja pelo encontro de seu verdadeiro eu, seja pelo encontro da princesa, que encarna o ideal a ser alcançado.

Nas histórias dos contos maravilhosos não há presença de fadas, porém, existem seres mágicos, animais falantes, duendes etc. Há uma problemática social, de desejo de autorrealização do herói, normalmente buscando ascender socialmente; existe ainda uma necessidade de sobrevivência.

Assim, ambos os gêneros, contos de fadas e contos maravilhosos abordam temas universais, com uma estrutura narrativa em comum.

3.1 A estrutura dos contos de fadas

O maravilhoso sobressai nos contos de fadas. Góes (1991) afirma que a presença do maravilhoso dá caráter imaginativo aos contos. Os personagens podem vir de uma cabana muito simples, ou de um castelo luxuoso, atuando com excessivos exageros, sendo boas demais ou medrosas, valentes; reis disfarçados de mendigos.

Nas narrativas maravilhosas tudo é permitido, pois o insólito percorre o cenário da imaginação. O meio em que se desenrolam os acontecimentos nunca é um lugar totalmente definido, muitas vezes, aparecem florestas mágicas, castelos de cristais. Góes (1991, p.117) afirma que “um lugar nunca detalhado com precisão, mas referido em poucas palavras, deixando antever esse país de maravilhas bem fora do tempo e do espaço”.

O tempo no conto de fadas é inexato; os fatos que ocorrem, não se preveem quando acontecem. A criança quando lê um conto de fadas e depara-se com a conhecida frase “era uma vez” imagina que o tempo da história está longe. Com isso, o leitor entra nesse universo próprio da fantasia e se distancia do exterior. Held (1980, p.44) explica que o “Era uma vez constitui o ‘Abre-te Sésamo’ de um universo de liberdade onde tudo pode acontecer”. E como a criança tem o talento da criatividade e da imaginação, é fácil voltar-se para este mundo de fantasia, permanecendo mais próximo dos personagens.

Na estrutura dos contos de fadas aparecem frases marcantes do universo infantil: “ Há muitos e muitos anos”..., “ Manhã de verão...” Os desfechos dos contos quase sempre expressam um efeito feliz. No desenrolar das histórias, a fantasia

entra em cena trazendo várias possibilidades, como: o homem vira pedra, os animais adquirem características humanas, o príncipe converte-se em fera etc.

No enredo dos contos de fadas estão presentes: um vocabulário rico, há presença do bem e do mal, abordagens de relações entre pai, mãe, madrasta, obstáculos a vencer. As qualidades físicas ou morais dos personagens são bastante explícitas, personificam bondade, orgulho, coragem, modéstia etc. Quase sempre o bem vence o mal, o corajoso triunfa sobre o covarde, o belo sobre o feio.

Propp (1983) define as ações dos contos maravilhosos como funções que estruturam a narrativa.

- Um dos membros da família afasta-se de casa.
- Ao herói impõe-se uma interdição.
- A interdição é transgredida.
- O agressor tenta receber informações.
- O agressor recebe informações sobre a sua vítima.
- O agressor tenta enganar a sua vítima para se apoderar dela ou dos seus bens.
- A vítima deixa-se enganar e ajuda assim ao seu inimigo sem saber.
- O agressor faz mal a um dos membros da família ou prejudica-o.
- Falta qualquer coisa a um dos membros da família; um dos membros da família deseja possuir qualquer coisa.
- O herói que demanda aceita ou decide agir.
- O herói deixa a casa.
- O herói passa por uma prova, um questionário, um ataque, etc. , que o preparam para o recebimento de um objeto ou de um auxiliar mágico.
- O herói reage às ações do futuro doador.
- O objeto mágico é posto à disposição do herói.
- O herói é transportado, conduzido ou levado perto do local onde se encontra o objetivo de sua demanda.
- O herói e seu agressor confrontam-se em combate.
- O herói recebe uma marca.
- O agressor é vencido.
- A malfeitoria inicial ou falta são separadas.
- O herói volta.
- O herói é perseguido.

- O herói é socorrido.
- O herói chega incógnito à sua casa ou a outro país.
- Um falso herói faz valer pretensões falsas.
- Propõe-se ao herói uma tarefa difícil.
- A tarefa é cumprida.
- O herói é reconhecido.
- O falso herói ou agressor, o mau é desmascarado.
- O herói recebe uma nova aparência.
- O falso herói ou agressor é punido.
- O herói casa-se e sobe ao trono.

As funções relatadas acima nem sempre são as mesmas nos contos, mas podem aparecer com outros nomes sugerindo a mesma ação ou a mesma sequência.

O ambiente fantástico nas narrativas, segundo Held (1980, p.77-78), pode surgir de: “um país inventado, fruto do exercício da imaginação; um país real, aquele que o autor conhece, onde vive, o que está mais ou menos presente”. Então, o autor expõe toda a sua criatividade e imaginação diante da criação de um texto.

Entender e conhecer a estrutura dos contos de fadas é essencial, entretanto, o que interessa é saber que encantam e despertam no leitor o prazer interior, ou melhor, a sensação de autorrealização, pois, vivem a história unidos aos personagens.

Os contos de fadas são importantes para as crianças pois transmitem uma fio de poesia em cada história. Isso é o que realmente marca seus corações. Para Góes (1991), a poesia que existe nos contos de fadas desperta a sensibilidade dos jovens e crianças, que encontram os seres verdadeiros e fatos reais de seu dia a dia.

Assim é, na mistura de fantasia e intimidade familiar que consiste todo encanto e atração dessa literatura.

3.2 Os contos de fadas: expressão dos processos psíquicos do inconsciente

A psicanálise recorre ao auxílio da literatura por meio dos contos de fadas, para a realização do processo terapêutico em pessoas com problemas psíquicos do inconsciente.

Assim, a literatura revela por meio dos conflitos dos personagens dos contos de fadas, os próprios obstáculos e a busca da realização dos seres humanos. A mensagem transmitida dos contos de fadas faz com que o indivíduo se liberte de suas dificuldades.

De acordo com a psicanálise, os indivíduos estão em constante procura para a realização de seus objetivos e quando não conseguem alcançá-los, se tornam incompletos. Através da leitura e da simbologia dos contos de fadas, o ser humano adquire a tranquilidade para as ansiedades produzidas pela impossibilidade de se completar. Bethelheim (1980, p.33), discorre sobre o conto de fadas:

O conto de fadas é terapêutico porque o paciente encontra sua própria solução através da contemplação do que a história parece implicar a cerca de seus conflitos internos nesse momento da vida. O conteúdo do conto escolhido usualmente não tem nada a ver com a vida exterior do paciente, mas muito a ver com seus problemas interiores, que parecem incompreensíveis e daí insolúveis. O conto de fadas claramente não se refere ao mundo exterior, embora possa começar de forma bastante realista e ter entrelaçados os traços do cotidiano. A natureza irrealista destes contos (a qual os racionalistas de mente limitada objetam) é um expediente importante porque torna óbvio que a preocupação dos contos de fadas não é uma informação útil sobre o mundo exterior, mas sobre os processos interiores que ocorrem num indivíduo.

Desta maneira, se percebe que os contos de fadas são recursos fundamentais para a compreensão dos conteúdos do inconsciente, bem como a solução dos conflitos internos dos seres humanos.

Freud (1990), criador da psicanálise, identificou a criação artística como poesia, contos de fadas, pintura etc., com os sonhos. Afirmava que no plano do imaginário, ambos os fenômenos exprimem a satisfação de desejos inconscientes em conflito com forças repressivas.

Freud publicou breves análises psicanalíticas a respeito da influência da leitura dos contos de fadas na mente do leitor: *A Ocorrência nos Sonhos de Assuntos de Contos de Fadas* e *O tema dos três Cofres*. Escreveu também a *História de Uma Neurose Infantil*, na qual os contos *Chapeuzinho Vermelho* e *O Lobo e as Sete Criancinhas* desempenham papel importante.

Jung (1976) relatava que mitos e contos de fadas dão expressão a processos inconscientes e, ao ouvi-los, concede que esses processos revivam e atuem como uma conexão entre consciente e inconsciente.

A proposição de Jung expressa a maneira de interpretar acerca das forças obscuras do poder encantador dos contos de fadas, em que essas forças eram determinadas nos próprios personagens, com a possibilidade de notificar ao

paciente do caráter universal de seus sentimentos de isolamento, instabilidade e obstáculos. Relaciona seus sentimentos à trajetória do herói que, mesmo frágil, pode conseguir uma vida compensadora, ou melhor, o paciente alcançaria sua identidade.

Valendo a visão de Jung, nota-se que os contos de fadas não atuam apenas para superar dificuldades, são mediadores nos processos individuais e de autoconhecimento.

Na Índia, vários terapeutas se utilizam dos ensinamentos da Medicina Antiga para receitar medicamentos para certas doenças como os contos de fadas, de acordo com os distúrbios dos pacientes. Tal terapia é muito empregada nos estudos de Jung.

Na mesma linha de Jung, Bettelheim, psicólogo norte-americano, afirma que os contos de fadas traduzem a linguagem dos símbolos, expressando os conteúdos do inconsciente.

Para Bettelheim (1980, p.348), os contos de fadas refletem o mundo interior dos indivíduos:

Cada conto de fadas é um espelho mágico que reflete aspectos do nosso mundo interior, e o dos passos necessários para evoluirmos da imaturidade para a maturidade. Para os que mergulham naquilo que os contos de fadas têm a comunicar, estes se tornam lagos profundos e calmos que, de início, parecem refletir nossa própria imagem. Mas logo descobrimos sob a superfície os turbilhões de nossa alma sua profundidade e os meios de obtermos paz dentro de nós mesmos e em relação ao mundo, o que recompensa nossas lutas.

Há nos contos de fadas uma força, carregada de magia e fantasia que invadem o mistério do inconsciente humano, condição básica para entender o significado profundo da vida.

3.3 Os contos de fadas: Reflexão de várias sociedades

Os contos de fadas fazem parte do patrimônio cultural da humanidade, um tesouro deixado pelos antigos, cujas narrativas refletem as práticas e costumes. Para Meregé (2004, p.14):

Os historiadores e antropólogos por sua vez, procuram situar os contos de fadas, em seu contexto histórico, social e cultural, analisando cada versão em relação à sociedade e à época em que foi produzida. Assim, determinar a origem não é tão importante como estabelecer as formas de transmissão, difusão e transformação do conto e identificar os elementos compatíveis com o momento histórico.

Os contos transmitem as mudanças que ocorrem na sociedade no decorrer dos anos, questões acerca da humanidade como um todo, adaptadas à realidade de sua época.

Charles Perrault publica a primeira coletânea de contos infantis na França durante o faustoso reinado de Luís XIV, o Rei Sol. Ouvia as histórias de contadores populares e modificava ao estilo da corte francesa. Era membro da alta burguesia francesa, lembrado sempre com muita estima por produzir em suas narrativas elementos tirados da ficção popular que encantou o público de todas as idades.

Em seus contos, as fadas aparecem com pouca frequência. Em suas narrativas evidenciam descrições das paisagens francesas, suas campinas envolvendo os aldeões, damas e cavaleiros. Os personagens eram os amigos, vizinhos, trabalhadores do campo, etc.

Perrault inseriu na literatura gente humilde e trabalhadora, como os lenhadores, os serviçais. Góes (1991) diz que seus textos são verdadeiras obras de arte.

Os Contos da Mamãe Gansa se immortalizaram com o tempo como leitura para as crianças. Falavam sobre princesas, bruxas, fadas, histórias que encantam até o momento atual: *A Bela Adormecida no Bosque*, *Chapeuzinho Vermelho*, *Gato de Botas*, *O Pequeno Polegar*.

Após Perrault, surgiram os Irmãos Grimm, introduzindo os contos populares. Como eram filósofos, folcloristas, estudiosos da mitologia germânica empenhados em determinar a autêntica língua alemã, buscavam as possíveis invariantes linguísticas, nas antigas narrativas, lendas, sagas, que continuaram vivas pela tradição oral. A obra *Contos da Criança e do Lar*, era apreciada por pessoas de toda parte do mundo.

Nos contos de Andersen estão os ideais românticos, os quais mostram, em tom nostálgico, os momentos de grandes contrastes da Dinamarca, sob o poder napoleônico (1805-1815), o qual o escritor vivenciou, em sua infância pobre, período de grande expansão econômica, devida ao progresso industrial que, conseqüentemente, acentuou a ambição de riquezas e poder de alguns, ao lado da precariedade e contingência de outros. Em defesa dos direitos iguais, pela anulação das diferenças de classes oriundas desses contrastes, escreveu *A Pastora e o Limpador de Chaminés*.

Andersen contava histórias para crianças em que sugeria os padrões de

comportamento a serem adotados pela nova sociedade que naquele momento se organizava. Entre os diversos valores ideológicos consagrados pelo Romantismo, e facilmente identificáveis nas histórias do autor, destacam-se:

- A defesa dos diretos iguais, pela anulação das diferenças.
- A valorização do indivíduo pelas qualidades próprias e não por seus privilégios ou atributos sociais (*O Patinho Feio, A Pequena Vendedora de Fósforos*).
- A ânsia de expansão do Eu, pela necessidade de conhecimento de novos horizontes e da aceitação de seu Eu pelo outro (*O Sapo , O Pinheirinho, A Sereiazinha*).
- A consciência da precariedade da vida, da contingência dos seres e das situações (*O Soldadinho de Chumbo, O Homem da Neve*).
- A crença na superioridade das coisas naturais em relação às artificiais (*O Rouxinol e O Imperador*).
- O incentivo à fraternidade e à caridade cristãs; à resignação e à paciência com as duras provas da vida (*Os Cisnes Selvagens, Os sapatinhos Vermelhos*).
- A sátira às burlas e às mentiras usadas pelos homens para enganarem uns aos outros (*Nicolau Pequeno, A Roupa Nova do Imperador*).
- A condenação da arrogância, do orgulho, da maldade contra os fracos e os animais e, principalmente, contra a ambição de riquezas e poder (*A Menina que Pisou no Pão, Nicolau Grande e Nicolau Pequeno, Os Cisnes Selvagens*).
- A valorização da obediência, da pureza, da modéstia, da paciência, do recato, da submissão, da religiosidade como virtudes básicas da mulher(ideal patente em todos os contos, confirmando o ideal feminino consagrado pela tradução: pura/impura, bruxa/fada; mãe/madrasta...).

Para compreender tais narrativas, é preciso articulá-las com o social, em que se configura a linguagem de determinada época ou comunidade, pois nelas estão todos os símbolos e os ritos de uma cultura, os posicionamentos perante as condições humanas, as mitificações de identidades e projeções de futuro.

3.4 A linguagem simbólica dos contos de fadas

A linguagem simbólica emerge do imaginário. As palavras são carregadas de vários sentidos que levam o escritor à criação de um mundo repleto de magia, com a presença do belo ou do assustador.

Na literatura infantil, a linguagem conotativa impregnada de metáforas, personificações, eufemismos, sinestesias etc., que traduz todo o encanto e a poeticidade do texto.

A mente do ser humano, lugar em que a imaginação se faz presente é invadida pelos símbolos dos contos de fadas. O fantástico toma conta do leitor por meio da linguagem. Fromm (1969) relata que a linguagem simbólica expõe as experiências interiores, sentimentos e pensamentos dos indivíduos.

A linguagem simbólica dirige-se também à construção da maturidade emocional. Segundo Coelho (1991), os significados simbólicos presentes nos contos de fadas são dilemas eternos que as pessoas enfrentam ao longo de seu amadurecimento.

A partir dos contos de fadas as crianças conseguem preencher o vazio que, muitas vezes, se instala em seus corações, superando suas dificuldades. Para Bettelheim (1980, p.83):

Os contos de fadas podem parecer sem sentido, fantásticos, amedrontadores e totalmente inacreditáveis para o adulto que foi privado da fantasia do conto de fadas na sua própria infância, ou que reprimiu estas lembranças. Um adulto que não conseguiu uma integração satisfatória dos dois mundos, o da realidade e o da imaginação, se desnorreia com estes contos. Mas um adulto que na sua própria vida é capaz de integrar a ordem racional com a ilogicidade de seu inconsciente será suscetível a forma como o conto de fadas auxilia a criança nesta integração. Para a criança e para o adulto que, como Sócrates, sabe que ainda existe uma criança dentro do indivíduo mais sábio os contos de fadas exprimem verdades sobre humanidade e sobre a própria pessoa.

Bettelheim e Abramovich, que trabalham com assuntos referentes a situações com obstáculos que as crianças podem sentir com a leitura dos contos de fadas, entendem que as narrativas que se apropriam de uma linguagem simbólica proporcionam à criança uma saída para suas dificuldades, pois denotam uma felicidade mesmo que por meio da ficção.

Bettelheim (1980), em *A Psicanálise dos contos de fadas*, destaca que a história de *Jão e Maria* mostra a ansiedade de separação, o medo do desamparo e de morrer de fome. Tais medos podem ocorrer em todas as idades, porém, ao mesmo tempo, Bettelheim enfatiza que a narrativa também promove o encorajamento para

as crianças tanto mais novas quanto mais velhas, pois os personagens superam todas as dificuldades.

Abramovich (1997), em *Literatura Infantil: gostosuras e bobices*, afirma que os contos de fadas falam de autodescobertas; um exemplo é a história do *Patinho Feio*. A descoberta da própria identidade é essencial para o crescimento da criança. O *patinho feio*, de Andersen, relata que desde a infância era maltratado (pelos outros patos e galinhas), considerado feio. Rejeitado pela mãe e pelos irmãos, ele foge assustado, passa frio e, chegando perto de uma lagoa, transforma-se em um lindo cisne. Os seus irmãos e amigos o reconhecem e o elegem como o mais belo e formoso de todos.

Para Abramovich (1997, p.135):

O poder se encontrar, se conhecer, depois de ter sido patinho feio, que só se percebe cisne após descobrir sua identidade (o que significa percorrer uma trajetória longa, difícil e muito sofrida...) Aí a beleza é total!!! É então que nos sentimos capazes de enfrentar o dragão, o gigante, o monstro, ou o nome que tenha no nosso dia-a-dia, enfim, aquele que pensamos ser maior ou desconhecido, ou inatingível, ou cercado de forças inabaláveis e poderosas... e descobrir que podemos enfrentá-lo; como o Joãozinho Pé de Feijão, e vencê-lo (como todos os heróis dos contos populares). A questão é descobrir quem somos, perceber o quanto desejamos (seja o que for) nos colocar em campo e lutar contra o adversário (e sempre por uma justa causa... conforme nossos valores, nossa percepção, noção de justiça ou injustiça etc.).

Assim, na história, a criança tem a possibilidade de criar sua própria identidade, pois há uma realização.

3.5 O início do conto de fadas no Brasil

Apareceram no Brasil, por volta do final do século XIX, os contos de fadas. A primeira obra, *Contos da Carochinha*, falava de príncipes, princesas, gênios, anões, rainhas etc., era de autoria de Alberto Figueredo Pimentel. Nos *Contos da Carochinha*, também faziam parte os contos de Perrault, Grimm e Andersen, com fábulas, lendas de origem popular.

O surgimento dessas histórias formaram o alicerce para a literatura infantil. Com Monteiro Lobato, “a criança passa a ter voz, ainda que uma voz vinda de uma boneca de pano, Emília”, segundo Gregorin (2009, p.28). Os textos eram lidos sem obstáculos com gravuras dos personagens do Sítio do Pica Pau Amarelo.

Segundo Gregorin (2009, p.28) Lobato defendia em suas obras:

Apelo a teorias evolucionistas para explicar o destino da sociedade; onipresença da

realidade brasileira; olhar empresarial; preocupação com problemas sociais; soluções idealistas e liberais para os problemas sociais; tentativa de despertar no leitor uma flexibilidade em face do modo habitual de ver o mundo; relativismo de valores; questionamento do etnocentrismo e a religião como resultado da miséria e da ignorância.

Lobato propôs uma renovação na Literatura Brasileira. Em suas obras, relatava fielmente a realidade brasileira; encontrou o caminho criador de que a literatura infantil estava necessitando. Para Coelho (2010, p.247), Lobato “rompe, pela raiz, com as convenções estereotipadas e abre as portas para as novas ideias e formas que o novo século exigia”.

Sua criação é efeito de uma ação de um longo processo de maturação. Quando, em 1921, publicou *A Menina do Narizinho Arrebitado*, Lobato tinha apenas 38 anos. Desde adolescente, escrevia crônicas e artigos para a imprensa do interior e da capital paulista.

No mesmo ano da publicação, saíram os primeiros fragmentos da estória de *Lúcia ou a Menina do Narizinho Arrebitado*, na Revista do Brasil (SP). Foi um sucesso entre as crianças, pois sentiam-se à vontade dentro de uma situação familiar, cercada de um mundo encantador e maravilhoso. Monteiro Lobato unia o real e o maravilhoso.

Coelho (2010, p.250) relata a respeito dos personagens de Lobato:

Assim é que as personagens *reais* (= Lúcia, Pedrinho, D. Benta, Tia Nastácia, o Leitão...) têm a mesma textura das personagens *inventadas* (= a boneca Emília, o sabugo de milho, Visconde de Sabugosa, o Pequeno Polegar e todas as dezenas de personagens que povoam o universo lobatiano). Todas elas existem com a mesma verdade, dentro do universo faz de conta que Lobato criou e onde a criança brasileira tem “morado”, com o próprio Lobato o fez com os livros que lera na infância ou adolescência.

Lobato foi o pioneiro de uma literatura renovada destinada às crianças brasileiras, literatura que sofreu muitas transformações, por uma ditadura militar e por diversas modificações na tecnologia e na sociedade.

Tais mudanças aconteceram na literatura infantil de forma histórica e dialógica, trazendo uma variedade de valores do mundo coexistente, a dúvida do papel do homem diante de um universo que se modifica a cada dia.

Assim, a produção literária/ artística para as crianças não surge somente do interesse de se transformar em recurso pedagógico, as funções essenciais dizem respeito ao lúdico, ao catártico e ao libertador, além do cognitivo e do pragmático, que visa preparar o indivíduo para a vida num mundo repleto de diversidades.

Alguns autores como Ana Maria Machado, Bartolomeu Campos de Queirós,

Lygia Bojunga, Marina Colasanti, Ruth Rocha, Sylvia Orthof, dentre outros, representam as vozes das crianças e o universo cotidiano com seus obstáculos para serem lidos, vistos, e sentidos em uma literatura destinada às crianças não como uma exigência de valores, mas como uma sugestão de diálogo.

4 MARINA COLASANTI NO PANORAMA DA CULTURA BRASILEIRA

Marina Colasanti entra no cenário da cultura brasileira contemporânea, com variedade de atuação: jornalista, ensaísta, poeta, artista plástica e escritora de obras literárias que encantam o leitor infantil e o adulto.

Nasceu em Asmara, na Eritreia, colônia da Itália. Durante sua infância, os pais voltaram para a Itália, permanecendo lá por onze anos. Logo após a Segunda Guerra Mundial, instalaram-se no Brasil, precisamente no Rio de Janeiro. Em suas obras se refletem lembranças de sua infância no período da guerra e das várias mudanças com sua família fugindo da guerra.

A leitura sempre foi muito importante para Marina Colasanti. Por meio dos livros, ela encontrava o bálsamo para sua vida, desligando-se dos transtornos da guerra. Colasanti (2004) lembra que sua mãe lia para ela o texto com muita vivacidade e sabor, o que a entusiasmava a procurar cada vez mais os livros. Com isso, a literatura e a escrita se enraíza.

A autora inicia seu momento na literatura brasileira, em 1968, com a publicação do primeiro livro de crônicas *Eu Sozinha*. Formada em Artes Plásticas pela Escola Nacional de Belas Artes, inseriu-se na produção cultural brasileira com intensa atuação artística e intelectual, desenvolvendo um agudo senso de observação do cotidiano e de um estudo do comportamento das pessoas, com um olhar direcionado para as questões do mundo feminino.

Para Coelho (2002, p.471), “artista nata e dona de grande versatilidade criativa, Marina tem desenvolvido atividades em diversas áreas”. Escreveu para jornais, apresentou programas na televisão e organizou roteiros. *No Jornal do Brasil* exercia a função de redatora do Caderno B e editora do Caderno Infantil do mesmo jornal. Na Editora Abril, em 1976, trabalhou na revista *Nova*, por meio do qual, se comunicava diretamente com as mulheres, em temas associados ao universo da mulher.

Para discorrer acerca das dificuldades que a mulher enfrentava na sociedade, Marina escolhe o ensaio jornalístico. Segundo Vidall (2003, p.53):

A proposta da autora através de seus textos é manter um diálogo, segundo ela emocionado, com suas parceiras de identidade- as mulheres – falar delas e com elas. A transformação da mulher e seu papel na sociedade fazem dela uma nova mulher, que não está pronta e que Marina, como autora está construindo junto com as leitoras e as quais espera retratar nos textos.

Ao trabalhar com o feminino, Colasanti não exclui os homens. Ao contrário, sua proposta é a integração entre os sexos, uma questão de cidadania. Além de temas familiares, apresenta também os deveres com o outro e a nação. Lançou nessa esteira *A Nova Mulher* (1980) e *Mulher Daqui pra Frente* (1981).

Assim, tais textos foram importantes para o autoconhecimento das mulheres, bem como de todas as leitoras da revista *Nova*, com atenção especial ressaltada por Coelho (2002, p.471) “um dos mais prestigiosos órgãos da imprensa destinada às mulheres”.

As crônicas publicadas no *Jornal do Brasil* atingiam públicos variados, relatando assuntos do dia a dia, como a violência, a miséria, o desemprego, a criança sem casa, sem escola. Aspectos de outras culturas e outros mundos. A autora (apud VIDAL, 2003, p.56-57) escreve:

Na verdade não existem meninos De rua. Existem meninos Na rua. E toda vez que um menino está Na rua é porque alguém o botou lá. Os meninos não vão sozinhos aos lugares. Assim como não são postos no mundo, durante muitos anos são postos onde quer que estejam. Resta ver quem os põe na rua e por quê.

No Brasil temos 36 milhões de crianças carentes. Na China existem 35 milhões de crianças superprotegidas. São filhos únicos resultantes da campanha Cada Casal um filho, criada pelo governo em 1979, para evitar o crescimento populacional.

Quando eu era criança, ouvi contar muitas vezes a história de João e Maria, dois irmãos filhos de pobres lenhadores, em cujas casa a fome chega a um ponto em que, não havendo mais comida nenhuma, foram levados pelo pai ao bosque, e ali abandonados.

Mas embora uma criança possa ser abandonada pelos pais, ou duas ou dez crianças possam ser abandonadas pela família, 7 milhões de crianças só podem ser abandonadas pela coletividade. Até recentemente, tínhamos o direito de atribuir esse abandono ao governo, e responsabilizá-lo. A hora chegou, portanto, de irmos ao bosque, buscar as crianças brasileiras que ali foram deixadas.

Marina resgata e ao mesmo tempo dialoga com histórias infantis na passagem transcrita, destacando a ideia de que não há meninos De Rua e sim Na Rua, usando a história de João e Maria, levados pelo próprio pai ao abandono.

Atuou como entrevistadora de *Sexo Indiscreto*, na TV Rio, e de *Olho por Olho*, na TV Tupi. Foi apresentadora e redatora do programa da TVE, *Os Mágicos*, e também atuou no programa cinematográfico *Sábado Forte* e no Instituto Italiano de Cultura, *Imagens da Itália*, também na TVE.

Em 1985, é eleita para o Conselho Nacional dos Direitos da Mulher, escrevendo diversas crônicas na revista *Manchete*. Produziu também poesias, estreando com o livro *Cada Bicho seu Capricho*, em 1992. Venceu o Prêmio Jabuti de Poesia por *Rota de Colisão*, em 1993.

Ganhou o Concurso Latinoamericano de Cuentos para Niños, proposto pela Costa Rica, pelo Fundo das Nações Unidas para a Infância e o latinoamericano

Norma Fundalectura.

Em suas obras, Colasanti além de expressar fatos do cotidiano, retrata também sobre a arte sempre com uma escrita muito sensível. Algumas obras infanto- juvenis:

Doze Reis e a moça no labirinto do vento (1978).
Uma ideia toda azul (1979).
O menino que achou uma estrela (1988).
Será que tem asas?(1989).
Ofélia a ovelha (1989).
A mão na massa (1990).
Ana Z, Aonde vai você? (1993).
Um amor sem palavras (1995).
O homem que não parava de crescer (1995).
Entre a espada e a rosa (1997).
Doze Reis e a Moça no labirinto do vento (1978).

Marina Colasanti declara, em depoimentos, para o *Jornal Rascunho*, em fevereiro de 2011 sobre o poder da literatura e a importância da ficção na vida cotidiana das pessoas:

Através da literatura o leitor põe em ato algo muito semelhante à análise de grupo. Há, num romance, várias personagens que interagem, delas sabemos o que dizem, o que pensam, e o que sentem; o narrador onisciente se encarrega de nos transportar para dentro de cada uma delas, ao mesmo tempo que nos mostra o conjunto das ações e reações. O leitor é levado a olhar a vida de perto, e por dentro. E nesse olhar executa as transferências, identificando-se com isso ou com aquilo, elaborando seus próprios sentimentos. Quanto à ficção, eu diria que ela não existe, ou melhor, que tudo é ficção. O sonho e o cotidiano, o fato e o seu relato são formados pelos mesmos elementos, tirados do pouco que conhecemos e que chamamos vida. E a realidade de um sempre será a ficção do outro. (p.1).

Assim, os textos de Colasanti prezam a economia de palavras, selecionadas para proporcionarem o máximo de expressividade.

5 OS CONTOS DE FADAS DE MARINA COLASANTI

Marina Colasanti é hoje uma das mais importantes vozes femininas da literatura brasileira. Sua produção literária abre-se num variado leque de opções. Em seus contos de fadas, narra histórias mostrando toda a sua sensibilidade, com personagens como reis, rainhas, pastores, unicórnios, utilizando uma linguagem criativa que encanta quaisquer leitores. Em:

Amanhecia o sol e lá estava o unicórnio pastando no jardim da princesa. Por entre flores olhava a janela do quarto onde ela vinha cumprimentar o dia.
 (...) Durante dias o rei e seus cavaleiros caçaram o unicórnio nas florestas e nas campinas. (*Um espinho de marfim*, 2006, p.24)
 Foi assim que o príncipe a viu. Metade mulher, metade corça, bebendo no regato. A mulher tão linda. A corça tão ágil. A mulher ele queria amar, a corça ele queria matar. (*Entre as folhas do verde O*, 2006, p. 36).

Na transcrição, nota-se o tom lírico e sensível, diferente da linguagem dos contos tradicionais. A autora afirma em entrevistas como cria tais contos: “Para escrever contos de fadas não posso ter nenhuma interferência da razão... eu preciso realmente fazer um exercício de introspecção, eu preciso me concentrar neles, preciso mergulhar naquela atmosfera...” (2008, p. 2).

Então, Marina conta que, ao desenvolver seus contos, deslumbra-se com o que acontece em suas histórias. Declara que tem de ser a primeira pessoa a se encantar com o texto que aparece, porque, se tentar investigar essas coisas, tentando racionalizar, o conto realmente esfria.

Ao escrever seus contos Marina escolhe detalhadamente as palavras, trazendo uma mágica própria dos contos de fadas com a utilização de figuras de linguagem para conferir um clima poético a suas narrativas: “ as gotas do deserto chamam-se tâmaras” (*O último rei*, p.12). A figura construída, nesta passagem do conto *O último rei*, denota como a autora dá sentido às palavras por meio da metáfora “as gotas das tâmaras” representam a água do deserto que sacia a sede do personagem.

Nos contos de Marina Colasanti há a presença de simbologias, especialmente nas relações afetivas dos personagens. Ela insere em suas narrativas elementos de natureza feérica clássica, porém, seus contos não são recontados, mas produzidos pela própria autora.

Vai buscar no fundo de sua memória imagens de jardins para incorporá-los aos contos. O jardim remete ao Paraíso, *no Gênesis*. Nas questões místicas ou

psicológicas, segundo Tietzmann (2009, p.258), o jardim representa “ um tempo de preocupações de deveres, espaço de segurança plena e inseto do mal”.

Um exemplo da figura do jardim está no conto *Além do bastidor* do livro *Uma ideia toda azul*(2006,p.14-16). Colasanti mostra a passagem da realidade para o espaço místico do desejo da menina, simbolizado pelo jardim produzido na ilustração com agulha e linha, descrevendo o momento em que a menina se transfere para o bordado:

Foi no dia da árvore. A árvore estava pronta, parecia não faltar nada. Mas a menina sabia que tinha chegado a hora de acrescentar os frutos. Bordou uma fruta roxa, brilhante, como ela mesma nunca tinha visto. E outra, e outra, até a árvore ficar carregada, até a árvore ficar rica, e sua boca se encher do desejo daquela fruta nunca provada. A menina não sobe como aconteceu. Quando viu, já estava a cavalo no galho mais alto da árvore, catando as frutas e limpando o caldo que lhe escorria da boca. Na certa tinha sido pela linha, pensou na hora de voltar para casa. Olhou, a última fruta ainda não estava pronta, tocou no ponto em que acabava em fio. E lá estava ela, de volta na sua casa.

O ato de bordar, fiar ou tecer refere-se a várias figuras da mitologia grega, outro recurso que Colasanti utiliza na sua produção.

Os contos são originais, com situações novas, e histórias fantásticas. Colasanti declara que são para todas as idades: “quando me perguntam o que escrevo, e digo que escrevo contos de fadas, você precisa saber a cara de desapontamento que as pessoas costumam fazer. Os contos de fadas não são só para crianças. Eles também podem ser lidos por crianças, mas são para todo mundo” (2008, p. 1).

Apesar de a autora mencionar contos de fadas, geralmente não aprecem fadas. Ela prima pela manutenção do encanto do mistério em suas histórias, não se preocupando em explicar detalhes ou informações que contribuem para o enriquecimento do texto.

Tietzmann (2003, p. 37) comenta sobre os “finais felizes” nos contos de fadas de Marina Colasanti:

Marina é assim, mostra o belo através da penumbra. Usa da lágrima para abrir o sorriso, do soluço para produzir um suspiro. É reinventando os “finais felizes” que Marina nos encanta. Influência do momento histórico por ela vivido? E por que não? Marina Colasanti viveu e sofreu uma época em que sonhar não era permitido e, como as personagens de suas histórias, os heróis daquele período tiveram que sofrer rupturas em busca da realização. Muitos morreram. Final triste? Ou seria mais triste ter ficado na neutralidade e na indiferença, guardando a sete chaves as ideias azuis?

Não há pessimismo em sua obra, mas uma nova leitura sobre o que nos faz feliz. E, principalmente, uma forma especial de dizer o que fazer, virando a história

pelo avesso, mostrando o que não se deve fazer. É esse dom singular de reinventar os contos de fadas que a torna uma escritora de prestígio, capaz de encantar leitores de qualquer idade.

Na narrativa de *Uma ideia toda azul* (2006, p.33) justifica o comentário de Tietzmann, quando discorre sobre “ finais felizes ” em aberto. “ Sentado na beira da cama o Rei chorou suas duas últimas lágrimas, as que tinha guardado para a maior tristeza. Depois baixou o cortinado, e deixando a ideia adormecida, fechou para sempre a porta ”.

O leitor, ao deparar-se com essa narrativa, imagina qual será o final da história? O que aconteceu depois que o Rei fechou para sempre a porta?

Outras características dos contos de Colasanti são:

- A transcontextualização do contexto, o que se nota nos finais mostrando outro contexto, em que se pode tirar proveito das situações mais difíceis, ou até mesmo das coisas ruins da vida.
- O início de suas narrativas não começa pelo conhecido “ Era uma vez... ” ou por outras frases semelhantes.
- O herói não faz uma viagem repleta de dificuldades a serem vencidas, para realizar o sonho de se casar com a mulher amada e muito menos salvá-la de algum perigo.
- Volta-se para um passado impreciso, em que colhe imagens que valem para todos os tempos.
- Não existe intervenção de elementos mágicos para o herói conseguir seu objetivo. Há, contudo, exceção, um conto de *Uma ideia toda azul*. Em *Fio após fio*, há uma intervenção em que a personagem Gloxínia joga um encanto sobre a irmã Nemésia, transformando-a em uma aranha para conquistar o seu propósito.
- Uso do maravilhoso em seus contos de fadas, mas existem em suas narrativas semelhanças com os contos clássicos. Na história *Sete anos e mais sete*, observa-se uma comparação com a cantiga de roda *A linda rosa juvenil*, da cultura popular. A bruxa adormece a rosa, o mato eleva-se ao redor e, com o correr do tempo, um belo dia, o príncipe surge de repente e desperta a rosa.

No conto de fadas, *Sete anos e mais sete*, a princesa adormece pela magia da fada. O tempo corre, e a comparação com a cantiga de roda *A linda rosa juvenil*,

é percebida por meio de sentenças semelhantes da canção: “Sete anos se passaram e mais sete. As plantas cresceram ao redor. Os guardas desapareceram debaixo das plantas” (p. 53). Na mesma narração surge uma das conhecidas frases dos contos clássicos “felizes para sempre”, como identificado no trecho: “E sonharam que tiveram muitos filhos e que foram muito felizes para o resto da vida”(p.55). Apesar dessa felicidade fazer parte apenas do mundo dos sonhos.

6 MARINA COLASANTI E A NARRATIVA FANTÁSTICA

Marina Colasanti é um dos nomes nos mais significativos da literatura infanto-juvenil brasileira. Suas obras são tecidas pelo uso de uma linguagem simbólica, que permite diversos níveis de leituras, das superficiais às mais profundas, de acordo com o conhecimento de mundo do leitor.

Quem lê seus contos percorre um estilo cuidadoso e se depara com elementos fantásticos intercalados à narrativa. Um olhar instigante do leitor que busca as entrelinhas e se surpreende com o inesperado. Há emoção ao lê-los, longe da razão e de suas possibilidades.

Os contos dispõem aos leitores a possibilidade de um desenvolvimento de imaginação e sensibilidade, favorecendo, assim, a interação do leitor com o texto. Held (1980, p. 28), faz um questionamento: “O que é que vivifica o fantástico e vem lhe dar sua verdadeira densidade, senão a simples vida cotidiana, com seus problemas, sua comicidade, seus ridículos, sua mistura íntima de cuidados, de angústia, de pitoresco, de ternura?”

Partindo desse questionamento, nota-se que Colasanti suscita em seus leitores a vontade de rever a realidade por meio de narrativas que trabalham com o fantástico e com o imaginário.

6.1 A narrativa fantástica

A narrativa fantástica está ligada à literatura infantil desde as origens até o início do Romantismo, quando o maravilhoso contido nos contos populares se insere ao seu acervo.

A palavra fantástico vem do latim *phantasticu*, originária de *phantasia*. De acordo com Rodriguez (1998, p.9), o vocábulo fantástico alude “ao que é criado pela imaginação, que não existe na realidade, o imaginário, o fabuloso”.

Todorov (1970) explica que a narração fantástica é uma variação da literatura, um gênero literário. Então, o fantástico incorpora em suas histórias fatos associados à realidade, porém, com algumas construções irrealis.

Para Held (1980, p.25), “o fantástico nasce da escolha gratuita de alguém- de um autor se se tratar de um livro. É, então, por essência, o subjetivo, o que é próprio, particular, a tal ser, a tal momento”.

O fantástico pode-se ramificar para dois gêneros: o maravilhoso ou o estranho. Quando a narrativa expressa que o desenrolar das ações exerce um estranhamento tanto nos personagens como no leitor, nota-se a presença do gênero estranho. E, se as ações irreais não manifestarem nenhum estranhamento no leitor e nos personagens, refere-se ao gênero maravilhoso.

As histórias maravilhosas enfatizam a luta do eu, a realização interior do indivíduo e exterior tanto existencial quanto social. Os contos de fadas com a presença ou não das fadas se concentram em ambientes mágicos, destacando os objetivos dos personagens durante o desenrolar da história.

Marina Colasanti (2008) costuma relatar em entrevistas que, quando conta uma história fantástica ou maravilhosa, o narrador somente narra sem saber se aquilo ocorreu, porém, mantém uma certa ligação com o possível e o impossível, permitindo, assim, que o leitor faça uma relação entre o real e o irreal e estabeleça suas próprias interpretações.

Todorov (1970, p. 100-101) discorre sobre a contribuição dos elementos fantásticos para uma obra literária:

(...) Primeiramente o fantástico produz um efeito particular sobre o leitor__ medo, ou horror, ou simplesmente curiosidade__ que os outros gêneros ou formas literárias não podem provocar. Em segundo lugar, o fantástico serve à narração, mantém o suspense: a presença de elementos fantásticos permite à intriga uma organização particularmente fechada. Finalmente, o fantástico tem uma função à primeira vista tautológica: permite descrever um universo fantástico, e este universo nem por isto tem qualquer realidade fora da linguagem; a descrição e o descrito não são de natureza diferente.

O fantástico dá, portanto, uma vivacidade à obra literária causando no leitor efeitos de curiosidade e de encantamento na busca incessante pelo conhecimento.

6.2 Uma ideia toda azul e a presença do elemento fantástico nos contos de fadas de Marina Colasanti

É o primeiro livro do gênero “contos de fadas” de Colasanti. São dez contos que incorporam reis, fadas, unicórnios, cisnes, príncipes e princesas, em que a autora os resgata de maneira diferente, por meio do fantástico. Há contos que falam do vento, que descreve a natureza para o rei; da menina que borda um jardim imaginário; da princesa que ignora que a beleza necessita de liberdade; do amor de um unicórnio e uma princesa; da primeira ideia toda azul; do amor impossível de um príncipe por uma corça; da disputa de duas irmãs por terminar um bordado de um

manto para corte; da princesa e sua única amiga, o seu próprio reflexo; do amor proibido do príncipe e da princesa que atravessou o tempo dos sonhos; e de um rei que se isolou da realidade e gostava de escutar boas notícias.

Com este livro, recebeu diversas premiações: Grande Prêmio da Crítica, na categoria Literatura Infantil, da Associação Paulista de Críticos e Artes, O melhor para Jovem, da Fundação Nacional do livro Infantil e Juvenil, cujo lançamento foi em 1979. Entrou nos projetos Ciranda de Livros (1983), Recriação (FNLIJ, 1986) e Meu livro, meu companheiro (FNLIJ, 1988). Em 1990, foi publicado na França.

A obra não se destina a uma faixa etária, mas para todas as idades. Como afirma a autora: “*Uma ideia toda azul* não é um livro apenas para crianças. Como os contos de Andersen ou Grimm, em suas versões integrais, a obra revela intenções profundas que serão apreendidas também por adolescentes e adultos” (2006, Prefácio de *Uma ideia toda azul*).

É oportuno sintetizar os dez contos do livro, destacando o principal elemento fantástico em cada conto.

6.2.1 O primeiro conto: *O último rei*

No conto, *último rei* da dinastia Mogul permanecia em sua fortaleza e não sabia nada do mundo, apenas pelas notícias que o vento trazia de longe. São diversas notícias do vento para o rei, dentre elas, ele conta da visita do rei à neve, simbolizando tanto o inverno como a noite, onde vive o Rei do Sono. A neve e a noite representam o descanso; os dois referindo-se também ao sono.

Assim, o fantástico se destaca pelo caráter humanizador do vento ao dialogar com o rei, e este ser capaz de alterar as estações, de acordo com seu propósito.

6.2.2 O segundo conto: *Além do bastidor*

No conto *Além do bastidor*, a personagem principal, uma menina, cria um bordado imaginário, e nele se transporta para o jardim do bastidor quantas vezes desejar.

O trajeto mágico é realizado pelo fio do bordado, e quando tece todas as lacunas em branco, ela desce para o jardim encantado. E, entre as linhas coloridas no pano, sua irmã mais velha a confunde com o risco e termina o bordado, cortando

a linha que a levava para o mundo real.

Então, a menina fica presa para sempre em seu bordado de fantasia. O fantástico é notado em todo conto, a partir da descida do bordado ao bastidor.

6.2.3 O terceiro conto: *Por duas asas de veludo*

Narra a história de uma princesa que reunia para si borboletas de várias cores e as guardava em caixinhas de vidro pelos corredores do palácio.

Seu jardim não tinha mais borboletas e, com isso, a princesa dirige-se ao bosque para continuar procurando. Chegando lá, atrapalha-se com as penumbras da noite e vê um cisne negro com uma enorme borboleta preta, ficando perdidamente apaixonada.

No outro dia, a caçadora desliga-se da rede, da caixa de vidro e a dos alfinetes. Então, arma o arco e flecha em direção à sua vítima.

Cai a noite e a princesa estica o arco e tira a seta cravando-a no peito do cisne, porém, do peito da princesa esguicha o sangue, e ela se transforma num belo cisne negro que desliza lado a lado do cisne nas águas do lago.

O elemento fantástico é expresso pela metamorfose da princesa em cisne negro.

6.2.4 O quarto conto: *Um espinho de marfim*

Um espinho de marfim discorre acerca do amor de um unicórnio por uma princesa. Todos os dias o unicórnio percorria o jardim particular de sua amada para admirá-la e fugir das caçadas do rei. Mas, a princesa virgem consegue prendê-lo nas malhas de suas tranças.

A princesa, ao estar próximo do unicórnio apaixona-se por ele e, então, não consegue honrar a promessa de entregá-lo ao rei (seu pai). Sua decisão é matar-se, cravando o chifre do animal em seu peito, para não decepcionar o seu amado (o unicórnio).

O fantástico se manifesta pelo símbolo do unicórnio e o seu aprisionamento nas tranças da princesa.

6.2.5 O quinto conto: *Uma ideia toda azul*

Uma ideia toda azul relata a história de um rei que teve uma única *ideia toda azul*, que escondeu de sua corte. Ele corria com a ideia nos jardins do palácio, brincava de esconder entre seus pensamentos, sempre com muita alegria.

Com medo de ser roubado, o rei tranca a ideia na sala de marfim, onde ela permanece linda.

O fantástico está na personificação da ideia azul, com a qual o rei se encanta por ela possuir vida própria.

6.2.6 O sexto conto: *Entre as folhas do verde O*

Em *Entre as folhas do verde O*, Colasanti narra a história de um príncipe que gostava de caçar na floresta. Em uma das caçadas, encontra-se com uma corça metade humana que desperta nele uma grande paixão. Então, captura a moça e a leva para seu palácio.

O príncipe tenta transformar a corça em pessoa humana e chama o feiticeiro da corte que realiza uma magia e consegue o que deseja.

A corça não falava nada, pois sua linguagem era a da floresta e o príncipe só a admirava com sua linguagem palaciana.

Um dia, a corça fugiu para a floresta e pediu à Rainha das Corças para modificá-la somente em corça.

O príncipe ficou sozinho em seu palácio. A corça apenas continuava pastando ao redor dos jardins do castelo.

O fantástico sobressai na ocorrência da metade corça, metade mulher e logo a transformação em mulher e vice-versa.

6.2.7 O sétimo conto: *Fio após fio*

Fio após fio narra a disputa entre duas irmãs que se empenhavam em terminar o bordado do manto de seda branca para a grande apresentação na corte real.

Gloxínia nunca estava contente com o seu bordado e o iniciava novamente. Já Nemésia conseguia avançar cada vez mais com seu bordado. Gloxínia, com

receio da irmã finalizar o bordado tece, em vez de flores, uma palavra mágica que transforma a irmã em aranha.

Com a metamorfose de Nemésia, Gloxínia termina o bordado do manto de seda, porém, quando pensa em se apresentar à corte real, percebe que está presa nas teias de Nemésia e não sai para lugar nenhum.

Os acontecimentos desenvolvem em um local de irrealidade na “torre mais alta do castelo de vidro”. (p.42).

O fantástico está na metamorfose de Nemésia e no ambiente de fantasia em fatos que se desenvolvem.

6.2.8 O oitavo conto: A primeira só

A narrativa se fundamenta na história de um rei que tinha uma filha, a qual era sozinha sem amigas para brincar. Não aguentando mais a tristeza da filha entre soluços, ordenou ao carpinteiro do reino que fizesse o maior espelho e o colocasse aos pés da cama da filha.

Quando a princesa acordou, ficou maravilhada com a amiga que, na verdade era o seu reflexo no espelho. Ela brinca e interage com a amiga, joga bola até que escorrega sem perceber e quebra o espelho, fragmentando a amiga em pedaços pequenos. Assim, impossível ver uma imagem completa, apenas um nariz, uma boca, um olho.

Quando o espelho se reduz a pó, a princesa sai pelo bosque em busca de sua identidade. Então, encontra um lago no qual vê sua imagem. E a multiplica quando entra na água, termina sumindo dentro do lago.

A expressão do fantástico está na fantasia da menina em dialogar com a própria imagem, referindo-se a outra pessoa.

6.2.9 O nono conto: Sete anos e mais sete

O conto *Sete anos e mais sete* é um dos mais significativos de Colasanti. A parte introdutória e a final destacam-se pelas frases “Era uma vez” e “foram felizes para o resto da vida”.

O rei tinha uma filha que amava muito, ela também o amava demais. Até que chegou um dia em que a princesa conheceu um príncipe e gostou dele mais do que

outra pessoa.

O rei, enciumado, mandou chamar a fada, madrinha da princesa para realizar uma magia para adormecer a princesa e toda a corte por sete anos e mais sete. O príncipe, quando soube do que tinha acontecido, adormeceu também por sete anos e mais sete. Então, encontraram-se em sonhos o príncipe e a princesa, sonharam com o casamento, muita festa, danças e foram muito felizes para o resto da vida.

A manifestação do fantástico está nos sonhos do príncipe e da princesa, eles ultrapassam o limite da realidade, levando sete anos e mais sete para encontrar-se.

6.2.10 O décimo conto: *As notícias e o mel*

Em *As notícias e o mel*, se narra a história do rei que ficou surdo do ouvido direito e chama um amigo da floresta, o gnomo, para repetir somente notícias boas no outro ouvido. Ele e o rei constroem uma amizade em que, aos poucos, o gnomo começa a poupar sua majestade das más notícias, inventando só boas dentro do ouvido real.

O rei, sempre escolhendo assuntos bons, com o tempo, pediu ao gnomo que tapasse com cera seu ouvido definitivamente, desligando-se do trono real.

E, com isso, o rei prefere isolar-se permanecendo no seu mundo interior. O fantástico é a presença do gnomo e com sua fabricação da cera que tapa totalmente os ouvidos do rei.

7 A DEFINIÇÃO DE ESTILO

A leitura de obras sobre Estilística apresenta uma variedade de conceitos relativos a estilo. Derivada do latim, a palavra “*stilus*” significa haste de planta, objeto pontudo que os antigos usavam para escrever sobre tábuas enceradas, marcando nelas os pensamentos que desejavam registrar.

De acordo com Garcia (2006, p.123), “estilo é, assim, a forma pessoal de expressão em que os elementos afetivos manipulam e catalisam os elementos lógicos presentes em toda atividade do espírito”.

Segundo Henriques (2011, p.27), é o “modo pelo qual um indivíduo usa os recursos fonológicos, morfológicos, sintáticos, lexicais, semânticos, discursivos da língua para expressar, oralmente ou por escrito, pensamentos, sentimentos, opiniões, etc.”

Então, vimos que os dois autores partilham do mesmo conceito de que o estilo provém da maneira individualizada de como o falante utiliza tais recursos da língua, para exprimir sua mensagem tanto no campo social, como cultural.

Nilce Sant’Anna Martins, em *Introdução à estilística*, agrupa vários conceitos de estilo de diversos linguistas. Georges Mounin “reúne as definições de estilo em três grupos: 1) as que consideram estilo como *desvio da norma*; 2) as que o julgam como *elaboração*; 3) as que o entendem como *conotação*”. (2008, p.18. grifos da autora)

Segundo Enkvist, sua distribuição remete a seis grupos:

- 1) Estilo como *adição*, envoltório do pensamento;
- 2) Estilo como *escolha* entre alternativas de expressão;
- 3) Estilo como conjunto de *características individuais*;
- 4) Estilo como *desvio da norma*;
- 5) Estilo como conjunto de *características coletivas*(estilo de época);
- 6) Estilo como *resultado de relações entre entidades linguísticas* formuláveis em termos de textos mais extensos que o período. (2006, p.18, grifos da autora)

Os conceitos dos grupos em questão não são separados. Por tudo isso, Martins (2006) realça que as características individuais podem envolver escolha, desvio da norma, elaboração, conotação apresentando assim uma certa dificuldade para classificar.

Há teóricos dos estudos da Estilística que só acreditam em estilo na língua

literária, outros que o estilo está nos usos da língua; outros que o estilo se liga ao autor, à obra, ou ainda ao leitor. Existem também os que centralizam no modo da obra ou do enunciado e outros na integralidade forma / pensamento.

É importante ressaltar, como exemplifica Guiraud (1970), que, na Antiguidade, o modo de escrever constituiu uma meta de estudo especial, a Retórica, ao mesmo tempo, uma arte da expressão literária e uma norma, o caminho para apreciação dos estilos individuais e da arte dos famosos escritores. Ainda se refere ao estilo como uma escolha dos meios de expressão, marcadas pelas intenções da pessoa que fala ou escreve.

Cressot(1947) lembra que a escolha também se associa à flexibilidade da língua, visto que um indivíduo que escolhe um determinado material sugerido pela língua, pode receber influência do grupo ou da época em que se insere.

Em suma, resumindo, o estilo é a utilização dos recursos expressivos da língua.

7.1 Breve histórico da Estilística

A Estilística é uma ciência que estuda os recursos afetivo-expressivos da língua, instituída no início do século XX por mestres que faziam parte de duas correntes: a Estilística da língua (ou descritiva) e a Estilística literária (ou idealista, psicológica, genética), conduzidas por Charles Bally e Leo Spitzer.

Ressaltando que a língua não exprime só o pensamento e os sentimentos, Bally, discípulo de Saussure, sugeria o estudo sobre “o efeitos da afetividade nos atos de fala, os processos de que se servem as línguas para deixar ver a carga emocional que tão frequente – quase sempre- acompanha o enunciado”, segundo Melo (1976, p.15). Bally pretendia chamar a atenção para o lado afetivo do discurso, partindo de seu estudo sistemático para uma ciência.

Acreditava ainda que a língua não se deve basear somente na gramática normativa e nos textos literários, os quais exprimem uma visão parcial, é preciso considerá-la nas situações de uso, nas múltiplas atividades da vida social e psíquica, logo são estas que trazem uma concepção total da língua.

Bally foi o primeiro a distinguir com precisão o conteúdo linguístico, intelectual ou lógico, do conteúdo estilístico, afetivo, observando que um mesmo conteúdo se retrata de diferentes maneiras. Inicia suas pesquisas sobre A Estilística da língua ou

expressão linguística que descreve o equipamento expressivo da língua como um todo, em oposição ao estudo dos estilos individuais. Para ele, “a estilística estuda os fatos da expressão da linguagem, organizada do ponto de vista do seu conteúdo afetivo” (apud MARTINS, 2008, p. 21).

Discordando em alguns pontos da colocação de Bally, Marouzeau e Cressot, entretanto, foram alguns de seus continuadores. Ambos priorizavam a análise do discurso literário, considerando-o domínio da Estilística. Para eles, “nas obras dos escritores se acumulavam os recursos expressivos, ricos e variados”, segundo Martins (2008, p.21). Analisavam os procedimentos expressivos literários, no entanto, não realizavam estudos de obras ou de autores. Apresentavam um método de descrição da linguagem literária, mais ligados à linguística do que à literatura.

Outra corrente que se destaca é a da estilística literária, introduzida por Leo Spitzer, conhecida também por idealista, psicológica e genética. O mestre da Estilística Literária se volta também para a afetividade da linguagem, entretanto, preocupa-se com os estilos literários individuais, buscando entender a singularidade da linguagem de um escritor, distinguindo-se do pensamento de Bally, que destaca a língua como matéria coletiva.

Spitzer, em suas pesquisas, parte da reflexão acerca dos desvios da linguagem em relação ao uso comum. Para ele, uma emoção, ou alteração de estado psíquico normal leva o indivíduo a desvio linguístico normal, o qual designa estilo. De acordo com Martins (2008, p.24) “a sua maneira individual de expressar-se reflete o seu mundo interior, a sua vivência”.

Segundo Melo (1976), Spitzer quer encontrar na fala, nas manifestações da língua, as palpitações do espírito criador, beber a água no borbulhar da fonte, entrando na simpatia ou até na empatia do autor, para conhecer no íntimo como a obra foi tecida e, assim, analisá-la. Com isso, Spitzer realizou um método de estudo de estilo que denominou “círculo filológico”, que constava em ler diversas vezes a obra, até ver com detalhes o espírito do autor, para saber como tal romance, poema ou conto se desenvolveu.

Nesta corrente da estilística literária merece destaque também Dámaso Alonso, poeta, filólogo e linguista espanhol. Na sua doutrina, o objeto da Estilística compreendia o imaginário, o afetivo e o conceitual da obra literária. Para entendê-la, é necessário a intuição, sem deixar de lado o estudo científico dos elementos significativos presentes na linguagem.

Assim, Spitzer se voltava para a manifestação do autor na obra, e Dámaso Alonso questionava sobre o poema, a obra literária. Monteiro (2009, p.19) explica que, para Dámaso Alonso, “sua visão do significado expressivo é bem mais abrangente, pois sustenta que todos os elementos (o afetivo, o lógico e o imaginativo-sensorial) formam um complexo único que penetra na mente do leitor e, assim, nenhum deles deve ser desprezado numa exploração de caráter estilístico”.

Outro estilólogo espanhol, Amado Alonso, incorpora traços semelhantes das doutrinas de Bally e de Spitzer. Ele mostra as duas correntes (da língua e literária) como complementares e não distintas. De acordo com Monteiro (2009, p.19), relata as ideias de Amado Alonso:

...interessa-se talvez um pouco mais pela obra em si mesma, conquanto não prescindia totalmente do autor. Para ele, a intuição poética não é apenas a forma de conhecimento e de expressão característica do poeta, mas se identifica com o próprio significado. Concebe, então, como objeto da Estilística o sistema expressivo de um discurso literário, isto é, sua organização estrutural e o poder sugestivo das palavras.

Em função disso, na visão do autor, a Estilística teria um propósito em dobro: levar em consideração os aspectos de construção do texto e analisar o prazer estético que provoca no leitor.

No domínio da língua portuguesa, diversas obras se vinculam a essa corrente. Dentre as mais relevantes estão as de Manoel Rodrigues Lapa (*Estilística da língua Portuguesa*), Mattoso Câmara Jr. (*Contribuição à estilística portuguesa*) e Gladstone Chaves de Melo (*Ensaio de estilística da língua portuguesa*).

Rodrigues Lapa aproxima-se da linha de Bally. Em sua obra (1998), relata as unidades da língua fazendo um estudo dos valores expressivos das classes de palavras, do vocabulário e de algumas construções sintáticas, de forma prática, sem detalhar os aspectos teóricos.

Para Mattoso Câmara Jr. (2004, p.16), “a conceituação nos moldes de Bally é que vai ao cerne do assunto”. Discorre ainda que, na sua concepção, a Estilística é uma disciplina complementar da gramática, esta estuda a língua como representação, aquela estuda como meio de expressar estados psíquicos ou atuar sobre o falante.

Outro pesquisador que se destaca é Gladstone Chaves de Melo (1976) para quem a Estilística não se deve satisfazer em sistematizar fatos da língua ou estudar as funções sintáticas, a serviço da gramática, mas as funções ou valores expressivos e impressivos, associados a esta ou àquela estrutura, a esta ou àquela

combinação, a este ou àquele sintagma, a este ou àquele ritmo.

Assim, a distinção entre as duas correntes relatadas, na visão de Guiraud (1970), é que a corrente descritiva refere-se às relações da forma com o conteúdo, não ultrapassando o fato linguístico em si mesmo e a corrente genética ou idealista destina-se aos fenômenos da expressividade, investigando o universo psicológico do autor de uma obra literária.

7.2 As grandes vertentes da Estilística

De acordo com Monteiro (2009), se estabeleceram no decorrer dos estudos estilísticos várias vertentes, a estilística retórica; a estilística descritiva; a estilística idealista; a estilística estrutural; a estilística gerativa; a estilística poética; a estilística semiótica; a estilística estatística;

Como a estilística descritiva e idealista já foram comentadas anteriormente, pretende-se sintetizar de forma breve apenas sete vertentes, com finalidade de demonstrar o ideal de cada corrente.

- A estilística retórica: deriva-se da retórica clássica, fixando-se em dois objetivos: o de usar os métodos linguísticos para a análise do texto literário e o de transferir a definição de função poética para o de função retórica.
- A estilística estrutural: segundo Monteiro (2009, p.23), a estilística estrutural “deve basear-se em critérios objetivos, capazes de controlar as inferências do leitor”. Com isso, é essencial, levar em consideração a própria percepção do leitor, visto que os fatos marcados são precisamente aqueles que provocam surpresa ou manifestam um certo grau de imprevisibilidade.
- A estilística gerativa: preocupa-se em descrever as frases gramaticais e aceitáveis de uma língua. São importantes as descrições de gramaticalidade e aceitabilidade, pois, muitas vezes, acontece na linguagem poética a presença de frases como os versos agramaticais ou inaceitáveis nas situações cotidianas.
- A estilística poética: a preocupação não está no autor, mas se destina à própria obra, traçar as estruturas da linguagem poética, voltando-se para a literariedade ou expressividade literária.
- A estilística semiótica: busca ultrapassar o domínio da frase ou verso, do

texto literário, a fim de alcançar a expressividade em todos os temas relacionados às linguagens enquanto sistemas de signos. Nessa visão, a Estilística se concentraria em qualquer linguagem, até as artísticas; tendo como principais objetivos: o estudo da organização da obra de arte (a produção dentro do texto) e a análise dos tipos de discurso literário.

- A estilística estatística: no uso da estatística para o estudo estilístico, há ainda muita discussão. Não é possível conferir o fenômeno do estilo, individual, quanto qualitativo, é por demais complexo dentro das categorias abstratas e quantitativas da análise estatística. Para outros, os cálculos matemáticos são úteis na pesquisa ou na comprovação de hipóteses sobre os aspectos associados ao estilo. Como afirma Guiraud (1970, p.159), "a estilística permite justamente distinguir o indivíduo dentro da massa e medir sua originalidade".

7.3 Estilística da palavra

A estilística léxica ou da palavra estuda a expressividade das palavras associada aos componentes semânticos e morfológicos, os quais, contudo, não podem ser totalmente dissociados dos aspectos sintáticos e contextuais.

As ações da fala procedem da combinação de palavras segundo as regras da língua. Na teoria se dividem léxico (palavras) e gramática (regras), já que mesmo as palavras que possuem um significado real somente funcionam no discurso com a adição de um componente gramatical.

Segundo Josette Rey- Debove (apud MARTINS, 2008, p.97-98), o léxico pode ser definido de três modos:

- a) *conjunto de morfemas* de uma língua, sendo os morfemas unidades significativas mínimas, presas ou livres, de natureza lexical ou gramatical. Os morfemas de natureza lexical (também designados como radicais, semantemas, lexemas) constituem classe aberta, com possibilidade de acréscimos e perdas; os de natureza gramatical (também chamados gramemas) constituem classe fechada, estabelecida, restrita.
- b) *Conjunto de palavras* de uma língua. Este conceito tradicional tem como imagem o dicionário.
- c) *Conjunto de unidades ou palavras de classe aberta* de uma língua, podendo-se considerar essas unidades os morfemas lexicais ou as palavras lexicais.

A definição mais aceita de léxico refere-se a conjunto de palavras, porém, às vezes, há linguistas que não concordam com tal definição, pois alegam não ter cientificidade. Mattoso (2004) opta pelo termo vocábulo, diferenciando vocábulos lexicais ou palavras, que compreende semantema, e os gramaticais, meramente

morfemas.

Assim, é oportuno salientar que não pretendemos abordar neste estudo as palavras gramaticais, já que a ênfase na pesquisa é destinada à expressividade da palavra, o sentido das figuras de linguagem, o que transmitem aos leitores associadas aos elementos da fantasia de Marina Colasanti.

7.4 Tonalidades afetiva das palavras

O valor sentimental e expressivo das palavras é de grande importância para o estudo estilístico. A tonalidade emotiva de uma palavra pode ser identificável no próprio significado da palavra ou contexto, pela entonação ou recursos gráficos, como aspas, grifo, letras maiúsculas e minúsculas etc. Segundo Lapa (1998, p.24), “a percepção e o sentimento, andam, ligadas, mas, por via de regra, em proporções diferentes. Há objetos que despertam a nossa inteligência, outros que chocam mais a nossa sensibilidade”.

Assim, nas palavras, existe uma carga afetiva e outra dominante intelectual, como no exemplo:

- a) O carpinteiro deixou a casa e encaminhou-se para o trabalho.
- b) Os filhos, repletos de fome, abandonaram a casa materna.

Associados por uma ideia comum, a separação, os verbos deixar e abandonar não expressam o mesmo valor. Na primeira frase, a separação é resultado não de um valor afetivo, mas de um ofício de todos os dias, deixava a casa para trabalhar, enquanto, na segunda, no verbo abandonar há uma carga afetiva, os filhos deixavam a casa materna com desespero, com dor.

Para o autor de um determinado enunciado utilizar uma palavra por outra mais adequada, dependerá do contexto em que é empregada. No campo afetivo há diferenças em cada situação, como explica Monteiro (2009, p.101) “cara parece um termo mais grosseiro do que face. Enaltecendo-se as feições de uma linda jovem, não se dirá cara. De forma inversa, não se dirá face em relação a um indivíduo estúpido”.

Logo, notamos que o contexto é responsável pela colocação mais específica da palavra. Muitas vezes, o usuário da língua lança mão de dicionários para aplicar determinadas palavras, o que nem sempre é o melhor para os efeitos afetivos. Com isso, é importante o enunciador fazer a escolha certa das palavras de acordo com o

contexto em que se inserem.

É pelo contexto que observamos as sensações agradáveis e desagradáveis, que sucedem para todas as pessoas nem sempre de maneira igual, Mattoso (2004, p.51) exemplifica alguns vocábulos:

Madrasta fica adstrita uma repugnância afetiva, malgrado as boas madrastas que tem havido e continuará a haver pelo tempo em fora; e tirano foi tão contaminado pela carga do ódio, que o próprio significado intelectual se alterou, e o historiador que fala objetiva e tecnicamente da tirania da Grécia antiga, arrisca-se a não ser compreendido.

Vimos, então, como uma palavra pode despertar tonalidades afetivas diferentes. Para Mattoso (2004), é na tonalidade afetiva que está o efeito estético dos nomes próprios históricos ou literariamente clássico.

7.5 As figuras de linguagem

Para compreender melhor as figuras de linguagem, é importante conhecer o sentido denotativo e o conotativo que instauram em uma frase ou texto. O denotativo é a expressão real da palavra, enquanto o conotativo, irreal ou figurado. Então, as figuras de linguagem são recursos usados na oralidade e na escrita, apropriando-se do sentido conotativo, para potencializar o significado.

A língua estrutura-se de tal forma que, em quase todas as situações do cotidiano, estão presentes palavras e expressões que simbolizam sensações e emoções dos indivíduos que as utilizam. Como observa Aristóteles, “Não há ninguém que na conversação corrente não se sirva de metáforas, dos termos próprios e dos vocábulos usuais”. (apud BRANDÃO, 1989, p.12).

Durante o século XVIII, Du Marsais instituiu uma analogia sobre o uso das figuras nos mercados e nas seções acadêmicas: “Com efeito, estou persuadido de que se produzem mais figuras em um só dia de mercado do que em muitas seções acadêmicas”. (apud BRANDÃO, 1989, p.12).

Há circunstâncias em que o enunciador se apropria de palavras e frases para comunicar a intensidade de seus sentimentos. Nas frases “estamos morrendo de fome”, “estamos verdes de fome”, nota-se pelas expressões que não estão prestes a morrer, mas que a fome é imensa. Quando se refere a alguém como “homem bala”, ressalta-se a ideia de velocidade, sem se preocupar em conhecer a figura expressa. No primeiro exemplo, é destacada a hipérbole e, do segundo, a metáfora.

Para Tavares (2002, p.325), “hoje nem percebemos que o uso de um sem número de expressões e construções diariamente presentes em nossas conversas, constituem figuras”.

As figuras de linguagem exercem a função de exprimir aquilo que a linguagem comum, falada, escrita não consegue satisfatoriamente. São maneiras de o homem assimilar e transmitir experiências diferentes, desconhecidas, novas. Por isso, demonstram muito da sensibilidade de quem as produz, a forma como cada pessoa encara as suas experiências no mundo.

A palavra figura em latim significava um desenho, a representação visual de um objeto. Um desenho apreendido visualmente, sensorialmente, uma figura que apela para a sensibilidade. No discurso, se revela como uma ilustração, como se o próprio texto produzisse os seus ornamentos ou imagens representativas.

As figuras de linguagem ou de estilo são aplicadas para valorizar o texto, conduzindo-o a uma linguagem mais expressiva. É um recurso linguístico que pode conferir poeticidade ao discurso.

Segundo Guiraud (1970), a retórica, ou seja, o discurso, concede à gramática o apoio para definir a significação, o emprego e a correção das diversas estruturas gramaticais, porém, destaca as que apresentam especial valor estético ou expressivo. O nome figura designa “uma maneira de falar mais viva que a linguagem comum e destinada a tornar sensível a ideia por meio de uma imagem, uma comparação ou chamar melhor a atenção pela sua justeza ou originalidade” (1970, p.30).

Assim, considera as figuras como recursos de expressividade e afetividade linguística, que registram modos de falar ou redigir diferenciados, com o objetivo de realçar, por meio de expressões mais vivas, ou conferir ao texto um grau de literariedade, no que diz respeito à valorização da atribuição estética da palavra.

As figuras de linguagem classificam-se em:

- Figuras de palavras ou tropos: segundo Guimarães e Lessa (1988, p.3) “consistem no emprego de um termo em um sentido diferente daquele em que esse termo é convencionalmente empregado”.

As figuras de palavras podem ser usadas tanto para tornar mais expressivo um enunciado, quanto para suprir a falta de um termo adequado que designe alguma coisa. Além disso, deixam a língua mais econômica, uma vez que uma única palavra, dependendo do contexto, pode alcançar os

mais diferentes significados.

- Figuras de harmonia ou figuras de som: são efeitos provocados na linguagem quando existe repetição de sons ao longo de uma oração ou texto, ou ainda quando aparecem no enunciado imitações de barulhos e sons de coisas ou seres.

As figuras de som valorizam a musicalidade da língua, nas poesias, criam uma harmonia musical nos versos.

- Figuras de pensamento: para Guiraud (1970, p.31) “tomam a forma das próprias ideias”. Equivalem a uma alteração, ao nível de interação do falante. A alteração não se manifesta na expressão, porém, anteriormente, na própria elaboração mental. Para Brandão (1989, p.22):

A distinção retórica entre figuras de pensamento e figuras de palavras repousava na crença de que pensamentos e palavras constituíam entidades autônomas na formulação da linguagem. Afirmava-se que o pensamento é anterior à sua expressão através da palavra.

- Figuras de construção: associam-se à sintaxe entre os termos da oração e à ordem das palavras em que estes termos ocorrem, ou também nas possíveis repetições ou omissões de termos.

Guiraud (1970, p.35) destaca ainda as figuras de linguagem nos limites da retórica: as figuras de dicção, de construção e de palavras definem a forma linguística em seu tríplice aspecto fonético, sintático e léxico; as figuras de pensamento, a forma do pensamento;

Assim, procura-se definir as figuras de linguagem mais produtivas para a análise do *corpus* de *Uma ideia toda azul*, de Marina Colasanti.

Os contos de fadas respiram figuras de linguagem, prevalecendo em suas tessituras a metáfora, a personificação, a hipérbole, a sinestesia e o eufemismo. Então, com tais manifestações significativas estudam-se e analisam-se tais figuras.

A metáfora, por ser a mãe-mestra de todas as figuras e por levar o leitor a percorrer diversas vezes o texto e decifrar qual o sentido real da mensagem. A personificação, por interagir com os personagens como se estivesse agindo como ser humano. A hipérbole, por criar uma atmosfera de que tudo é permitido nos exageros da fantasia dos contos de fadas. A sinestesia, por exaltar as sensações dos personagens nos contos estudados e sentida na leitura, o leitor compartilhando cada sensação. E o eufemismo, por ser a figura que exerce o poder de suavizar as expressões grosseiras e desagradáveis presentes nas ações e situações dos contos

em questão.

7.5.1 A Metáfora

Esta figura enriquece sobremaneira os contos de Marina Colasanti. Faz uma comparação tácita, dispensando a presença de conectivos. Sua origem vem do grego *'metapherein'*, que significa 'transparência' ou 'transporte'. Pela etimologia, é composta por 'meta', cujo significado é 'mudança' e por *'pherein'*, que exprime 'carregar'. "Metáfora seria uma transferência de sentido de uma coisa para outra", segundo Sardinha (2007, p.22).

A metáfora convida o leitor a percorrer as entrelinhas, com o objetivo de entender o que o escritor descreve por trás dos enunciados. Para Cressot (1947, p.64), "a metáfora é também, um processo de criação lexical e de estilo, que afeta o conjunto da língua, tanto falada como escrita".

Na linguagem popular, é frequente a utilização de metáforas, mesmo que, às vezes, o falante não perceba. A metáfora é a essência da significação, que se baseia em dizer que um objeto (A) é um outro (B), em "virtude de qualquer semelhança percebida pelo espírito entre um traço característico de A e o atributo predominante, atributo por excelência, de B, feita a exclusão de outros, secundários por não convenientes à caracterização do termo próprio A" (GARCIA, 2006, p.107).

A metáfora se define ainda como uma modificação semântica por meio da qual um significante deixa o significado a que normalmente está vinculado, mudando-o por outro, devido a um paralelo não formulado entre dois significados, que assegura semelhanças arbitrariamente privilegiadas.

7.5.2 Personificação

Entende-se por personificação ou prosopopeia a atribuição a coisas inanimadas de ações, qualidades ou sentimentos característicos do homem.

Na definição de Guiraud (1970, p.33):

A prosopopéia consiste em fazer falar personagens mortos ou ausentes, ou até mesmo objetos. Por meio de um processo parecido, podemos interromper a narração para nos dirigirmos a um personagem real ou imaginário, amiúde uma abstração personificada, como o Amor, a Morte etc.

Os seres inanimados, no texto literário, adquirem vida e sentimentos idênticos

aos dos humanos. Há uma combinação de sensibilidade, tornando o texto cada vez mais pleno de encantamento e magia.

Para Garcia (2006, p.113), “ há uma infinidade de metáforas constituídas por palavras que denotam ações, atitudes ou sentimentos próprios do homem, mas aplicadas a seres ou coisas inanimadas: o sol nasce, o mar sussurra... É uma espécie de animismo ou personificação”.

A personificação é a criação da vida de um ser que aparentemente está adormecido; com um toque expressivo, ganha brilho e fantasia nas palavras dos escritores.

7.5.3 Hipérbole

Consiste em tornar uma ideia mais expressiva por meio do exagero. Muitas vezes o enunciador é capaz até de deformar a ideia pela amplificação do enunciado, com o intuito de demonstrar mais especificamente seus sentimentos ao leitor. Engrandecendo ou diminuindo exageradamente a verdade.

Para Lima (2011, p.600), a hipérbole “é a figura do exagero: tem por fundamento a paixão, que leva o escritor a deformar a realidade, glorificando-a ou amesquinhando-a segundo o seu particular modo de sentir”.

Comungando com as definições semelhantes, Henriques (2011, p.149) discorre que hipérbole “consiste em usar formas e expressões (não plausíveis) que representem o exagero pretendido para se apresentar uma ideia”.

Os exageros são permitidos nas narrativas de Marina Colasanti, instauram quase sempre um clima fantástico

7.5.4 Sinestesia

É a união de palavras impregnadas de impressões sensoriais diferentes. A mistura de sensações olfativas, auditivas, visuais, gustativas e táteis trazem grande expressividade ao texto.

No conceito de Garcia (2006, p.114), “a sinestesia consiste em atribuir a uma coisa qualidade que ela, na realidade, não pode ter senão figuradamente, pois o sentido por que é percebida pertence a outra área. Por exemplo: voz (auditiva) fina(tátil)”.

Para Henriques (2011, p137), “a sinestesia aproxima-se da metáfora por ser também uma figura que lida com processo associativo. Em alguns livros, aparece com o nome de metáfora sinestésica ou sinestesia”.

É por meio das associações sensoriais que o autor de um texto leva ao leitor impressões, só compreendidas se o leitor mergulhar profundamente no sentido da narrativa.

7.5.5 Eufemismo

As expressões grosseiras e desagradáveis são suavizadas pela utilização de um eufemismo. De acordo com Lapa (1998, p.21), “certos termos que exprimem a morte, o furto, a embriaguez, a idiotia, a mentira, etc., requerem eufemismos, isto é, meios expressivos que adoçam a brutalidade ou inconveniência social dessas ideias”.

Para Lima (2011, p.615), eufemismo “é meio pelo qual se evita uma palavra ou expressão molesta, odiosa ou triste, substituindo-a por outra palavra ou expressão menos desagradável”.

Desse modo, o eufemismo procura atenuar o sentido de determinados termos geralmente considerados demasiado fortes pelos falantes da língua. Existe uma intenção, por parte do emissor, de não chocar o seu interlocutor.

É importante ressaltar que, durante o período da retórica, as figuras eram tratadas como simples adornos, com objetivo normativo prescritivo. Com o aparecimento da estilística, as figuras são exaltadas, concebidas como recursos linguístico- expressivos de caráter descritivo, possibilitando diversas interpretações.

Wolfgang Kayser (apud TAVARES, 2002, p.326) descreve a importância das figuras de linguagem:

Em que medida contribuem para a constituição de uma obra poética resta ainda a observar, em cada caso isolado: com a interpretação de “ornato” em geral pouco se diz, e, mais frequentemente ainda, uma tal interpretação é errada. Mas se as figuras assim são colocadas em outras relações, isto é, se já não são explicadas ao orador e ao poeta no sentido de como deviam ser usadas conscientemente, para melhoramento do seu “discurso”---mas, se, interpretadas como fenômenos basilares linguísticos, interessam ao linguista e investigador do estilo; então surge também aqui um sentimento de gratidão para com os antigos, que tão magníficas bases souberam criar.

Com isso, se percebe o quanto é significativo o estudo das figuras de linguagem, não como ornamento ou artifício rebuscado para explicação de tal

fenômeno, mas para compreender o estilo de um autor na análise de um texto, na investigação da obra literária, na expressividade do discurso.

Apresentar as figuras de estilo mais utilizadas por Colasanti não se restringe apenas a simples identificação, o que não representaria nada em termos de análise linguístico-expressiva. O valor de uma figura está no fato de descobrir o seu potencial significativo, interpretações dos aspectos conotativos. Em relação a *Uma ideia toda azul*, procura-se observar e analisar como a autora descreve tais recursos por meio do clima de magia que permeia os contos de fadas.

Apropriando-se do mundo fantástico e maravilhoso dos contos de fadas, Colasanti incorpora a suas narrativas uma linguagem própria, cuja intenção é criar no leitor efeitos de surpresa, de encantamento e, às vezes, de estranhamento, sendo capaz de perceber o mundo simulado pelas figuras, muito mais do que as palavras dizem, abrindo-se para diversos sentidos.

8 ANÁLISE DO CORPUS

Um texto se expõe, convém ao propósito, ao desejo de quem o enuncia. Para tanto, é imprescindível levar em consideração o processo sociocomunicativo “quem enuncia, a quem o enunciado interessa, o que é relevante dizer, que estratégias discursivas e textuais podem conduzir a esses efeitos”, segundo Azeredo (2010, p. 481).

Os textos de Marina Colasanti são dirigidos a um público de todas as idades. Nos contos, tece o seu bordado com figuras de estilo que transformam o enunciado de suas narrativas. A linguagem ganha uma estrutura peculiar aos olhos dos leitores.

Destacaram-se as figuras mais relevantes de Colasanti na obra *Uma ideia toda azul*. Em cada conto, foram selecionadas as figuras de linguagem que conferem ao texto um clima encantatório, próprio do gênero em questão.

8.1 Conto I: O último rei

A autora utiliza a personificação, a metáfora e o eufemismo.

No início do primeiro parágrafo, sobressai a personificação: “... último rei da dinastia Mogul, subia no alto da muralha da sua fortaleza para encontrar-se com o vento” (p.10).

Colasanti dá uma função humana ao vento. O rei da dinastia Mogul conversa com o vento.

O vento, o ar em movimento, traduzido no texto de Marina significa também a natureza. Kublai-Khan fala com a natureza na pessoa do vento, como: “ouvia as palavras do vento e aprendia” (p.10).

O rei queria saber como funcionava o mundo, a natureza. Com isso, ouvia e aprendia.

O vento continua o seu diálogo com o rei e Colasanti atravessa as barreiras da personificação.

“A Terra é redonda e fácil, disse o vento” (p.10).

O vento atribui qualidades à Terra, que, além de ser círculo, denota simplicidade como a natureza.

“Todos os dias o vento contava seus caminhos no alto da muralha” (p. 10)

O vento passava ao redor da fortaleza do rei todos os dias para dialogar com ele.

Na personificação “O vento contou o deserto” (p.11), Marina Colasanti revela que o vento trouxe o verão, o calor simbolizado pelo deserto, aludindo à seca, pois o clima é muito quente .

A autora trabalha também com a metáfora.

“Dei tantas voltas na Terra, que ela está enovelada no meu sopro” (p.10).

Não abre mão da escolha das palavras, um trabalho cuidadoso com a linguagem. A frase ganha nova roupagem com” ...enovelada no meu sopro”, significando estar confuso como um novelo, enrolado. E o sopro refere-se à agitação atmosférica que se relaciona com a própria agitação do personagem. As voltas na Terra também são tecidas em formato de círculo, remetendo à confusão, entrelaçadas, simbolizando um novelo.

Tecer é uma constante na obra da autora, materializado pela linha do novelo. Ao utilizar o fio, Colasanti representa a linha do tempo. Metaforicamente as pessoas já ouviram a frase”A vida está por um fio”.Na mitologia, a vida era calculada por um fio, segundo o *Dicionário de Mitologia Greco-Romana* (1973, p.143):

Cloto, a fiandeira, tecia o fio da vida de todos os homens, desde o nascimento; Láquesis, a fixadora, determinava-lhe o tamanho e enrolava o fio, estabelecendo a qualidade de vida que cabia a cada um; Átropos, a irremovível, cortava-o quando a vida que representava chegava ao fim.

Percebe-se que a vida do homem sempre esteve ligada por um fio, que pode ou não cortar-se a qualquer instante.

“...gelou o vento ao pé do ouvido do rei” (p.10).

Colasanti utilizou uma metáfora desgastada “ao pé do ouvido do rei” para realçar determinada ação de gelar, detalhando que um tempo frio aproximava-se perto do ouvido de Kublai-Khan, isto é, havia uma mudança de estação.

Em “Debaixo do seu silêncio as sementes se apertam para a primavera” (p.10).

Há novamente uma alteração do clima: antes era inverno, agora começa a desabrochar a primavera. A frase ainda exprime que, “debaixo do seu silêncio, as sementes se apertam”; é na tranquilidade da natureza que as sementes começam a germinar para o florescer da estação das flores.

“O vento vinha de longe e tinha o mundo todo para contar” (p.11).

O vento transmitia tudo que sabia sobre o mundo, pois ele girava ao redor da

Terra e conhecia todas as manifestações da natureza e assim as relatava para o rei Mogul.

“As gotas do deserto chamam-se tâmaras” (p.12).

As “gotas das tâmaras” metaforicamente representam a água do deserto, que o último rei da dinastia Mogul se apoderava para saciar a sede. As tâmaras são cultivadas em quase todas as regiões desérticas, por possuírem alto teor de água.

“Kublai-Khan teve desejo de neve. Então prendeu fios de prata na Lua e a empinou contra o vento. Do alto, espelho do frio, a Lua trouxe a neve para Kublai-Khan. E um sono tranquilo” (p.12).

Kublai-Khan teve vontade que o frio entrasse em sua fortaleza. Os fios são de uma pipa que reflete o astro da noite, a Lua. Faz alusão à noite e, ao mesmo tempo, ao inconsciente. Nesse sono, veio o inverno nas muralhas da fortaleza de Kublai-Khan, manifestando a tranquilidade do tempo.

“O mar é maior que o deserto e mais profundo que a neve, cantou o vento. O mar é verde como os campos, mas seu capim cresce nas profundezas e ninguém vê o gado que nele pasta. O mar chama os homens e canta. Sua voz tem nome sereia” (p.13).

Marina Colasanti transmite nessa passagem a superioridade do mar sobre a neve e o deserto. Essa autoridade do mar é consagrada também pela figura da sereia, referindo-se à amada, levando o rei a libertar-se de sua fortaleza em busca do amor, pela linha do horizonte.

A autora trabalha com sinestésias.

“A neve é pesada e macia” (p.10).

A neve, camada de flocos depositada sobre a Terra, é sentida pelo rei pelo tato em que se mede espessura e leveza.

“Kublai-Khan quis suar com a doçura das tâmaras” (p.12).

A passagem acima exemplifica as sensações de Kublai-Khan por meio da transpiração, referindo-se ao calor e ao paladar, o mel que contém as tâmaras.

“Todos os dias os longos cabelos do rei deitavam-se no vento e recolhiam seus sons, como harpa”(p.12).

Na sinestesia acima, se especifica que os cabelos do rei balançavam no ar (o vento) e emitiam ruídos semelhantes a um instrumento musical (harpa).

“ no tempo chegou o dia em que o vento beijou de sal a boca de Kublai-Khan trazendo-lhe o mar” (p.12).

Colasanti expressa a sensação do tato “beijou de sal a boca”... Após várias tentativas, o vento alcança a liberdade do rei, oferecendo um beijo de sal, o mar, revelando sua grandeza.

No fragmento do desfecho do conto “... eixou-se levar pela corda branca, último rei Mogul, longe no céu, lá onde ele se tinge de mar” (p.12), a autora revela, por meio do eufemismo, a passagem da morte “a corda branca” que remete à paz interior, caracterizada pela subida do rei ao paraíso, ao céu infinito como a imensidão do azul dos mares.

8.2 Conto II: Além do bastidor

Além do bastidor é um conto breve, como a maioria dos contos de fadas de Marina Colasanti. No enfoque da análise, se restringiu às seguintes figuras: a personificação, a sinestesia e a metáfora.

O bastidor é o espaço em que ocorrem os acontecimentos com suas transformações, adquirindo vida no bordado da menina. A agulha humaniza os elementos da natureza por meio da personificação.

“Foi isso que apareceu depois dos primeiros pontos. Um capim alto, com as pontas dobradas como se olhasse para alguma coisa” (p.14).

Colasanti revela pela personificação que o capim age como uma pessoa que olhava para alguma coisa. O olhar que o capim direciona é para as flores vermelhas desenhadas no bastidor da menina, uma contemplação para o mundo interior, simbolizando a beleza feminina. O capim levantado também subentende a maneira como a linha foi tecida, em que o fio dobrava-se perto das flores. Evoca ainda a simplicidade das fiandeiras, mulheres que produzem beleza com seu trabalho.

O verbo bordar, além de exprimir um sentido real no texto, pode significar também conotativamente, de acordo com o *Dicionário Houaiss* (2001, p.491), “inventar, fantasiar, tecer”. Então, o texto gira em torno de um mundo “além do bastidor”, um local imaginário, que se inicia nos movimentos dos primeiros pontos.

“Bordava com cuidado, depois descia pela linha para as costas do inseto, e voava com ele, e pousava nas flores, e ria e brincava e deitava na grama” (p.16).

Utiliza-se a personificação com a menina interagindo com o inseto como se fosse um ser humano. Ela se diverte com o amigo viaja pelo jardim do bordado.

Há descobertas de sensações e percepções notadas pela harmonia da

sinestesia.

“Faltava uma garça, pensou ela. E escolheu uma meada branca matizada de rosa. Teceu seus pontos com cuidado sabendo, enquanto lançava a agulha, como seriam macias as penas e doce o bico” (p.16).

A menina, ao entrar no bastidor idealizado, passa a bordar companhias para brincar. Um desses amigos imaginários é a garça. Segundo o *Dicionário de símbolos* (1999, p.138), “a garça é a ave sagrada no Egito e por causa do seu bico comprido é considerada símbolo da penetração, da sabedoria oculta e por outro lado também da curiosidade (que mete o bico em tudo)”.

A garça manifesta-se no íntimo da menina, ocupando a imaginação e o bordado, fazendo um enlace sinestésico. A garça, com meadas brancas matizadas de rosa, representa a inocência, exprimindo a pureza da menina, que remete a um desabrochar.

As sensações táteis e gustativas são demonstradas no deslizar da agulha em “macias as penas e doce o bico”. As penas macias assemelham-se à pele da menina, uma menina garça, enquanto o bico doce expressa a sabedoria implícita que a protagonista tece com a doçura e a imaginação no bastidor.

Encontram-se ainda ocorrências metafóricas desenhadas pela fantasia da garota.

“...até a árvore ficar rica, e sua boca se encher do desejo daquela fruta nunca provada” (p.14).

“A árvore rica” refere-se à árvore repleta de frutas, tecidas pelas mãos da menina, semelhante à árvore da sabedoria, cuja fruta não é a maçã vermelha, mas uma fruta roxa, caracterizando que está madura, pronta para se saborear.

“...já estava a cavalo do galho mais alto da árvore, catando as frutas e limpando o caldo que lhe escorria pela boca” (p.14-16).

A metáfora “a cavalo do galho” expressa que a menina estava no lugar mais alto da árvore, como se montasse em um cavalo colhendo as frutas, limpando o suco que lhe escorria da boca. A metáfora exprime também as ações da rapidez da menina ao dirigir-se à árvore como galopar em um cavalo.

“Agora que já tinha aprendido o caminho, todo dia a menina descia para o bordado. Escolhia primeiro aquilo que gostava de ver, uma borboleta, um lova-deus” (p.16).

Marina transporta não só a menina do bastidor, mas também todos os

leitores. Percebe-se que o caminho é a maneira que a menina encontrou para afastar-se da realidade, inserindo-se definitivamente na fantasia do bordado. Nesse mundo irreal, ela é livre para realizar o que quiser, brincando com os elementos da natureza.

Assim, Colasanti usa a linha imaginária que serve como referência entre o real e o fantástico. O seu jardim pode ser semelhante ao Jardim do Éden, com a possibilidade de a personagem saborear suas delícias em um universo mágico.

8.3 Conto III: Por duas asas de veludo

Em *Por duas asas de veludo*, aparecem metáfora, personificação e sinestesia.

Encontram-se metáforas nos trechos abaixo:

“... as lagartas arrastavam para longe suas curvas preguiçosas em busca de um canto mais seguro para virarem borboletas” (p.20).

As lagartas receavam ser capturadas pela princesa que colecionava borboletas. Então, antes que acontecesse a metamorfose em lindas borboletas, arrastavam seus corpos alongados com movimentos lentos, à procura de um lugar seguro.

“Mas é do peito dela que o sangue espirra. E filete, e jorro, banhando a roupa, desfazendo a seda por onde passa...” (p.22).

A metáfora expressa que do peito da princesa esguicha o sangue, pois, ao tentar cravar a seta de ouro no cisne negro, ela se fere com a própria flecha.

“E filete e jorro” traduz o corte e o jato de sangue que se espalha na roupa da princesa. “Desfazendo a seda por onde passa...” significa o fim da existência da princesa, transformando-a em um cisne.

Colasanti valoriza a personificação em seus textos.

“ A noite soprou seu vento” (p.22).

A princesa esperou a noite chegar para apanhar uma borboleta. E, na escuridão, paira muita agitação, o tempo trouxe o vento e, com ele, a imensa borboleta preta.

“Estremece a água do lago” (p.22).

O estremecer da água lembra o choque, o susto como o cisne ao deparar com a seta de ouro nas águas do lago.

“O dia adormece. No lago dois cisnes negros deslizam lado a lado. Brilha esquecido o arco de ouro” (p.22).

Há personificação diferente para “o dia adormece”. A mensagem implícita é que o dia fica tranquilo, sem nenhuma agitação, logo, os cisnes passeiam pelo lago um do lado do outro, sem preocupação. O que o dia ainda guarda é o arco de ouro da princesa que brilha solitário no bosque.

A sinestesia traz as sensações para a narrativa.

“Sonhou com a borboleta. Viajava deitada nas suas costas e as asas de veludo a afagavam no bater do vôo” (p.22).

A sensação do tato está presente quando a menina entra em contato com as costas e asas da borboleta que são macias como veludo.

“...transforma seu corpo em penas, negras penas de veludo” (p.22).

Colasanti exprime as sensações visuais e táteis, demonstrando que a princesa se transformou em um belo cisne negro. As penas se evidenciam pela cor negra e pela maciez semelhante ao veludo.

Em *Por duas asas se veludo* acontece uma metamorfose da princesa em cisne. Ela encontra a sua metade, isto é, sentiu-se igual na transformação, deslizando lado a lado na água do lago com o outro cisne.

A mudança transcorre inconscientemente, pois, ao atirar no cisne negro ela se fere. Observa-se que a metamorfose se associa à aparência externa da personagem. De acordo com Silva (2003, p.98), “o encontro amoroso pressupõe sempre uma metamorfose dos amantes, quer seja esta física ou psíquica”. Referindo-se à princesa, a sua metamorfose foi completa, de humana para animal.

8.4 Conto IV: Um espinho de marfim

No conto em análise, Colasanti explora um elemento da mitologia, o unicórnio, símbolo da pureza. É uma história de amor entre uma princesa (uma virgem) e o unicórnio. A autora utiliza a sinestesia, a hipérbole, a metáfora e o eufemismo não apenas para destacar tais figuras, mas como função para potencializar o sentido do texto. O leitor pode inferir inúmeras interpretações.

“Durante noites o rei e seus cavaleiros acamparam ao redor das fogueiras ouvindo no escuro o relincho cristalino do unicórnio” (p.24).

O unicórnio, este símbolo do imaginário medieval, era sempre perseguido

pelos reis e seus caçadores, como uma espécie de troféu desejado pelos nobres. Então, o rei e seus cavaleiros percorriam e acampavam nas florestas para buscá-lo, mas, por ser pequeno, era muito rápido e não conseguiam capturá-lo. Misturam-se as sensações auditivas e visuais, observam somente as sombras da noite, captando o seu ruído.

“Mas o unicórnio que comia lírios tinha cheiro de flor, e escondido entre os vestidos da princesa confundia-se com os veludos, confundia-se com os perfumes” (p.26).

Há a junção do nível olfativo do unicórnio que exalava o perfume dos lírios e se confundia ao odor suave da pureza da princesa, da maciez dos pêlos do veludo. Percebe-se que os dois perfumes se confundem, sugerindo assim, uma relação de amor.

A autora evoca a hipérbole no fragmento:

“Na maré das horas banhavam-se de orvalho, corriam com as borboletas, cavalgavam abraçados”(p.26).

Ressalta o exagero de horas, as intermináveis horas em que o unicórnio e a princesa passavam juntos, semelhante à maré, à elevação de ondas. Passeavam com as borboletas e cavalgavam unidos pela floresta.

A seguir, as passagens metafóricas:

“...ela na grama, ele deitado a seus pés, esquecidos do prazo” (p.26).

“As três luas já se esgotavam” (p.26).

Mais uma vez trabalha com a passagem do tempo, informando ao leitor seu caráter efêmero, passageiro. Em “esquecidos do prazo” e em “as três luas já se esgotavam”, primeiramente corresponde ao esquecimento do tempo (a passagem) e, depois, que o tempo está terminando, os três dias se findam.

“Sem saber o que fazer, a princesa pegou o alaúde, e a noite inteira cantou sua tristeza. A lua apagou-se” (p.27).

Em “cantou a tristeza”, a princesa, para demonstrar todo o seu amor pelo unicórnio, toca o alaúde, um instrumento usado na Idade Média. E, em “a lua apagou-se”, expressa a sua falta de entusiasmo, perdendo seu brilho ao pensar em entregar o unicórnio ao pai.

“Quando o rei veio em cobrança de promessa, foi isso que o sol morrente lhe entregou, a rosa de sangue e um feixe de lírios” (p.27).

O fragmento exprime as metáforas de vida e de morte; de paixão e de

pureza;de doação e de negação, pois, “o sol morrente”, ao pai entregou seu pago: a rosa de sangue e um feixe de lírios.

Resultou uma metamorfose da princesa em rosa e o unicórnio em lírios que se relacionam ao amor e à morte.

Colasanti utiliza o eufemismo para suavizar a morte.

“E nesse último dia aproximou a cabeça do seu peito, com suave força, com força de amor empurrando, cravando o espinho de marfim no coração, enfim florido” (p.27).

Colasanti ameniza a morte da princesa e do unicórnio por meio do eufemismo, mostrando a delicadeza da princesa em colocar o chifre do unicórnio em seu peito, em função do amor.

A princesa, para não deixar chegar o unicórnio às mãos do rei, crava o chifre dele em seu peito. Silva (2003, p.83) afirma que o chifre faz alusão à figura da rosa:

O chifre, apresentado na narrativa sob o epíteto de espinho, remete à figura da rosa, que, sendo consagrada a Afrodite, tornou-se um símbolo do amor, que, no conto, apresenta um amor puro. O espinho, como chifre, ainda reveste-se de um caráter fálico,mas é a sua alusão à morte e à rosa de sangue que sobressai na narrativa.

O caráter fálico existe no conto, devido ao unicórnio possuir apenas um chifre situado entre os olhos, e a imagem do espinho de marfim cravado no coração florido da donzela.

8.5 Conto V: Uma ideia toda azul

No conto, aparecem as seguintes figuras de linguagem: sinestesia, personificação, hipérbole e eufemismo.

Na passagem abaixo, há a sinestesia:

“...tão maravilhado ficou com aquela ideia azul, que não quis saber de contar aos ministros”(p.30).

O rei, encantado com a sua ideia azul, remete ao visual e não quis contar aos ministros o que se refere à audição, pois não quer que o ouçam. Para o rei, é muito importante a chave do segredo, que ninguém saiba que teve uma linda ideia. De acordo com o *Dicionário dos símbolos* (1999, p.107),o azul “é o caminho do infinito, onde o real se transforma em imaginário”. Assim, o rei entra numa atmosfera de imaginação.

“...o olhar se embaraçava em gazes, cortinas e véus pendurados como teias.

Sala quase escuro, sempre igual” (p. 30-32).

Constata-se a presença de sensações olfativas e visuais. Quando o rei entra na sala do sono, sente o odor característico de ambientes fechados, de pó entrando nas teias e cortinas , um quarto praticamente no breu.

O fantástico do conto está na personificação constante da ideia azul, como se pode notar.

“Desceu com ela para o jardim, correu com ela nos gramados, brincou com ela de esconder entre outros pensamentos, encontrando-a sempre com igual alegria, linda ideia dele toda azul” (p.30).

Marina Colasanti tece a narrativa como se a ideia tivesse vida própria para brincar com o rei, que interage com ela como duas crianças se divertindo, pelos jardins e gramados em volta do castelo.

“Com a ideia escondida debaixo do manto, o Rei voltou para o castelo” (p.30).

Verifica-se que Colasanti chega ao ápice do gênero fantástico, fazendo o Rei ocultar a ideia, enrolando-a no manto real, para que nenhum dos súditos saibam desse recurso extraordinário do seu pensamento. A ideia do Rei é um segredo que guarda para si. Com medo de ser ludibriado, a escondia.

“Na cama de marfim, a ideia dormia azul como naquele dia” (p.32).

“Como naquele dia, jovem,tão jovem, uma ideia menina” (p.32).

O fragmento citado estabelece um processo de comunicação com seres inanimados, isto é, o elemento fantástico. Uma ideia azul tão nova, como uma menina. O paralelo remete à inocência infantil, dormindo com toda naturalidade, sem maldade, como uma criança. Colasanti atribui vida à ideia azul, que dormia despreocupada, longe dos olhares que podiam cobiçá-la.

Marina Colasanti brinca com os exageros utilizando a hipérbole.

“Na sala acolchoada os pés do Rei afundavam até o tornozelo...” (p.30).

Quando a autora narra que o Rei afundava seus pés até o tornozelo, significa que ele adentrava nos tapetes da sala do sono na história. Era a sala da imaginação, em que tudo era possível, pisando na cama acolchoada preparada para esconder a ideia, longe dos olhares da corte.

“Sentado na beira da cama o Rei chorou suas duas últimas lágrimas, as que tinha guardado para maior tristeza” (p.33).

A ideia, na cama fantástica, estava esperando pelo Rei, mas o tempo havia passado para ele. O Rei estava velho, e não soube utilizar a ideia no momento

oportuno. Seu pranto é o clamor pela falta de atitude nos anos que transcorreram.

Pode-se também pensar, nessa figura de estilo que, quando o ser humano tem a oportunidade de realizar algo, não deve deixar o tempo passar, mas lançar-se à ação e concretizá-lo. Muitas vezes, o ser humano deixa tudo para depois, e quando decide realizar a ação o tempo passou e a oportunidade foi desperdiçada.

Colasanti minimiza o impacto das expressões aparentemente “ruins”, utilizando o eufemismo, procurando transmitir ideias com tons menos agressivos:

“Envelhecia sem perceber, diante dos educados espelhos reais que mentiam a verdade” (p.32).

O rei só pensava na ideia e não encarava a realidade. Com isso, achava que o tempo não passava para ele e, ao olhar seu reflexo no espelho, via-se sempre novo, com a mesma disposição. Assim, “os educados espelhos mentiam a verdade”, pois quem se enganava era o próprio rei na sua imaginação.

“O tempo correu seus anos” (p.32).

Marina Colasanti se apropria do eufemismo para não constranger o leitor com frases que dizem realmente a verdade. Na passagem acima a autora expressa que o tempo transcorreu normalmente com seus anos. Não fala de envelhecimento.

8.6 Conto VI: Entre as folhas do verde O

Em *Entre as folhas do verde O*, aparecem metáforas que destacam a linguagem dos vários ambientes e o eufemismo para amenizar as situações grosseiras.

Na história, os amantes são de mundos diferentes. Há uma intenção de unir os lados opostos, porém, com as distâncias, isso não acontece.

“Mas a corça-mulher só falava a língua da floresta e o príncipe só sabia ouvir a língua do palácio” (p.37).

As passagens apresentam as metáforas “língua da floresta” e “língua do palácio”. Marina Colasanti descreve o mundo da corça-mulher (metade animal e metade humano) que entende e fala o idioma dos animais, do lugar onde ela habitava com os outros de sua espécie, a floresta. O mundo da realeza, da elite, dos humanos, era o do príncipe, totalmente longe e com as diferenças da realidade em que vivem. O distanciamento se deve à incompatibilidade da linguagem.

Silva (2003, p.71) discorre sobre os mundos da corça e do príncipe: “os

contrários se estabelecem mediante a oposição castelo e floresta, humano e animal, caçador e caça, e homem e mulher, sendo que o elemento masculino detém o poder sobre o feminino”.

Ao príncipe se atribui o poder da linguagem dominante, a palaciana. Quando atira com a flecha na corça para capturá-la, reporta-se ao mito do cupido em que o amor começa a invadi-lo, contudo, a corça almejava liberdade, então, há um confronto entre natureza e sociedade. O conto, como os outros, abre um leque de interpretações possíveis.

Colasanti valoriza o eufemismo.

“E ela não tinha o segredo da palavra” (p.37).

Subentende-se que a corça não possuía a linguagem dos humanos, ou melhor, a linguagem do mundo do rei, a do palácio.

8.7 Conto VI: Fio após fio

Em *Fio após fio*, Colasanti se serve da sinestesia e da personificação.

“Logo era o manto de seda branca que as duas fadas floresciam e que uma haveria de usar” (p.42).

Nemésia e Gloxínia ficavam encantadas com o manto de seda branca que brilhava com as flores e as pétalas em suas mãos. As irmãs disputam o bordado do manto; quem terminar primeiro, nutre a esperança de entrar soberana na corte real.

A disputa lembra também “a posse da própria identidade, o símbolo daquele que veste” (*Dicionário de símbolos*, p.589). Colasanti faz um trocadilho com o nome Nemésia com Nêmesis. De acordo com a mitologia grega, Nêmesis era a deusa da vingança, que punia os culpados. No conto, Nemésia castiga Gloxínia ao prendê-la em teias, transformando-a em aranha.

A autora evoca a personificação no bordado de seda:

“... mergulhava a agulha catando na cadência dos pontos obedientes. (...) o bordado enriquecia, e Gloxínia trabalhava feliz no passar dos anos” (p.44).

A agulha era submissa a Gloxínia. Os movimentos, bem articulados, em que “os pontos obedientes” denotavam a perfeição do manto de seda. Não havia desordem no bordado, tudo era feito nos mínimos detalhes.

Em “...o bordado enriquecia”, ele desenvolvia e aumentava no manto de seda, tornando-se cada vez mais belo.

8.8 Conto VIII: A primeira só

A autora “tece” uma princesa em busca da sua identidade, do seu “eu”. Na história, utiliza-se da metáfora, da personificação, do eufemismo e da sinestesia para tornar sua narrativa mais expressiva.

“E em silêncio mandou colocar o espelho ao pé da cama da filha que dormia” (p.46).

Quando Colasanti se vale da metáfora “ao pé da cama”, podemos inferir que, enquanto a filha dormia, o rei manda colocar próximo de sua cama um espelho, a fim de que a princesa, olhando sua imagem refletida, não se sentisse tão sozinha.

Com o espelho, a vida da princesa torna-se mais alegre por algum tempo. Suas emoções se manifestam por meio desse objeto. Segundo o *dicionário de símbolos* (1999, p.396),

O espelho não tem como única função refletir uma imagem, tornando-se a alma um espelho perfeito, ela participa da imagem e, através dessa participação, passa por transformação. Existe, portanto, uma configuração entre o sujeito contemplado e o espelho que o contempla.

A menina se transforma com a vinda do espelho, acha que a sua imagem é outra pessoa.

“... a bola estilhaçou o jogo da amizade” (p.48).

A metáfora específica que a bola feita de material frágil causou o rompimento da amizade entre a princesa e a amiga refletida no espelho. A bola fragmentou o espelho, reduzindo-se apenas a pedaços de amigas não perceptível. Somente via-se um nariz, uma boca, um olho etc.

Marina utiliza a personificação.

“Saiu do palácio e foi correr no jardim para cansar a tristeza” (p.49).

A personagem sai do ambiente real cheio de pompas, aparentemente “feliz”, para acabar com a angústia na alma. O jardim é o lugar escolhido para a “brincadeira de cansar a tristeza”. A ação de correr sugere desprendimento da tristeza, pois, cansada, não iria mais importunar a princesa.

“...o lago arrumava sua superfície” (p.50).

Colasanti personifica o lago atribuindo ação humana de arrumar, para receber a princesa para a sua morada.

A autora usa o eufemismo para abrandar o acontecimento da morte.

“...sumindo nas pequenas ondas...” (p.50).

A filha do rei, no desejo de encontrar suas amigas, joga-se nas águas do lago e, com isso, morre nas ondas, desaparecendo para sempre.

A princesa pensa ver outra amiga e não muitas fragmentadas, como no espelho. Ela cai no fundo do lago, com a intenção de encontrá-la.

A atitude da princesa assemelha-se ao mito grego de Narciso. De acordo com Bettelheim (1980, p.47),

Não existem apenas semelhanças essenciais entre os mitos e os contos de fadas, há também diferenças inerentes. Embora as mesmas figuras exemplares e situações se encontrem em ambos, e acontecimentos igualmente miraculosos ocorram nos dois, há uma diferença crucial na maneira como são comunicados.

Existe uma diferença na forma dos acontecimentos. No mito, há uma metamorfose de Narciso que, ao atirar-se nas águas, transforma-se em flor. Já na atual narrativa, só existe um momento trágico, sugerindo a morte da princesa.

Marina Colasanti usa a sinestesia.

Em “... pó brilhante de amigas espalhado pelo chão” (p.49).

Há a sensação da visão irradiada pelo chão, o pó do espelho que cintilava fragmentos da amiga da primeira e única filha do rei.

8.9 Conto IX: Sete anos e mais sete

Colasanti lança mão da construção hiperbólica para induzir o leitor a pensar sobre o enunciado. O que está por trás da hipérbole, do que ela exprime.

“Sete anos se passaram e mais sete. As plantas cresceram ao redor. Os guardas desapareceram debaixo das plantas. As aranhas teceram cortinados de prata ao redor das camas, nas salas enormes, nos enormes corredores. E os príncipes dormiram nos seus casulos” (p.53).

As construções hiperbólicas no conto se desenvolvem no plano dos sonhos em que a passagem do tempo assume aspecto fantástico, narrando catorze anos decorridos enquanto os amantes dormiam. O exagero corre por conta também do crescimento das plantas, encobrindo os guardas.

Chega ao ápice na descrição “aranhas teceram...” e “... dormiram nos seus casulos”. O tempo passou na narrativa do inconsciente, o castelo, ambiente da história, parou no momento dos catorzes anos. E o bordado das “cortinas”, feito pelas aranhas, pode ser a sujeira nas dependências do castelo.

As referências aos casulos remetem também à poeira fabricada pelas aranhas em volta dos fossos do príncipe e da princesa que pareciam casulos, com tantas teias, por causa do tempo. No conto, Colasanti deixa subentender que o reino dormiu durante os sete anos e mais sete.

Em *Sete anos e mais sete*, existe um certo poder do pai sobre a família, levando não só a princesa a adormecer, mas toda a corte. O pai age como adversário da filha quando pede à fada, madrinha da princesa, para adormecê-la.

O fantástico no conto se realiza nos sonhos da princesa e do príncipe, promovendo o encontro dos amantes. De acordo com Silva (2003, p.94), “ao lançarem mão do sonho, os jovens apaixonados utilizam como recurso para manterem vivo o seu amor e realizarem sua união”.

8.10 Conto X: As notícias e o mel

Em *As notícias e o mel*, Colasanti, se serve do eufemismo, metáfora e da sinestesia .

Colasanti utiliza o eufemismo.

“Um dia o rei ficou surdo. Não como uma porta, mas como uma janela de dois batentes. Ouvia tudo do lado esquerdo, do direito não ouvia nada” (p.58).

Há um eufemismo com palavras sutis para não criticar a atitude do rei, que nega as responsabilidades do seu reino, isto é, o ouvido direito estava morto diante dos problemas do reino. Ele isola seu ouvido como duas folhas de concreto, onde jamais entrariam ruídos do mundo real.

“Obediente, o gnomo voou para o lado esquerdo e, aproveitando seu parentesco com as abelhas, fabricou algum mel, e abundante cera, com que tapou para sempre o ouvido do rei” (p.61).

Colasanti usa o eufemismo para amenizar “a morte” social do rei que renuncia ao trono para sempre, desligando-se do mundo exterior.

Assim, nota-se a morte não física, mas um afastamento da sociedade, um auto-exílio.

Marina valoriza a metáfora na seguinte passagem:

“Tudo que o gnomo ouvia, repetia em voz bem alta nas cavernas da orelha...” (p.58).

A autora usa o recurso do fantástico no texto por meio do gnomo que mantém

uma relação de amizade com o rei, transmitindo, na cavidade profunda do ouvido, as notícias boas de que o rei gostava.

Destaca-se a sinestesia nas frases.

“Mas o rei tinha provado o mel e a doçura era agora mais importante do que qualquer notícia” (p.60-61).

O mel e a doçura expressam a brandura do rei ao penetrar em seus ouvidos e também a passividade perante os problemas da corte; tudo o que acontecia, ele não ligava.

Na falta de entusiasmo, termina, voltando-se para si mesmo. Como afirma Silva (2003, p.66), “o mel, que o gnomo produz no ouvido do rei, é o principal elemento causador da interiorização do monarca, além das mentiras ditas pelo gnomo para encobrir as vicissitudes externas”.

“De um lado o mel escorria” (p.61).

Escorrer mel também lembra doçura (pelo gosto), satisfação. O deleite por ser livre das dificuldades de conduzir uma corte real.

9 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho se fundamentou no *corpus* das figuras linguagem mais produtivas de *Uma ideia toda azul*, de Marina Colasanti: a metáfora, a personificação, a hipérbole, a sinestesia e o eufemismo. Enfatiza e cria novos significados aos contos de fadas modernos, deixando a linguagem cada vez mais expressiva e criativa para os leitores. A autora usa temas variados, mas universais, para sua narrativa como amor, ambição, coragem, efemeridade do tempo, isto é, redige com renovação, transmitindo aos leitores algo capaz de impressionar, de questionar e de sensibilizar.

A sensibilidade de Colasanti é indiscutível, reflete-se em seus textos por meio do imaginário e do fantástico instaurando na leitura uma espécie de prosa poética. Prima pela economia de palavras, e seus contos levam o leitor a inferir o significado das figuras no enunciado para gerar maior expressividade.

A leitura flui prazerosamente com o intuito de fazer da Língua Portuguesa uma ferramenta de puro encanto e enriquecimento do saber. É pela leitura que identificamos o maior segredo do autor, o artesanato de que utiliza: a palavra. Para Bartolomeu Campos de Queirós (2012, p.61):

As palavras são portas e janelas. Se debruçarmos e repararmos, nos inscrevemos na paisagem. Se destrancarmos as portas, o enredo do universo nos visita. Ler e somar-se ao mundo é iluminar-se com a claridade do já decifrado. Escrever e dividir-se.

(...) A leitura guarda espaço para o leitor imaginar sua própria humanidade e apropriar-se de sua fragilidade, com seus sonhos, seus devaneios e sua experiência. A leitura acorda no sujeito dizeres insuspeitados enquanto redimensiona seus entendimentos.

Por tudo isso, percebe-se que quem lê uma história, os laços se estreitam ainda mais entre a narrativa. E, ao nos referirmos aos contos de fadas de Colasanti, ela conduz o leitor ao lado psicológico dos personagens, usando a linguagem, com termos que valorizem a emoção.

A obra de Marina Colasanti proporciona o desenvolvimento da consciência crítica, o aperfeiçoamento da Língua Portuguesa por intermédio da intimidade afetiva das palavras. A autora fornece os recursos linguístico-expressivos como um instrumento de musicalidade: “começou com linha verde. Não sabia o que bordar mas tinha certeza do verde, verde brilhante. Capim. Foi isso que apareceu depois dos primeiros pontos”. (*Além do bastidor*, p.14). Então, observa-se que os contos de Colasanti exprimem uma sonoridade poética envolvente.

Discorrer acerca dos contos de fadas é identificar a história da humanidade, suas lendas, seus mitos. A literatura fornece a vivência humana, compreensão do estilo de cada autor, a sua interpretação do mundo diante da evolução dos tempos. Os contos de fadas atravessam séculos, mostrando transformações nas sociedades, as quais, acompanham por nunca perderem sua verdadeira essência: encantarem gerações do mundo inteiro.

A linguagem simbólica dos contos de fadas permite uma recriação de traços da realidade. Os contos de fadas modernos de Colasanti não extinguem a fantasia, mas encontram novas possibilidades de reinventar, recriando ações e personagens típicos da narrativa contemporânea da autora. A influência do tradicional no moderno possibilita o desligamento da expressão moralizante das histórias antigas, pois o que interessa é proporcionar aos leitores de qualquer faixa etária prazer, reflexões e desafios às novas experiências.

No que diz respeito ao fantástico, colabora para que a narrativa permaneça cada vez mais dinâmica e imaginária. Trabalhando com figuras de estilo, Marina entra profundamente nos sentimentos dos seres humanos, visto que realidade e fantasia se misturam. Por serem contos com particularidades diferentes das tradicionais, não diminuem o seu poder de expressividade, ao contrário revivificam o fantástico.

Em *Uma ideia toda azul*, cada personagem desenvolve características próprias que atraem o leitor pela emoção e vontade de conhecer esse universo ficcional, capaz de enfeitiçar. E, no decorrer do trabalho, percebe-se como é importante conhecer os primeiros modelos de narrativas orais, como o conto popular, o mito, a lenda etc., como a palavra sempre foi o centro de tudo.

Vimos o conceito e o valor da literatura infantil na formação da criança, apreciada também pelos adultos. E a criança, com a sua imaginação, deve escolher o que lê. Os contos de fadas, com seu caráter encantatório, são excelentes estímulos.

É importante ressaltar que, no Brasil, os contos de fadas se difundiram com a obra *Contos da Carochinha*, de Figueiredo Pimentel. A maioria das histórias eram de origem estrangeira. Com a chegada de Monteiro Lobato, a criança pôde aproveitar a vivência dos livros, passou a ser respeitada, se divertia com os personagens que as retratava, tinha voz.

Ao pesquisar Marina Colasanti e as figuras de linguagem que direcionaram a

realização deste trabalho, nota-se que suas obras são importantes tanto para a leitura por prazer como para análise dos recursos da Língua Portuguesa que a tornam expressiva. A autora utiliza vários fios mitológicos para tecer o diálogo com seus personagens.

As histórias infanto-juvenis asseguram à criança a capacidade de construir associações com o fantasioso e a realidade que as cercam, desenvolvendo sua percepção estética. A literatura promove uma reflexão crítica acerca dos relatos do cotidiano, favorecendo também a aquisição de conhecimento de mundo.

A articulação língua e literatura proporciona um contato mais próximo com a palavra que faz do autor um escultor de obras, ao usar a língua com criatividade. Para Queirós (2012), quem lê um texto, percebe as possibilidades que a escrita oferece, levando o leitor a sonhar muito além do que é permitido.

A partir deste estudo, percebemos o quanto é significativo trabalhar os recursos da língua, como as figuras de linguagem por intermédio dos contos de fadas de Colasanti. Ao mesmo tempo que tratam do conteúdo do texto, mostram a expressividade que dele emana.

Marina Colasanti volta às origens dos contos tradicionais para garantir a inovação nos seus. A leitura não é um simples folhear de páginas, mas uma interpretação profunda de sua linguagem denotativa e conotativa. Abramovich (1997) ilustra que o ato de ler é uma sensação única totalizante e que só a literatura produz uma cumplicidade com a imaginação e a realidade.

Em relação às figuras de linguagem, *Uma ideia toda azul* reforça a magia da palavra em consonância com o tema dos contos de fadas. Tais recursos não ornamentam a linguagem, antes a enriquecem, proporcionando ao leitor uma oportunidade rara de exercício estético.

REFERÊNCIAS

- ABRAMOVICH, Fanny. *Literatura Infantil: gostosuras e bobices*. São Paulo: Scipione, 1997.
- AZEREDO, José Carlos de. *Gramática Houaiss da língua portuguesa*. 3. ed. São Paulo: Publifolha, 2010.
- ANDRADE, C. Drumond. Literatura infantil. In: *Confissões de Minas: literatura obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1997.
- ANTUNES, Irandé. *Língua, texto e ensino: outra escola possível*. São Paulo: Parábola, Editorial, 2009.
- BRANDÃO, Roberto de Oliveira. *As figuras de linguagem*. São Paulo: Ática, 1989.
- BONAVENTURE, Jette. *O que conta o conto?* 2. ed. São Paulo: Paulus, 1992.
- BUSATTO, Cléo. *Contar e encantar: pequenos segredos da narrativa*. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.
- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.
- CRESSOT, Marcel. *O estilo e suas técnicas*. Lisboa: Edições 70, 1947.
- COLASANTI, Marina. *Uma ideia toda azul*, 2006. (Contos de fadas).
- _____. *Fragatas para terras distantes*. Rio de Janeiro: São Paulo: Record, 2004.
- DIECKMANN, H. *Dicionário de mitologia greco-romana*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- CASCUDO, Luís Câmara. *Contos tradicionais do Brasil*. 10. ed. São Paulo: Global, 2001.
- _____. *Literatura oral no Brasil*. 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1984.
- COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas*. São Paulo: Ática, 1998.
- _____. *Literatura Infantil- teoria, análise e didática*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1991.
- _____. *Panorama da literatura infantil/juvenil: das origens indo-européias ao Brasil contemporâneo*. Barueri, SP. Manoeli, 2010.

_____. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras*. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.

FROMM, Erich. *A linguagem esquecida*. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

FREUD, Sigmund. *Ocorrência em sonhos do material oriundo dos contos de fadas*. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

GARCIA, Othon M. *Comunicação em prosa moderna: aprenda a escrever, aprendendo a pensar*. 26. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

GREGORIN FILHO, José Nicolau. *Literatura infantil: múltiplas linguagens na formação de leitores*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2009.

GOÉS, Lúcia Pimentel. *Introdução a literatura infantil e juvenil*. 2. ed. São Paulo: Pioneira, 1991.

GUESA Errante- Marina Colasanti: *chegar com concisão ao âmago das coisas*. Entrevista com Kátia Persovisan. Edição 191, em 20/11/2008. Disponível em: <<http://www.guesaerrante.com.br>>. Acesso em: 12 jan. 2012.

GUIRAUD, Pierre. *A Estilística*. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas; LESSA, Ana Cecília. *Figuras de linguagem*. São Paulo: Atual, 1988.

HELD, Jaqueline. *O imaginário no poder: as crianças e a literatura fantástica*. São Paulo: Summus, 1980.

HENRIQUES, Cláudio César. *Estilística e discurso: estudos produtivos sobre texto e expressividade*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011.

HENRIQUES, Cláudio Céza; SIMÕES, Darcília (org.). *Redação de trabalhos acadêmicos : teoria e prática*. 5 ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Sales. *Dicionário Houaiss da língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JOLLES, André. *Forma simples*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

JUNG, C.G. *O Homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.

LAPA, Manoel Rodrigues. *Estilística da língua portuguesa*. Martins Fontes, 1998.

LEAL, J. C. *A natureza do conto popular*. Rio de Janeiro: Conquista, 1985.

LIMA, Rocha. *Gramática normativa da língua portuguesa*. 49. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

MATTOSO, Câmara Jr. Joaquim. *Contribuição à estilística portuguesa*. Rio de

Janeiro: Ao Livro Técnico, 2004.

MARTINS, Nilce Santana. *Introdução à estilística* 4. ed. ver. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

MELLON, Nancy. *A arte de contar histórias*. Rio de Janeiro: Rooco, 2006.

MELO, Gladstone Chaves de. *Ensaio de estilística da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Padrão Livraria Editora, 1976.

MEREGE, Ana Lúcia. *Os contos de fadas: origens, histórias e permanência no mundo moderno*. Rio de Janeiro: Fábricas de livros, 2004.

MEIRELES, Cecília. *Problemas da literatura infantil*. São Paulo: Summus, 1979.

MONTEIRO, José Lemos. *A Estilística: manual de análise e criação do estilo literário*. 2. ed. revista e atualizada. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

PROPP, Vladimir I. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1983.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. *Sobre ler, escrever e outros diálogos*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

RASCUNHO Jornal. Entrevista com Marina Colasanti conduzida por Rogério Pereira. Fevereiro/2011. Disponível em: <<http://www.tirodeletra.com.br>>. Acesso em: 18 out. 2012.

RODRIGUEZ, C. S. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1998.

SARDINHA, Tony Beber. *Metáfora*. São Paulo: Parábola Editorial, 2007.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. *Literatura infantil brasileira: um guia para professores e promotores de leitura*. 2 ed. rev. Goiânia: Cênone Editorial, 2009.

_____. *E por falar em Marina...* Goiânia: Cênone Editorial, 2003.

SILVA, Salma. *O mito do amor em Marina Colasanti*. Goiânia: Cênone Editorial, 2003.

SIMONSEN, Michele. *O conto popular*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

TAVARES, Hênio Último da Cunha. *Teoria literária*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1970.

VIDAL, Marly C B. *Mil e um fios: a escrita de Marina Colasanti*. São Paulo: Alexa Cultural Comunicação & Cultura, 2003.

ANEXO A – Conto 1: O Último rei

O Último rei

Todos os dias Kublai-Khan, último rei da dinastia Mogul, subia no alto da muralha da sua fortaleza para encontrar-se com o vento.

O vento vinha de longe e tinha o mundo todo para contar.

Kublai-Khan nunca tinha saído da sua fortaleza, não conhecia o mundo. Ouvia as palavras do vento e aprendia.

- A Terra é redonda e fácil, disse o vento. Ando sempre em frente, passo pelo lugar de onde saí. Dei tantas voltas na Terra, que ela está enovelada no meu sopro.

Kublai Khan achou bonito ir e voltar sem nunca se perder.

Um dia o vento chegou mais frio, vindo das montanhas.

- Fui pentear a neve, gelou o vento ao pé do ouvido do rei. A neve é pesada e macia.

Debaixo do seu silêncio as sementes se aprontam para a primavera. Só flores brancas furam a neve. Só passos brancos marcam a neve. Na neve mora o Rei do Sono.

Kublai-Khan teve desejo de neve. Então prendeu fios de prata na Lua e a empinou contra o vento. Do alto, espelho do frio, a Lua trouxe a neve para Kublai-Khan. E um sono tranquilo.

Todos os dias o vento contava seus caminhos no alto da muralha. Todos os dias os longos cabelos do rei deitavam-se no vento e recolhiam seus sons, como uma harpa.

O vento contou o deserto.

- O deserto, disse com língua quente, é lento como o trigal. E como o trigal me obedece. Ele também se curva debaixo da minha mão. Mas seus grãos não são doces como os do trigo. São de areia. E com areia não se faz o pão. As gotas do deserto chamam-se tâmaras.

Kublai-Khan quis suar com a doçura das tâmaras. Então prendeu fios de ouro nos raios do Sol e os empinou contra o vento. Do alto, o calor derramou-se no reino de Kublai-Khan amadurecendo os frutos. E o rei bebeu o suco nas mãos sem concha.

No alto da muralha gasta de sempre receber o vento, o mundo punha se aos pés do rei.

E no tempo chegou o dia em que o vento beijou de sal a boca de Kublai-Khan trazendo-lhe o mar.

- O mar é maior que o deserto e mais profundo que a neve, cantou o vento. O mar é verde como os campos, mas seu capim cresce nas profundezas e ninguém vê o gado que nele pasta. O mar chama os homens e canta. Sua voz tem nome de sereia.

Ouviu Kublai-Khan o chamado da sereia na voz do vento?

Ninguém sabe.

Dizem os pastores da planície que o viram prender cordas de linho nas pontas da grande pipa de seda. Depois ergueu a pipa contra o vento abandonando com os pés o alto da muralha de sua fortaleza, deixou-se levar pela corda branca, último rei Mogul, longe no céu, lá onde ele se tingia de mar.

ANEXO B – Conto 2: Além do bastidor

Além do bastidor

Começou com linha verde. Não sabia o que bordar, mas tinha certeza do verde, verde brilhante.

Capim. Foi isso que apareceu depois dos primeiros pontos. Um capim alto, com as pontas dobradas, como se olhasse para alguma coisa.

Olha para as flores, pensou ela, e escolheu uma meada vermelha.

Assim, aos poucos, sem risco, um jardim foi aparecendo no bastidor. Obedecia às suas mãos, obedecia ao seu próprio jeito, e surgia como se no orvalho da noite se fizesse a brotação.

Toda manhã a menina corria para o bastidor, olhava, sorria, e acrescentava mais um pássaro, uma abelha, um grilo escondido atrás de uma haste.

O sol brilhava no bordado da menina.

Era tão lindo o jardim que ela começou a gostar dele mais do que de qualquer outra coisa.

Foi no dia da árvore. A árvore estava pronta, parecia não faltar nada. Mas a menina sabia que tinha chegado a hora de acrescentar os frutos. Bordou uma fruta roxa, brilhante, como ela mesma nunca tinha visto. E outra, e outra, até a árvore ficar carregada, até a árvore ficar rica, e sua boca se encher do desejo daquela fruta nunca provada.

A menina não soube como aconteceu. Quando viu, já estava a cavalo no galho mais alto da árvore, catando as frutas e limpando o caldo que lhe escorria da boca.

Na certa tinha sido pela linha, pensou na hora de voltar para casa. Olhou, a última fruta ainda não estava pronta, tocou no ponto que acabava em fio. E lá estava ela, de volta na sua casa.

Agora que já tinha aprendido o caminho, todo dia a menina descia para o bordado. Escolhia primeiro aquilo que gostaria de ver, uma borboleta, um louva-a-deus. Bordava com cuidado, depois descia pela linha para as costas do inseto, e voava com ele, e pousava nas flores, e ria e brincava e deitava na grama.

O bordado já estava quase pronto. Pouco pano se via entre os fios coloridos. Breve, estaria terminado.

Faltava uma garça, pensou ela. E escolheu uma meada branca matizada de rosa. Teceu seus pontos com cuidado, sabendo, enquanto lançava a agulha, como seriam macias as penas e doce o bico. Depois desceu ao encontro da nova amiga.

Foi assim, de pé ao lado da garça, acariciando-lhe o pescoço que a irmã mais velha a viu ao debruçar-se sobre o bastidor. Era só o que não estava bordado. E o risco era tão bonito, que a irmã pegou a agulha, a cesta de linha, e começou a bordar.

Bordou os cabelos, e o vento não mexeu mais neles. Bordou a saia, e as pregas se fixaram. Bordou as mãos, para sempre paradas no pescoço da garça. Quis bordar os pés mas estavam escondidos pela grama. Quis bordar o rosto mas estava escondido pela sombra. Então bordou a fita dos cabelos, arrematou o ponto, e com muito cuidado cortou a linha.

ANEXO C – Conto 3: Por duas asas de veludo

Por duas asas de veludo

A princesa pegou a rede, o vidro, a caixinha dos alfinetes, e saiu para caçar. Sempre atrás de borboletas, não se contentava com as que já tinha, caixas e caixas de vidro em todos os aposentos do palácio. Queria outras. Queria mais. Queria todas.

Nem adiantava procurar nos jardins. Depois de tanta caça, de tanto alfinete nas costas, as borboletas sabiam que aquele não era lugar para elas e até mesmo as lagartas arrastavam para longe suas curvas preguiçosas em busca de um canto mais seguro para virarem borboletas. Talvez nos campos, quando a colheita estivesse madura. Mas era outono. Talvez no bosque.

Para o bosque foi a princesa. Durante toda a manhã procurou. Viu duas asas coloridas mexendo entre as folhas, lançou a rede, recolheu apenas a flor que o vento agitava. Pensou ter achado uma borboleta escura pousada num tronco, era folha levada por formiga. Depois mais nada. Pássaros, abelhas, salamandras passeavam tranquilos, remexiam-se ao sol. Mas borboleta nenhuma. Como se avisadas de sua presença, esperassem escondidas nas beiras do escuro.

Era quase noite quando a viu, imensa borboleta negra voando lentano azul que se apagava. Correu querendo acompanhá-la. Tropeçou numa pedra, perdeu-se entre os arbustos. O céu limpo, onde estava a borboleta? Pensou tê-la visto numa direção. Foi para lá. Mas tudo quieto, só a água se encrespava na superfície do lago.

À noite, no palácio, só falou dela. Queria a borboleta. Se a tivesse, prometeu, deixaria de caçar. Escolheu no quarto o melhor lugar: acima da cabeceira, de asas abertas sobre a cama.

Sonhou com a borboleta. Viajava deitada nas suas costas e as asas de veludo a afagavam no bater do voo.

Ao amanhecer armou-se de arco e flecha e saiu para o bosque.

Esperou deitada, imóvel no mesmo lugar da véspera. A manhã passou. A tarde passou. A noite soprou seu vento. E no vento da noite veio a borboleta preta.

Desta vez não a perderia. Sem tirá-la do olhar, sem errar o passo, a princesa avançou entre as árvores, chegou à beira do lago. E a viu descer abrindo as grandes asas num último esforço para pousar sem mergulho, não borboleta, mas cisne,

nobre cisne negro.

Estremece a água do lago. A princesa arma o arco, retesa a corda, crava a seta de ouro no peito do cisne. Mas é do peito dela que o sangue espirra. E filete, e jorro, banhando a roupa, desfazendo a seda por onde passa, transforma seu corpo em penas, negras penas de veludo.

O dia adormece. No lago dois cisnes negros deslizam lado a lado. Brilha esquecido o arco de ouro.

ANEXO D – Conto 4: Um espinho de marfim**Um espinho de marfim**

Amanhecia o sol e lá estava o unicórnio pastando no jardim da Princesa. Por entre flores olhava a janela do quarto onde ele vinha cumprimentar o dia. Depois esperava vê-la no balcão, e, quando o pezinho pequeno pisava no primeiro degrau da escadaria descendo ao jardim, fugia o unicórnio para o escuro da floresta.

Um dia, indo o Rei de manhã cedo visitar a filha em seus aposentos, viu o unicórnio na moita de lírios.

Quero esse animal para mim. E imediatamente ordenou a caçada.

Durante dias o Rei e seus cavaleiros caçaram o unicórnio nas florestas e nas campinas. Galopavam os cavalos, corriam os cães e, quando todos estavam certos de tê-lo encurralado, perdiam sua pista, confundindo-se no rastro.

Durante noites o rei e seus cavaleiros acamparam ao redor de fogueiras ouvindo no escuro o relincho cristalino do unicórnio.

Um dia, mais nada. Nenhuma pegada, nenhum sinal de sua presença. E silêncio nas noites.

Desapontado, o rei ordenou a volta ao castelo. E logo ao chegar foi ao quarto da filha contar o acontecido. A princesa penalizada com a derrota do pai, prometeu que dentro de três luas lhe daria o unicórnio de presente.

Durante três noites trançou com fios de seus cabelos uma rede de ouro. De manhã vigiava a moita de lírios do jardim. E no nascer do quarto dia, quando o sol encheu com a primeira luz os cálices brancos, ela lançou a rede aprisionando o unicórnio.

Preso nas malhas de ouro, olhava o unicórnio aquela que mais amava, agora sua dona, e que dele nada sabia.

A princesa aproximou-se. Que animal era aquele de olhos tão mansos retido pela artimanha de suas tranças? Veludo do pelo, lacre dos cascos, e desabrochando no meio da testa, espinho de marfim, o chifre único que apontava ao céu.

Doce língua de unicórnio lambeu a mão que o retinha. A princesa estremeceu, afrouxou os laços da rede, o unicórnio ergueu-se nas patas finas.

Quanto tempo demorou a princesa para conhecer o unicórnio? Quantos dias foram precisos para amá-lo?

Na maré das horas banhavam-se de orvalho, corriam com as borboletas, cavalgavam abraçados. Ou apenas conversavam em silêncio de amor, ela na grama, ele deitado aos seus pés, esquecidos do prazo.

As três luas porém já se esgotavam. Na noite antes da data marcada o rei foi ao quarto da filha lembrar-lhe a promessa. Desconfiado, olhou nos cantos, farejou o ar. Mas o unicórnio comia lírios tinha cheiro de flor, e escondido entre os vestidos da princesa confundia-se com os veludos, confundia-se com os perfumes.

Amanhã é o dia. Quero sua palavra cumprida, disse o rei- virei buscar o unicórnio ao cair do sol.

Saído o rei, as lágrimas da princesa deslizaram no pelo do unicórnio. Era preciso obedecer ao pai, era preciso manter a promessa. Salvar o amor era preciso.

Sem saber o que fazer, a princesa pegou o alaúde, e a noite inteira cantou sua tristeza. A lua apagou-se. O sol mais uma vez encheu de luz as corolas. E como no primeiro dia em que haviam se encontrado a princesa aproximou-se do unicórnio. E como no segundo dia olhou-o procurando o fundo de seus olhos. E como no terceiro dia aproximou a cabeça do seu peito, com suave força, com força de amor empurrando, cravando o espinho de marfim no coração, enfim florido.

Quando o rei veio em cobrança da promessa, foi isso que o sol morrente lhe entregou, a rosa de sangue e um feixe de lírios.

ANEXO E – Conto 5: Uma ideia toda azul**Uma ideia toda azul**

Um dia o rei teve uma ideia. Era a primeira da vida toda e, tão maravilhado ficou com aquela ideia azul, que não quis saber de contar aos ministros. Desceu com ela para o jardim, correu com ela nos gramados, brincou com ela de esconder entre outros pensamentos, encontrando-a sempre com alegria, linda ideia dele toda azul.

Brincaram até o rei adormecer encostado numa árvore.

Foi acordar tateando a coroa e procurando a ideia, para perceber o perigo. Sozinha no seu sono, solta e tão bonita, a ideia poderia ter chamado a atenção de alguém. Bastaria esse alguém pegá-la e levá-la. É tão fácil roubar uma idéia! Quem jamais saberia que já tinha dono?

Com a ideia escondida debaixo do manto, o rei voltou para o castelo. Esperou a noite. Quando todos os olhos se fecharam, ele saiu dos seus aposentos, atravessou salões, desceu escadas, subiu degraus, até chegar ao corredor das salas do tempo. Portas fechadas e o silêncio. Que sala escolher?

Diante de cada porta o rei parava, pensava e seguia adiante. Até chegar à sala do sono. Abriu. Na sala acolchoada, os pés do rei afundavam até o tornozelo, o olhar se embaraçava em gases, cortinas e véus pendurados como teias. Sala de quase escuro, sempre igual. O rei deitou a idéia adormecida na cama de marfim, baixou o cortinado, saiu e trancou a porta.

A chave prendeu no pescoço em grossa corrente. E nunca mais mexeu nela.

O tempo correu seus anos. Ideias o rei não teve mais, nem sentiu falta, tão ocupado estava em governar. Envelhecia sem perceber, diante dos educados espelhos reais que mentiam a verdade. Apenas sentia-se mais triste e mais só, sem que nunca mais tivesse tido vontade de brincar nos jardins.

Só os ministros viam a velhice do rei. Quando a cabeça ficou toda branca, disseram-lhe que já podia descansar, e o libertaram do manto.

Posta a coroa sobre a almofada, o rei logo levou a mão à corrente.

Ninguém mais se ocupa de mim – dizia, atravessando salões, descendo escadas a caminho da sala do tempo. Ninguém mais me olha – dizia. Agora, posso buscar minha linda ideia e guardá-la só para mim.

Abriu a porta, levantou o cortinado.

Na cama de marfim, a ideia dormia azul como naquele dia.

Como naquele dia, jovem, tão jovem, uma ideia menina. E linda. Mas o rei não era mais o rei daquele dia. Entre ele e a ideia estava todo o tempo passado lá fora, o tempo todo parado na sala do sono. Seus olhos não viam na ideia a mesma graça. Brincar não queria, nem rir. Que fazer com ela? Nunca mais saberiam estar juntos como naquele dia.

Sentado na beira da cama o rei chorou suas duas últimas lágrimas, as que tinha guardado para a maior tristeza.

Depois, baixou o cortinado e, deixando a ideia adormecida, fechou para sempre a porta.

ANEXO F – Conto 6: Entre as folhas do verde**Entre as folhas do verde**

Na primeira corça que disparou, errou./ e na segunda corça acertou./ e beijou./ e a terceira fugiu no coração de um jovem./ ela está entre as folhas do verde O. (Canção popular da Idade Média)

O príncipe acordou contente. Era dia de caçada. Os cachorros latiam no pátio do castelo. Vestiu o colete de couro, calçou as botas. Os cavalos batiam os cascos debaixo da janela. Apanhou as luvas e desceu.

Lá embaixo parecia uma festa. Os arreios e os pelos dos animais brilhavam ao sol. Brilhavam os dentes abertos em risadas, as armas, as trompas, que deram o sinal de partida.

Na floresta também ouviram a trompa e o alarido. Todos souberam que eles vinham. E cada um se escondeu como pode.

Só a moça não se escondeu. Acordou com o som da trompa, e estava debruçada no regato quando os caçadores chegaram.

Foi assim que o príncipe a viu. Metade mulher, metade corça, bebendo no regato. A mulher tão linda. A corça tão ágil. A mulher ele queria amar, a corça ele queria matar. Se chegasse perto será que ela fugia? Mexeu num galho, ela levantou a cabeça ouvindo. Então o príncipe botou a flecha no arco, retesou a corda, atirou bem na pata direita. E, quando a corça-mulher dobrou os joelhos tentando arrancar a flecha, ele correu e a segurou, chamando homens e cães.

Quando a corça acordou, já não era mais corça. Duas pernas, só e compridas, um corpo branco. Tentou levantar, não conseguiu. O príncipe lhe deu a mão. Vieram as costureiras e a cobriram de jóias.

Vieram os mestres de dança para ensinar-lhe a andar. Só não tinha a palavra. E o desejo de ser mulher.

Sete dias ela levou para aprender sete passos. E na manhã do oitavo dia, quando acordou e viu a porta aberta, juntou sete passos e mais sete, atravessou o corredor, desceu a escada, cruzou o pátio e correu para a floresta à procura da sua Rainha.

Levaram a corça para o castelo. Veio o médico, trataram do ferimento. Puseram a corça num quarto de porta trancada.

Todos os dias o príncipe ia visitá-la. Só ele tinha a chave. E cada vez se apaixonava mais. Mas a corça-mulher só falava a língua da floresta e o príncipe só sabia ouvir a língua do palácio.

Então ficavam horas se olhando calados, com tanta coisa para dizer.

Ele queria dizer que a amava tanto, que queria casar com ela e tê-la para sempre no castelo, que a cobriria de roupas e jóias, que chamaria o melhor feiticeiro do reino para fazê-la virar toda mulher.

Ela queria dizer que o amava tanto, que queria casar com ele e levá-lo para a floresta, que o ensinaria a gostar dos pássaros e das flores e que pediria à Rainha das Corças para dar-lhe quatro patas ágeis e um belo pêlo castanho.

Mas o príncipe tinha a chave da porta. E ela não tinha o segredo da palavra.

Todos os dias se encontravam. Agora se seguravam as mãos. E no dia em que a primeira lágrima rolou dos olhos dela, o príncipe pensou ter entendido e mandou chamar o feiticeiro.

O sol ainda brilhava quando a corça saiu da floresta, só corça, não mais mulher. E se pôs a pastar sob as janelas do palácio.

ANEXO G – Conto 7: Fio após fio**Fio após fio**

Todas as tardes, na torre mais alta do castelo de vidro, Nemésia e Gloxínia bordavam.

Longo era o manto de seda branca que as duas fadas floresciam e que uma haveria de usar.

Mas Gloxínia, nunca satisfeita com seu trabalhos, desmanchava ao fim de cada dia o que tinha feito, para recomeçar no dia seguinte.

Nemésia, gestos seguros, desenhava flores e folhas de um jardim em que todas as pétalas eram irmãs e a cada dia arrematava o ponto mais adiante.

Feriam-se os dedos de Gloxínia de tanto desmanchar. Sujava-se o pano. Os dedos de Nemésia, tranquilos, brotavam o manto branco.

Faz e desmancha, na cesta de Gloxínia esgotava-se a linha. E ao pegar a última meada, a fada percebeu que não havia avançado um raminho sequer. Caberia à irmã acabar o manto e ficar com ele, sem que ela a nada tivesse direito por seus esforços.

De nada adiantava agora procurar a perfeição. Abandonando por um instante a tentativa de suas pétalas, Gloxínia aproveitou o último fio para bordar sobre a seda, letra por letra, a palavra mágica. Nemésia ainda teve tempo de terminar o ponto e libertar mais uma rosa. Depois transformou-se em aranha.

Gloxínia teria agora tanta linha quanta precisasse.

Paciente, Nemésia teceu o primeiro fio. Que na agulha de Gloxínia revelou-se perfeito, permitindo um bordado certo sem precisar a irmã recorrer à tesoura. Pela primeira vez Gloxínia seguiu sem desmanchar.

Encantou-se com o trabalho. Já não dormia. Colhia o fio da teia mais próxima e logo mergulhava a agulha cantando na cadência dos pontos obedientes. Fio após fio esqueceu-se da irmã. Havia linha, o bondade enriquecia, e Gloxínia trabalhava no passar dos anos.

Chegou o dia do último ponto. Gloxínia acabou uma pétala, arrematou um espinho, e percebeu num sorriso que nada mais havia para bordar: a primavera desabrochava no manto e a seda desaparecia debaixo das ramagens.

Guardada a agulha, Gloxínia levantou-se. Usaria o manto, surpreenderia

enfim a corte. Prendeu as fitas largas no pescoço, ajeitou a cauda e virou-se para a porta.

Mas onde estava a porta?

Ao redor de Gloxínia, as teias de Nemésia. Teia encostada em outra teia, que Gloxínia rasgava sem chegar a lugar algum, somente a outras e mais teias.

Onde estava a corte?

Ao redor da corte, ao redor das salas, ao redor do castelo e dos jardins, lá fora fiava e tecia a paciente Nemésia, esquecida da corte, esquecida da irmã para sempre prisioneira do seu casulo de prata.

ANEXO H – Conto 8: A primeira só

A primeira só

Era linda, era filha, era única. Filha de rei. Mas de que adiantava ser princesa se não tinha com quem brincar?

Sozinha, no palácio, chorava e chorava. Não queria saber de bonecas, não queria saber de brinquedos. Queria uma amiga para gostar.

De noite o rei ouvia os soluços da filha. De que adiantava a coroa se a filha da gente chora à noite? Decidiu acabar com tanta tristeza. Chamou o vidraceiro, chamou o moldureiro. E em segredo mandou fazer o maior espelho do reino. E em silêncio mandou colocar o espelho ao pé da cama da filha que dormia.

Quando a princesa acordou, já não estava sozinha. Uma menina linda e única olhava para ela, os cabelos ainda desfeitos do sono. Rápido saltaram as duas da cama. Rápido chegaram perto e ficaram se encontrando. Uma sorriu e deu bom dia. A outra deu bom dia sorrindo.

– Engraçado – pensou uma -, a outra é canhota.

E riram as duas.

Riram muito depois. Felizes juntas, felizes iguais. A brincadeira de uma era a graça da outra. O salto de uma era o pulo da outra. E quando uma estava cansada, a outra dormia.

O rei, encantado com tanta alegria, mandou fazer brinquedos novos, que entregou à filha numa cesta. Bichos, bonecas, casinhas e uma bola de ouro. A bola no fundo da cesta. Porém tão brilhante, que foi o primeiro presente que escolheram.

Rolaram com ela no tapete, lançaram na cama atiraram para o alto. Mas quando a princesa resolveu jogá-la nas mãos da amiga, a bola estilhaçou jogo e amizade.

Uma moldura vazia, cacos de espelho no chão.

A tristeza pesou nos olhos da única filha do rei. Abaixou a cabeça para chorar. A lágrima inchou, já ia cair, quando a princesa viu o rosto que tanto amava. Não um só rosto de amiga, mas tantos rostos de tantas amigas. Não na lágrima que logo caiu mas nos cacos que cobriam o chão.

– Engraçado são canhotas – pensou.

E riram.

Riram por algum tempo depois. Era diferente brincar com tantas amigas. Agora podia escolher. Um dia escolheu uma e logo se cansou. No dia seguinte preferiu outra, e esqueceu-se dela logo em seguida. Depois outra e outra, até achar que todas eram poucas. Então pegou uma, jogou contra a parede e fez duas. Cansou das duas, pisou com o sapato e fez quatro. Não achou mais graça nas quatro, quebrou com o martelo e fez oito. Irritou-se com as oito partiu com uma pedra e fez doze.

Mas duas eram menores do que uma, quatro menores do que duas, oito menores do que quatro, doze menores do que oito.

Menores cada vez menores.

Tão menores que não cabiam em si, pedaços de amigas com as quais não se podia brincar. Um olho, um sorriso, um pedaço de si. Depois, nem isso, pó brilhante de amigas espalhado pelo chão.

Sozinha outra vez a filha do rei.

Chorava, nem sei.

Não queria saber das bonecas, não queria saber dos brinquedos.

Saiu do palácio e foi correr no jardim para cansar a tristeza.

Correu, correu, e a tristeza continuava com ela. Correu pelo bosque, correu pelo prado. Parou à beira do lago.

No reflexo da água a amiga esperava por ela.

Mas a princesa não queria mais uma única amiga, queria tantas, queria todas, aquelas que tinha tido e as novas que encontraria. Soprou na água. A amiga encrespou-se, mas continuou sendo uma.

Então a linda filha do rei atirou-se na água de braços abertos, estilhaçando o espelho em tantos cacos, tantas amigas que foram afundando com ela, sumindo nas pequenas ondas com que o lago arrumava sua superfície.

ANEXO I – Conto 9: Sete anos e mais sete

Sete anos e mais sete

Era uma vez um rei que tinha uma filha. Não tinha duas, tinha uma, e como só tinha essa gostava dela mais do que qualquer outra.

A princesa também gostava muito do pai, mais do que qualquer outro, até o dia em que chegou o príncipe. Aí ela gostou do príncipe mais do que qualquer outro.

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

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

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

Deitaram a moça numa cama enorme, num quarto enorme, dentro de outro quarto enorme, onde se chegava por um corredor enorme. Sete portas enormes escondiam a entrada pequena do enorme corredor. Cavaram sete fossos ao redor do castelo. Plantaram sete trepadeiras nos sete cantos do castelo. E puseram sete guardas.

O príncipe, ao saber que sua bela dormia por obra da magia, e que pensavam assim afastá-la dele, não teve dúvidas. Mandou construir um castelo com sete fossos e sete plantas. Deitou-se numa cama enorme, num quarto enorme, onde se chegava por um corredor enorme disfarçado por sete enormes portas e começou a dormir.

Sete anos se passaram e mais sete. As plantas cresceram ao redor. Os guardas desapareceram de baixo das plantas. As aranhas teceram cortinados de prata ao redor das camas, nas salas enormes, nos enormes corredores. E os príncipes dormiram nos seus casulos.

Mas a princesa não sonhou com ninguém a não ser com o príncipe. De manhã sonhava que o via debaixo da sua janela tocando alaúde. De tarde sonhava

que sentavam na varanda e que ele brincava com o falcão e com os cães enquanto ela bordava no bastidor. E de noite sonhava que a Lua ia alta e que as aranhas teciam sobre o seu sono.

E o príncipe não sonhou com ninguém a não ser com a princesa. De manhã sonhava que via seus cabelos na janela, e que tocava alaúde para ela. De tarde sonhava que sentavam na varanda, e que ela bordava enquanto ele brincava com os cães e o falcão. E de noite sonhava que a Lua ia alta e que as aranhas teciam.

Até o dia em que ambos sonharam que era chegada a hora de casar, e sonharam um casamento cheio de festa e de música e de danças. E sonharam que tiveram muitos filhos e que foram muito felizes para o resto da vida.

ANEXO J – Conto 10: As notícias e o mel**As notícias e o mel**

Um dia o rei ficou surdo. Não como uma porta, mas como uma janela de dois batentes. Ouvia tudo do lado esquerdo, do direito não ouvia nada.

A situação era incômoda. Só atendia aos Ministros que sentavam de um lado do trono. Aos outros, nem respondia. E até mesmo de manhã, se o galo cantasse do lado errado, Sua majestade não acordava e passava o dia inteiro dormindo.

Foi quando mandou chamar o gnomo da floresta, e o gnomo, obediente, apareceu na corte. Veio voando com suas asinhas, tão pequeno que, embora todos estivessem avisados da sua chegada, quase o confundiram com um inseto qualquer.

Chegou e logo se entendeu com o rei, estabelecendo um trato. Ficaria morando no ouvido direito e repetiria para dentro, bem alto, tudo o que ouvisse lá fora. Tendo asas, e desejando, poderia aproveitar seu parentesco com as abelhas para fabricar, no ouvido real, alguma cera e um pouco de mel.

O trato funcionou às mil maravilhas. Tudo o que o gnomo ouvia, repetia em voz bem alta nas cavernas da orelha, e o eco e a voz do gnomo chegavam até o rei, que passou a entender como antigamente, de lado a lado.

Correu o tempo. Rei e gnomo, assim tão vizinhos, foram ficando cada dia mais íntimos. Já um sabia tudo do outro, e era com prazer que o gnomo gritava, e era com prazer que o rei ouvia o zumbidinho das asas atarefadas no fabrico da cera e do mel. Uma certa doçura começou a espalhar-se do ouvido real para a cabeça, e o rei foi ficando aos poucos mais bondoso. Um certo carinho foi se espalhando da caverna real para o gnomo, e ele foi ficando aos poucos mais bondoso.

Foi essa a causa da primeira mentira.

O primeiro Ministro deu uma má notícia no ouvido esquerdo, e o gnomo, não querendo entristecer o rei, transmitiu uma boa notícia no ouvido direito.

Foi essa a primeira vez que o rei ouviu duas notícias ao mesmo tempo.

Foi essa a primeira vez que o rei escolheu a notícia melhor.

Houve outras depois.

Sempre que alguma coisa ruim era dita ao rei, o gnomo a transformava em alguma coisa boa. E sempre que o rei ouvia duas notícias escolhia a melhor delas.

Aos poucos o rei foi deixando de prestar atenção naquilo que lhe chegava do

lado esquerdo. E até mesmo de manhã, se o galo cantasse desse lado e o gnomo não repetisse o canto do galo, Sua majestade esquecia-se de ouvir e continuava dormindo tranquilo até ser despertado pelo chamado do amigo.

De um lado o mel escorria. Do outro chegavam as preocupações, as tristezas, e todos os ventos maus pareciam soprar à esquerda da sua cabeça.

Mas o rei tinha provado o mel e a doçura era agora mais importante do qualquer notícia. Entregou o trono e a coroa ao Primeiro Ministro. Depois chamou o gnomo para junto da boca e murmurou-lhe baixinho a ordem.

Obediente, o gnomo voou para o lado esquerdo e, aproveitando seu parentesco com as abelhas, fabricou algum mel, e abundante cera, com que tapou para sempre o ouvido do rei.