

«A PRIMEIRA SÓ» E «PALACIO DE MUÑECAS»: ENCONTROS ESTÉTICOS EM NARRATIVAS DE COLASANTI E ESTEBAN ERLÉS

NERYNEI MEIRA CARNEIRO BELLINI
Universidade Estadual do Norte do Paraná (Brasil)
nerynei@uenp.edu.br

Recibido: 25-01-2021
Aceptado: 20-07-2022



RESUMO

Este artigo traz uma análise temático-formal que coteja duas ficções *flash* fantásticas: «A Primeira Só» (1979), da escritora ítalo-brasileira Marina Colasanti (1937), e «Palacio de muñecas» (2012/2016), da autora espanhola Patricia Esteban Erlés (1972). O objetivo desta investigação, de cunho bibliográfico, é demonstrar que, em ambas as narrativas, são revitalizados aspectos estruturais dos contos de fada tradicionais, resultando em reflexões importantes sobre o papel social das mulheres. Do embasamento teórico-crítico constam relevantes conceitos de David Roas (2017, 2020), Zipes (2015), Coelho (2012), Bourdieu (2012), Zolin (2009), Propp (1972, 2006), Todorov (1992), Showalter (1985), Held (1980), Beauvoir (1980, 2019), Candido (1972, 1974), Jolles (1972), Mabilie (1940), entre outros. Demonstra-se, por fim, que esses microrrelatos, independentemente dos diferentes contextos de produção, empreendem recursos estéticos semelhantes e contribuem para a fruição e reflexão do leitor contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVE: fantástico; microrrelatos; análise comparativa; representação feminina; literatura contemporânea.

A PRIMEIRA SÓ AND PALACIO DE MUÑECAS: AESTHETIC ENCOUNTERS IN NARRATIVES BY COLASANTI AND ESTEBAN ERLÉS

ABSTRACT

This article brings a thematic-formal analysis, which compares two fantastic flash fiction: «A Primeira Só» (1979), by the Italian-Brazilian writer Marina Colasanti (1937),

and «Palacio de muñecas» (2012/2016), by Spanish author Patricia Esteban Erlés (1972). The purpose of this bibliographic investigation is to demonstrate that, in both short stories, structural aspects of traditional fairy tales are revitalized, resulting in important reflections on the social role of women. The theoretical-critical basis includes relevant concepts by David Roas (2017, 2020), Zipes (2015), Coelho (2012), Bourdieu (2012), Zolin (2009), Propp (1972, 2006), Todorov (1992), Showalter (1985), Held (1980), Beauvoir (1980, 2019), Candido (1972, 1974), Jolles (1972), Mabille (1940), among others. Finally, it is demonstrated that these microstories, regardless of the different contexts of production, employ similar aesthetic resources and contribute to the enjoyment and reflection of the contemporary reader.

KEY WORDS: fantastic; microstories; comparative analysis; female representation; contemporary literature.



INTRODUÇÃO

Neste trabalho¹ defende-se a premissa de haver semelhanças estruturais nos contos «A Primeira Só» (1979) e «Palacio de muñecas» (2012/2016), das autoras Marina Colasanti (1937) e Patricia Esteban Erlés (1972), ítalo-brasileira e espanhola, respectivamente. Pretende-se demonstrar, em específico, que ambas as escritoras na feitura de seus microrrelatos recuperam aspectos formais e temáticos dos contos de fada tradicionais, revitalizam-nos e fomentam discussões valiosas sobre a representação literária das mulheres na atualidade.

As reflexões aqui propostas revelarão que há significativas semelhanças entre «A Primeira Só» e «Palacio de muñecas» quanto à urdidura artística do feminino² e seus significados sociais. Isso apesar do estilo singular de escrita de cada uma das autoras, dos trinta e cinco anos de idade que as separam, dos diferentes contextos de produção das obras — Brasil e Espanha — e da distância temporal de trinta e três anos das datas de publicação das narrativas.

1 Este artigo resulta de pesquisa de pós-doutorado sob a supervisão do Prof. Dr. David Roas da Universitat Autònoma de Barcelona (UAB), junto ao *Grupo de Estudios sobre lo Fantástico* (GEF), do qual Roas é líder.

2 O conceito de feminino neste trabalho tem como base pressupostos da crítica literária feminista. Casagrande e Zolin (2007: 16) esclarecem que o «termo feminista, que apesar de suas várias vertentes (feministas radicais, marxistas etc.) procura estabelecer a condição de igualdade na diferença. No sentido de que as mulheres não são superiores aos homens, mas diferentes, com necessidades diferentes e vice-versa; ambos devem ter os mesmos direitos e dignidade humanos respeitados».

A argumentação analítica respalda-se em relevantes teorias sobre os contos de fada e o universo maravilhoso, que foram sistematizadas por Zipes (2015), Coelho (2012), Propp (1972, 2006), Held (1980), Jolles (1972), Mabilie (1940) e, ainda, em acepções feministas de Zolin (2009), Showalter (1985), Beauvoir (1980), conceitos sobre a dominação masculina por Bourdieu (2012), sobre o fantástico literário por Roas (2017, 2020), Todorov (1992), pressupostos de Bauman (2005) e Candido (1972, 1974), dentre outros.

A metodologia configura uma pesquisa bibliográfica de estudos teórico-críticos de textos científicos e obras literárias, que são relevantes para o tema da representação feminina em contos de fada revisitados. O raciocínio científico fundamenta o estudo, porque, a partir da premissa de haver pontos de contatos entre determinados textos do insólito, parte-se para a observância analítica e pressupõe-se «a certeza metódica, isto é, o emprego rigoroso da metodologia científica», na contramão do senso comum (Bortoni-Ricardo, 2008: 15).

A originalidade deste artigo reside no fato de trazer proximidades estéticas em microrrelatos de Colasanti e Esteban Erlés, demonstrando que o fantástico, por aludir a questões intrínsecas ao ser humano, implica acepções universais. A temática empreendida aqui continua relevante nos dias de hoje, uma vez que possibilita reflexões leitoras sobre os papéis sociais das mulheres em diferentes culturas. Pensar sobre essa questão é necessidade premente, porque, apesar das conquistas sociais obtidas ao longo dos anos, as mulheres ainda enfrentam restrições e violências descabidas que merecem ser pensadas e discutidas em vários ambientes e suportes. Nessa direção, Zolin (2009: 335) afirmou: «resta ao pesquisador e ao professor de literatura fazer com que essas vozes “outras” sejam ouvidas não apenas entre eles próprios, (...), mas também nas salas de aulas, numa atitude de renovação e não de perpetuação de ideologias hegemônicas, como a patriarcal».

1. COLASANTI E ESTEBAN ERLÉS: MÚLTIPLAS VIVÊNCIAS E MATURIDADE ESTÉTICA

Marina Colasanti (1937) é escritora, contista, jornalista, tradutora e artista plástica ítalo-brasileira nascida na cidade de Asmara, na Etiópia, antiga colônia italiana em África. A escritora viveu parte da infância na Líbia e em Itália e, aos dez anos, mudou-se, com a família para o Brasil onde adquiriu cidadania. Em 1952, ingressou na Escola Nacional de Belas Artes. Trabalhou em jornais como editora, cronista, redatora e ilustradora, desenvolveu atividades culturais em televisão, foi publicitária e tem traduzido importantes au-

tores da literatura universal. Suas publicações contabilizam mais de 70 obras das quais muitas foram premiadas. Em 2017, recebeu o 13º Prêmio Ibero-americano SM de Literatura Infantil e, em 2019, a escritora foi condecorada com a Ordem da Estrela da Solidariedade Italiana.³

Reconhecida como «mestra dos contos de fadas» e inquirida sobre como crianças e adultos lidam com a magia dessa modalidade literária, Colasanti respondeu:

A magia dos contos de fadas é metáfora da vida em si, cheia de mistérios, de fantasmas da memória, de acontecimentos que não sabemos explicar. Tudo na vida, assim como nos contos, é metamorfose: a transformação das células, o amadurecer dos frutos, a formação das nuvens. As crianças, que ainda não repuseram sua fantasia, se entregam plenamente à magia literária. Os adultos se entregam em outro plano — prova disso é o sucesso de autores como Poe, Kafka, Borges e Calvino. Mas todos, adultos e crianças, necessitam dessa magia em igual medida (Iaconis, 2019).

A escritora elaborou muitas narrativas nas quais aspectos formais dos contos de fada tradicionais são recriados. Nelas, a personagem feminina ganha força e expressividade estética. Sobre a indagação dessas criações e o feminismo em seu projeto literário, Colasanti argumentou: «Sou feminista histórica. Fiz parte do primeiro Conselho Nacional dos Direitos da Mulher e durante 20 anos atuei com temas ligados ao feminino no mundo, trabalho do qual resultaram quatro livros. É sumamente provável que meu orgulho de ser mulher transpareça no que escrevo. Mas em momento algum pretendi fazer proselitismo feminista nos contos de fadas ou no meu trabalho para crianças e jovens» (Iaconis, 2019).

Colasanti faz questão de frisar que escreve sobre a mulher sem partidatismo e esse fato torna-se perceptível quando se analisam suas obras cujos traços formais marcam a intensa presença do feminino, sem fazer apologia a nenhuma causa. A maneira artística de ressignificar os contos de fada e tecer representações literárias das mulheres, promovendo questionamentos profundos no leitor, aproximam a obra de Colasanti a narrativas como «Palacio de muñecas» e «Princesas ranas»⁴, de Esteban Erlés.

Patricia Esteban Erlés nasceu em 1972 em Zaragoza, Espanha, onde se licenciou em Filologia Hispânica pela Universidad de Zaragoza. É professora,

3 Informações disponíveis em Colasanti (2020a; 2020b).

4 Narrativas do livro de microcontos *Casa de muñecas*, que foi publicado em 2012 pela editora Páginas de Espuma, com edição digital em 2016.

pesquisadora e escritora, tendo atuado no Grupo *Clarisel de literatura caballesc*. Colunista em *Heraldo de Aragón*, publica relatos na revista *Rolde*, participa de eventos, entrevistas e palestras, disseminando informações sobre seu valoroso processo artístico de escrita. Suas produções literárias receberam importantes prêmios, inclusive o do concurso de microrrelatos pela *Revista Eñe*, em 2010 e o *Premio Dos Pasos*, em 2017, pelo romance *Las madres negras*. O primeiro livro fantástico de ficção flash, *Casa de muñecas* (2012), foi publicado pela editora Páginas de Espuma⁵.

Esteban Erlés tem reservado significativo espaço literário à representação feminina e, sobre isso, afirmou: «me esfuerzo mucho en hablar de esas mujeres, en ponerles nombre, en hablar de que cuando alguien pega a una mujer, la maltrata, se la carga, está borrando un ser humano completo».⁶ Ainda que o processo de elaboração artística das histórias das mulheres seja árduo, a autora tem se debruçado sobre a questão e trazido à tona tão importante assunto. Muitas de suas obras instigam os leitores a pensarem, criticamente, sobre situações de opressão e violência.

2. CONTOS DE FADA, UNIVERSO MARAVILHOSO E MULHERES

Os contos de fada e as situações vivenciadas pelas mulheres parecem estar correlacionados desde sua origem no século XVII. Ao se estudarem textos fundadores de Perrault (1628-1703), percebe-se que no cerne da motivação de seus escritos, baseados em narrativas populares de forte tradição oral, estavam as disputas femininas que se travavam nos salões da sociedade francesa da época (Coelho, 2012: 82).

Os contos de fadas compilados por Andersen (1805-1875) e os irmãos Grimm, no século XIX, quase sempre, relatavam a vida da nobreza em seu ambiente de prestígio, o palácio, no intuito de conferirem valores morais às crianças. Contos fundadores revelavam o papel das mulheres nobres na sociedade vigente, função essa marcada por solidão e infelicidade, decorrentes de proibições e clausuras impostas quase sempre pelo rei, detentor de poder absoluto. Coelho (2012: 32) destacou o valor ideológico identificado em contos de fadas compilados por Andersen quanto à configuração social feminina: «Valorização da obediência, da pureza, da modéstia, do recato, da submissão, da religiosidade como virtudes básicas da mulher (patente em todos os contos,

5 Informações biográficas disponíveis em Magar (2018) e Escritores.org (2020).

6 Patricia Esteban Erlés concedeu entrevista ao *Diario del Alto Aragón*, em 14 de abril de 2019.

confirmando o ideal feminino consagrado pela tradição: pura/impura, bruxa/fada, mãe/madrasta)».

O veio ideológico identificado por Coelho (2012) configura-se no nível da urdidura narrativa. Quanto aos aspectos estruturais, Propp (2006) sistematizou trinta e uma funções do conto maravilhoso, dentre as quais, há funções constantes e funções variáveis. Coelho (2012: 118-119) reduz a estrutura básica definida por Propp a seis funções invariantes: 1) situação de crise ou mudança (desafio para o herói); 2) aspiração, desígnio ou obediência: o desafio é aceito pelo herói como ideal a ser alcançado; 3) viagem; 4) desafio ou obstáculo: há sempre um desafio à realização pretendida; 5) mediação: surge sempre um mediador entre o herói e o objetivo a ser atingido; 6) conquista: finalmente o herói vence ou conquista o objetivo almejado.

A afirmação de Propp (1972: 14) de que «Não há dúvida de que o conto encontra, geralmente, sua fonte na vida» reverbera o que ocorre em «A Primeira Só» e «Palacio de muñecas». Isso porque embora sejam narrativas alicerçadas na fantasia aludem a questões sociais e existenciais concernentes a situações do ser humano no mundo empírico. Coelho estabelece um paralelo entre as funções formais de Propp e as circunstâncias da vida: 1) situação de crise ou mudança: transformações, desafios, provas; 2) desígnio: desejo pela autorrealização; 3) viagem: busca pela autorrealização; 4) obstáculos: dificuldades entre o *eu* e seu caminho para a autorrealização; 5) mediação: auxílios que o *eu* recebe para avançar em seus caminhos; 6) conquista: deveria ser o desenlace feliz para a autorrealização desejada pelo *eu*.

A narrativa do maravilhoso ainda que alicerçada no improvável, porque «o maravilhoso corresponde a um fenômeno desconhecido, jamais visto, por vir» (Todorov, 1992: 49), reflete artisticamente aspectos veristas. Nesse sentido, o sobrenatural torna-se majoritariamente real; para Roas (2017: 12), «o fantástico é o gênero mais realista que existe, porque seu objetivo é questionar a realidade, indagar as obscuras regiões ocultas por trás do cotidiano e, ao mesmo tempo, oferecer inquietantes metáforas sobre a condição do indivíduo contemporâneo».

A veiculação de significados e a fruição do leitor serão significativas, porém, se houver um trabalho consistente com os componentes ficcionais. À configuração estética do improvável requer-se credibilidade leitora decorrente da verossimilhança intrínseca ao texto. As assertivas de Candido (1974: 77) esclarecem o procedimento: «um traço irreal pode tornar-se verossímil, conforme a ordenação da matéria e os valores que a norteiam, sobretudo o sistema de convenções adotado pelo escritor; inversamente, os dados mais autên-

ticos podem parecer irrealis e mesmo impossíveis, se a organização não os justificar».

A dicotomia verossímil e inverossímil, no âmbito do maravilhoso literário, aponta para o entrelaçamento estético ao mesmo tempo que possibilita suscitar — a partir de eventos irrealis, da criação de personagens e espaços insólitos, por exemplo — reflexões bastante realistas sobre a condição humana e os valores éticos.

Jolles (1972: 216) assim explicou o interesse do leitor pelo maravilhoso: «Esta satisfacción no reside tanto en complacer nuestra “tendencia a lo maravilloso” junto a nuestro “amor por lo natural y verdadero”, sino más bien reside en que en estas narraciones transcurre todo tal como a nuestro parecer debería ser el mundo». Os contos de fada parecem trazer em seu bojo uma introspecção do devir humano em superar os obstáculos e desafios que se lhe interpõem na vida.

Por sua vez, Mabilie (1940: 24; *apud* Todorov, 1992: 63) disse: «Para além da satisfação, da curiosidade, de todas as emoções que nos dão as narrativas, os contos e as lendas, para além da necessidade de distrair, de esquecer, de buscar sensações agradáveis ou terríficas, a finalidade real da viagem maravilhosa é, já estamos em condições de compreendê-lo, a exploração mais total da realidade universal».

Nos contos «A Primeira Só» e «Palacio de muñecas» a articulação estética do maravilhoso recupera a universalidade do real, porque suscitam discussões significativas sobre a representação social das mulheres em contextos predominantemente regidos por intenções e padrões masculinos. As palavras de Beauvoir (1980: 23) são emblemáticas:

Todo indivíduo que se preocupa em justificar sua existência a sente como uma necessidade indefinida de se transcender. Ora, o que define de maneira singular a situação da mulher é que, sendo, como todo ser humano, uma liberdade autônoma, descobre-se e escolhe-se num mundo em que os homens lhe impõem a condição do Outro. Pretende-se torná-la objeto, votá-la à imanência, porquanto sua transcendência será perpetuamente transcendida por outra consciência essencial e soberana. O drama da mulher é esse conflito entre a reivindicação fundamental de todo sujeito, que se põe sempre como o essencial, e as exigências de uma situação que a constitui como inessencial. Como pode realizar-se um ser humano dentro da condição feminina?

As mulheres reivindicam seu valor e importância no mundo, contudo, muito há que se fazer para alcançarem os merecidos patamares. A literatura de todos os tempos revela a presença feminina em diferentes acepções.

Showalter (1985 apud Zolin, 2009: 330) estudou profundamente obras de escritoras inglesas e identificou a tradição literária feminina (*female literary tradition*) em três momentos: fase feminina (*feminine*), quando ocorre a imitação e internalização dos valores e padrões vigentes; fase feminista (*feminist*), onde há protesto contra os valores e os padrões vigentes, além da defesa dos direitos e dos valores das minorias e fase fêmea ou mulher (*female*), que traz a autodescoberta e a busca da identidade da mulher.

3. APROXIMAÇÕES TEMÁTICO-FORMAIS: «A PRIMEIRA SÓ» E «PALACIO DE MUÑECAS»

3.1. «A Primeira Só»: *solidão e cerceamentos*

O microconto «A Primeira Só», de Colasanti, foi publicado em *Uma ideia toda azul* (1979). O conteúdo é marcado por temática psíquica e ideológica, na ótica da mulher, que permeia a construção narrativa por meio de uma linguagem poética repleta de símbolos. Nele, retoma-se a estrutura dos contos de fada tradicionais, que é revitalizada em experimentos linguísticos e significados inovadores.

A elaboração sintática do conto «A Primeira Só», a começar pelo título, principia o tema da solidão de maneira singular no âmbito da linguagem. Isso porque há o uso inusitado do numeral ordinal «Primeira» acompanhado do adjetivo «Só», sugerindo nome próprio. Essa construção sintática de numeral mais adjetivo é um feito inadequado do ponto da norma padrão, porque, conforme prescrições da gramática tradicional, os numerais ordinais indicam ordem ou lugar do ser em determinada sequência. De outra feita, o adjetivo, por qualificar um nome, deve acompanhar um substantivo e não um numeral, como ocorre no título do microrrelato. Do ponto de vista estético, Colasanti propõe funções diferentes para numeral e adjetivo e amplia o uso da linguagem, revestindo-a de expressividade e cravando, textualmente, a temática da solidão.

Quanto a determinados componentes formais dos contos de fada, ou seja, rei, princesa, castelo, objetos encantados, Colasanti recupera-os para conferir-lhes novidades, inclusive com desfechos diferentes, conforme se verá mais adiante. Sobre o trabalho peculiar da escritora, Moraes (2011: 337) afirmou: «Marina revitalizou a narrativa curta, criando o que ela própria chama de “contos de fadas”. Essas narrativas transcorrem numa época que sugere a Idade Média, uma vez que se ambientam em aldeias, campos ou castelos, tendo pastores, camponeses, cavaleiros, reis ou princesas por personagens».

O movimento pendular de beber na fonte da tradição para impor o novo é perceptível logo no início do relato, quando se sugere, diferentemente, a expressão «Era uma vez...» (típica dos começos dos contos de fada). A retomada ocorre por meio de três frases coordenadas que trazem o verbo ser no pretérito imperfeito: «Era linda, era filha, era única. Filha de rei» (Colasanti, 2006: 46). O papel social feminino está condicionado ao fato de ser a menina filha de um monarca. A figura masculina sobrepõe-se à imagem pessoal da princesa e determina, inclusive, seu reconhecimento e condição de ser e estar no mundo. Conforme Bourdieu (2012: 82), «A dominação masculina, que constitui as mulheres como objetos simbólicos, cujo ser (esse) é um ser-percebido (percipi), tem por efeito colocá-las em permanente estado de insegurança corporal, ou melhor, de dependência simbólica: elas existem primeiro pelo, e para, o olhar dos outros, ou seja, enquanto objetos receptivos, atraentes, disponíveis».

Em «A Primeira Só», a princesa desempenha o papel social conferido às mulheres como objetos simbólicos, que a inscreve em uma posição de inferioridade e restrição de horizontes. O fato resulta no apagamento da identidade da nobre enquanto sujeito da própria existência e a limita somente a um papel decorativo e efêmero.

Os valores inscritos às mulheres nobres reforçam a ideologia vigente nos contos de fada tradicionais a respeito do que delas se esperava na Idade Média: obediência, submissão, pureza (Coelho, 2012: 32). Colasanti os revitaliza em «A Primeira Só» e alude à luta acirrada das mulheres para obterem reconhecimento ainda hoje. Enfatiza-se, aqui, a necessidade constante e o intenso empenho por alcançarem o *status* que lhes é devido, seja no contexto familiar seja no da sociedade como um todo. As palavras de Beauvoir (2016: 11) são exemplares sobre o assunto: «Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino. Somente a mediação de outrem pode constituir um indivíduo como um Outro».

Em «A Primeira Só», tem-se, ainda, a pergunta retórica, «Mas de que adiantava ser princesa se não tinha com quem brincar?» (Colasanti, 2006: 46). Esse recurso corrobora o tema da solidão destinada às mulheres nobres, que viviam enclausuradas nos castelos. No microrrelato de Colasanti, a temática do isolamento social perpassa, também, o âmbito psíquico, porque alude a questões concernentes à identidade humana. A princesa, por desconhecer a si mesma, não identifica seus traços físicos refletidos no espelho (presente do pai

monarca para fazê-la feliz). Por ignorar a própria imagem — fato que potencializa a alienação da mulher — a princesa, ao se ver no espelho, pensa tratar-se de outra menina, que é canhota: «Quando a princesa acordou, já não estava sozinha. Uma menina linda e única olhava surpresa 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» (Colasanti, 2006: 46).

A narrativa relata que, por algum tempo, a menina ilude-se com a imagem e, por isso, usufrui de certa felicidade e suporta resignada a reclusão e o isolamento imposto. O engodo a que o rei submete sua filha — dar-lhe um espelho à guisa de companhia — parece confirmar atitudes da dominação masculina evidenciadas por Bourdieu (2012: 72, 73): «A lógica, essencialmente social, do que chamamos de “vocação”, tem por efeito produzir tais encontros harmoniosos entre as disposições e as posições, encontros que fazem com que as vítimas da dominação simbólica possam cumprir *com felicidade* (...) as tarefas subordinadas ou subalternas que lhes são atribuídas por suas virtudes de submissão, de gentileza, de docilidade, de devotamento e de abnegação».

Se no microconto «A Primeira Só» a tristeza da princesa parece incomodar demasiadamente o rei: «De noite o rei ouvia os soluços da filha. De que adianta a coroa se a filha da gente chora à noite? Decidiu acabar com tanta tristeza» (Colasanti, 2006: 46), não o perturba a cruel situação da filha viver inútil e solitariamente no castelo. Isso porque o interesse patriarcal está acima dos desejos femininos mais genuínos de ter amigos. A suposta boa intenção paterna de presentear a princesa solitária com um espelho vai ao encontro de estratégias masculinas que inferiorizam reivindicações das mulheres:

Seria necessário enumerar todos os casos em que os homens mais bem-intencionados (a violência simbólica, como se sabe, não opera na ordem das intenções conscientes) realizam atos discriminatórios, excluindo as mulheres, sem nem se colocar a questão, de posições de autoridade, reduzindo suas reivindicações a caprichos, mercedores de uma palavra de apaziguamento ou de um tapinha na face, ou então, com intenção aparentemente oposta, chamando-as e reduzindo-as, de algum modo, à sua feminilidade, pelo fato de desviar a atenção para seu penteado, ou para tal ou qual traço corporal (Bourdieu, 2012: 74-75),

Enquanto a filha acata as ordens paternas e ilude-se com o presente, ela está feliz, ainda que lhe seja reservado apenas o espaço restrito do quarto real. Porém, quando na brincadeira com a bola de ouro, o espelho acidentalmente

se esfacela e, depois, o objeto é esmiuçado pela garota, num acesso de fúria, o engodo é desfeito e a tristeza toma conta de sua alma: «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» (Colasanti, 2006: 48).

Diante da crise, a princesa rebelde-se e foge, alçando, paulatinamente, outros lugares: jardim, bosque, prado, lago: «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» (Colasanti, 2006: 49). As considerações de Bourdieu (2012: 72) discorrem sobre os espaços sociais designados às mulheres e cravados pela família e por toda a ordem social:

Elas estão inscritas na fisionomia do ambiente familiar, sob a forma de oposição entre o universo público, masculino, e os mundos privados, femininos, entre a praça pública (ou a rua, lugar de todos os perigos) e a casa (já foi inúmeras vezes observado que, na publicidade ou nos desenhos humorísticos, as mulheres estão, na maior parte do tempo, inseridas no espaço doméstico, à diferença dos homens, que raramente se vêem associados à casa e são quase sempre representados em lugares exóticos).

No espaço doméstico do quarto, no interior do castelo, a personagem encontra solidão, tristeza e opressão, já, nos espaços externos, há libertação e emancipação. Ocorre uma gradação de ações articuladas textualmente e desempenhadas pela protagonista para superar os obstáculos e, nesse sentido, o conto de Colasanti, retoma a estrutura tradicional dos contos de fadas e do universo maravilhoso, sistematizada por Propp (2006).

É possível perceber doze funções constantes nesse microrrelato: interdição, transgressão, perfídia; malfeito, mediação, decisão, a prova, a posse do mágico, reação, luta, sucesso, final feliz. A interdição diz respeito ao isolamento imposto pelo próprio pai e angústia da princesa por viver só, trancafiada em seu quarto no castelo. Transgressão, perfídia e malfeito estão relacionados à rebeldia da menina ao estilhaçar o espelho, que ganhou do pai. A decisão, a reação, a luta e a prova referem-se ao esforço descomunal da princesa pela autorrealização, por meio do conhecimento de si mesma, enquanto mulher e ser social, bem como sua relação com o outro. A posse do mágico, também, pode ser entendida como a apropriação da(s) amiga(s) por meio das imagens refletidas no espelho e nas águas.

O sucesso e o final feliz são ambíguos, pois o desfecho sugere que a princesa emancipa-se quando sai do castelo e percorre outros ambientes, in-

clusivo o espaço do lago. Liberta-se, assim, da dominação paterna e, finalmente, trava o relevante encontro consigo mesma, a partir das projeções espelhadas nas águas. Paradoxalmente quando ela se afunda na água, realiza-se como pessoa: «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». Segundo Moraes (2011: 337), «Em desacordo com os padrões típicos dos contos de fadas, os de Marina Colasanti não estão comprometidos com um final feliz, muitos deles apresentando desfechos trágicos ou finais em aberto, o que constitui uma atualização dessa modalidade de narrativa».

A propósito da reconfiguração dada às figuras tradicionais dos contos de fada, como no caso das princesas, Lajolo e Zilberman (2005: 128) reforçam o valor da dessacralização da imagem feminina tradicional e sua revitalização: «Um exame mais detalhado das personagens que perpassam a literatura infantojuvenil atual mostra-nos que as princesas reaparecem, porém, alternando finais, deslocando pontos de vista, recolocando cenas. As produções a partir da década de 1970 apoderaram-se do estatuto das princesas para desmitificá-lo, inaugurando novas linhagens. Os papéis fossilizados das personagens são, portanto, mexidos».

Esses aspectos formais criam uma narrativa que atrai os leitores, porque suscita uma ética do dever, nos termos de Jolles (1972: 18), ou seja, do que poderia acontecer. Sobretudo, possibilitam inquirições a respeito de anseios e ações humanas que, em pleno século XXI, implicam desafios e lutas em busca da felicidade, dos relacionamentos interpessoais, do enfrentamento de crises, enfim, da plenitude de vida. As reflexões de Moraes (2011: 337) exprimem bem o interesse que os contos de fada revisitados despertam nos leitores: «Príncipes, princesas, reinos distantes pertencem a um mundo mágico no qual embalamos nossos sonhos e desfrutamos de total encantamento. Aparentemente distante do nosso cotidiano, esse universo sedutor revela, através de símbolos, os mais profundos sentimentos humanos como medo, solidão, desejo, amor, entre tantos afetos».

Em «A Primeira Só» há rei e princesa vivendo em um castelo tal qual em uma narrativa tradicional de contos de fada, contudo, não há um final feliz, ou ainda, o fim é ambíguo e o desfecho fica em aberto, cabendo ao leitor decidir se a princesa atingiu a tão almejada felicidade ou não. Tal procedimento artístico contribui para a humanização dos leitores, que se encontram em contextos sociais cujos obstáculos precisam ser superados. Candido (1972: 806) declara que a literatura «não corrompe nem edifica, portanto; mas, tra-

zendo livremente em si o que chamamos o bem e o que chamamos o mal, humaniza em sentido profundo, porque faz viver».

Em entrevista, Colasanti afirmou que contos de fadas são metáforas do inconsciente, completamente afastados de intenções pedagógicas ou de autoajuda. Suas narrativas nesta modalidade demonstram um hábil trabalho artístico, que desencadeia a fruição estética do leitor:

Creo en la fuerza de la literatura como elemento estructurante, lejos de las obviedades, de lo previsible, de los «recados» embutidos. En cuanto a los cuentos de hadas, los verdaderos cuentos de hadas, aquellos que estremecen el alma dialogando silenciosamente con ella, su esencia está en el origen, surgen de las camadas más profundas del inconsciente. A veces, al escribirlos, siento como si yo fuera apenas el receptor de historias distantes que por misterio — o lujo — son contadas dentro de mí (Andricaín & Rodríguez, 2000).

«A Primeira Só» converge para a fase *female* (fêmea) definida por Showalter (1985) como aquela que remete à autodescoberta, à busca de identidade própria. A caracterização da princesa, enquanto aquela que infringe interditos paternos pela busca do autoconhecimento e por relacionamentos interpessoais, pode ser entendida como uma representação metalinguística das lutas empreendidas pelas mulheres, ao longo dos anos, para serem felizes. Nessa direção, Simone de Beauvoir (2019) assevera que: «Conhecimento próprio não é garantia de felicidade, mas isso está ao lado da felicidade e pode fornecer a coragem para lutar por ela».

3.2. «Palacio de muñecas»: alienação e interditos

A ficção flash fantástica «Palacio de muñecas», de Esteban Erlés também recupera a estrutura dos contos de fada tradicionais. Por isso, traz a história de princesas, que vivem em um castelo, curiosamente, em uma «célebre casa de muñecas de la reina Mary» onde as princesas são bonecas princesas, conforme o excerto: «Una de las muñecas infantiles, evidentemente vestida de pequeña princesa». O rei é descrito como «el muñeco monarca» (Esteban Erlés, 2016). O cenário criado na obra alude, ainda, ao requinte do interior de um castelo, pois os nobres, «cuatro muñecos» estão «sentados a la mesa en el enorme salón dorado y rosa» (Esteban Erlés, 2016). No microconto vigoram, também, os elementos tradicionais dos contos de fada como a realeza, o ambiente palaciano, a formalidade nas ações cotidianas: «En el interior de la cé-

lebre casa de muñecas de la reina Mary, sentados a la mesa en el enorme salón dorado y rosa, cuatro muñecos cenan en silencio» (Esteban Erlés, 2016).

Podem-se verificar em «Palacio de muñecas» algumas funções constantes elencadas por Propp (2006), que definem os contos como maravilhosos: interdição, perfídia, cumplicidade involuntária, malfeito, mediação, desafio. Com base na síntese de Coelho (2012), encontram-se, nesse microrrelato, as seguintes características: situação de crise, obediência, desafio. Há situações de crise no convívio familiar, que é representado pela quase total ausência de diálogo, «cenan en silencio», e pela indiferença e falsidade paternas na resposta dada à filha, em uma parca conversa: «Son fuegos artificiales, querida, replica el padre sin levantar la vista del pudín» (Esteban Erlés, 2016).

Além disso, há crise no espaço exterior ao palácio, onde, supostamente, acontece uma guerra, porque «En el exterior, siguen cayendo bombas sobre los edificios» (Esteban Erlés, 2016). As princesas obedecem resignadas aos interditos do pai como, por exemplo, não adentrarem: «aquel desván al que las niñas de porcelana tienen prohibido acercarse» (Esteban Erlés, 2016). Possivelmente são proibidas de saírem do palácio, porque nele vivem desde sempre: «al outro lado de la casa de muñecas de cinco metros que es su hogar desde siempre» (Esteban Erlés, 2016). Os interditos configuram desafios a serem superados, por isso, a pergunta da princesa infante: «Una de las muñecas infantiles, evidentemente vestida de pequeña princesa, se cansa del sonido monótono de los tenedores y pregunta a su padre, el muñeco monarca, por el estruendo que se escucha allá afuera» (Esteban Erlés, 2016).

A despeito de funções constantes (Propp, 2006) vigorarem em «Palacio de muñecas», Esteban Erlés potencializa o maravilhoso por meio de um procedimento metalinguístico singular. A configuração estética da nobreza, em espaços e personagens típicos, inclusive, femininos, é realizada no universo fantasioso de uma casa de bonecas cujos compartimentos formam os capítulos do livro *Casa de muñecas*. A fantasia é triplicada, portanto, pelo teor da ficção, pela configuração do universo maravilhoso (contos de fada) e pela ótica infantil centrada no imaginário, no caso, a casa de bonecas. Tanto é que o palácio representado ficcionalmente é: «la célebre casa de muñecas de la reina Mary»; «al outro lado de la casa de muñecas de cinco metros»; «el tejado del palacio de muñecas» (Esteban Erlés, 2016).

Reforça-se, aqui, a ideologia dos contos de fadas quanto ao que se esperava da mulher na Idade Média, ou seja, a obediência, pureza, recato, submissão. Aliás, A descrição das princesas como «niñas de porcelana» (Esteban Erlés, 2016) intensifica o fato de serem bonecas, que, por sua vez, sugerem a

passividade e a fragilidade femininas desencadeadas e mantidas pelos vetos e cerceamentos impostos pela dominação masculina.

O espaço palaciano era onde as mulheres nobres costumavam ser enclausuradas, cabendo-lhes cumprir funções sociais passivas e superficiais. Por isso, não atuavam significativamente em seu contexto, tampouco possuíam vozes para reivindicarem qualquer mudança favorável à liberdade e expressão pessoal. Esses fatos reportam-nos às palavras de Bourdieu (2012: 72) sobre os espaços circunscritos às mulheres: «Elas estão inscritas na fisionomia do ambiente familiar, sob a forma de oposição entre o universo público, masculino, e os mundos privados, femininos, entre a praça pública (ou a rua, lugar de todos os perigos) e a casa».

Em «Palacio de muñecas» a reclusão das princesas no castelo «que es su hogar desde siempre» (Esteban Erlés, 2016) sugere ostracismo e alienação diante dos importantes acontecimentos sociais e políticos ocorridos ao redor da moradia que se tratam, provavelmente, de eventos bélicos: «En el exterior, siguen cayendo bombas sobre los edificios» (Esteban Erlés, 2016). No relato, sugere-se que o desconhecimento e alienação das mulheres nobres são ocasionados e reforçados pelo rei. Isso porque, quando uma das princesas, cansada «del sonido monótono de los tenedores», pergunta-lhe o que são os estrondos vindos de fora e recebe como resposta: «Son fuegos artificiales, querida» (Esteban Erlés, 2016). O rei a chama de querida e escamoteia-lhe os episódios reais, no intuito, talvez, de privá-la de problemas e dissabores. Tal procedimento, porém, revela dominação e artimanhas do patriarcalismo, a fim de manipular a inteligência da mulher, mantendo-a alienada do mundo e, assim, restringindo sua ação social.

No conto, à inquirição feminina é dada, carinhosamente, uma resposta falsa e enganosa e isso aproxima-se do que se disse sobre os estratagemas masculinos quanto às colocações da mulher: «reduzindo suas reivindicações a caprichos, mercedores de uma palavra de apaziguamento ou de uma tapinha na face» (Bourdieu, 2012: 74). Interessante que a curiosidade diante dos fortes ruídos de bombas é aguçada na princesa não porque suspeitasse da ocorrência de algum problema, mas porque desejava romper o tédio de suas nobres ações cotidianas: «Una de las muñecas infantiles, evidentemente vestida de pequeña princesa, se cansa del sonido monótono de los tenedores y pregunta a su padre, el muñeco monarca, por el estruendo que se escucha allá afuera, al otro lado de la casa de muñecas» (Esteban Erlés, 2016).

A representação que se faz do monarca em «Palacio de muñecas» também reforça traços do patriarcalismo, em específico, imposições arbitrarias, egocentrismo, discurso falacioso. Tais aspectos decorrem de interesses mes-

quinhos, que se tornam cruéis diante da desgraça e necessidades alheias. É o que acontece, por exemplo, quando o rei, que está ciente dos bombardeios em vigor e da inquirição da princesa, foca seu olhar no pudim a sua frente. O pai nem sequer olha para os olhos da filha — «replica el padre sin levantar la vista del pudín» (Esteban Erlés, 2016) — quando mente sobre a verdade dos fatos, isto é, os bombardeios. Aliás, a mentira contada reforça a ignorância e alienação femininas, pois, das bombas bélicas que implicam morte, destruição, dores, sofrimento, mutilações, têm-se a réplica discursiva de fogos de artifício, atrelados a risos, alegrias, prazer. O segundo grupo semântico parece ser mais atraente e desejável, porém, é falacioso.

Quanto ao procedimento paterno de escamotear a verdade, pode-se pensar que a intenção seria de poupar as filhas de aflições e problemas e, assim, mantê-las felizes? Seria, portanto, uma mentira digna? Parece que a narrativa reforça o contrário, porque o rei está mais preocupado com sua refeição e não quer muita conversa, muito menos perguntas. Além disso, inevitavelmente, as princesas entrarão em contato com os fatos: «En el exterior, siguen cayendo bombas sobre los edificios. El impacto de una de ellas estropeará levemente el tejado del palacio de muñecas y se colarán esquivarlas en el piso más alto, aquel desván al que las niñas de porcelana tienen prohibido acercarse» (Esteban Erlés, 2016).

O desfecho da narrativa traz que as bombas jogadas lá fora estão atingindo o palácio, inclusive o lugar proibido às princesas, isto é, o sótão. O final do conto fica em aberto para que o leitor complemente-o com suas próprias inferências, a partir das pistas textuais. Por isso, não se percebem, aqui, as últimas funções indicadas por Propp (2006), a saber, vitória, eliminação, volta, perseguição, salvação, ocultação, falsidade, sucesso, desafio, reconhecimento, desmascaramento, metamorfose, castigo e final feliz. Pode-se inferir, todavia, que as condições adversas impostas às princesas, ou seja, reclusão, alienação, ignorância, cerceamento de liberdade, infelicidade, dentre outras, poderão mudar, pois, as bombas jogadas lá fora impactarão o palácio, conforme o excerto a seguir: «El impacto de una de ellas estropeará levemente el tejado del palacio de muñecas y se colarán esquivarlas en el piso más alto, aquel desván al que las niñas de porcelana tienen prohibido acercarse».

O trecho traz que os impactos serão leves, mas, pode-se inferir que isso acontecerá a princípio, porque, depois, serão intensos e atingirão todos os compartimentos do palácio. Sugere-se, portanto, que o que está oculto virá à tona e o escondido será revelado, pondo fim ao mascaramento patriarcal. As mudanças prenunciadas, ainda que pela força bélica, podem ser uma metáfo-

ra, muito bem elaborada, da luta empreendida pelas mulheres para serem protagonistas no mundo onde vivem.

3.3. *Encontros estéticos nos microcontos de Colasanti e Esteban Erlés*

«A Primeira Só» e «Palacio de muñecas» são microrrelatos que recuperam a estrutura temático-formal dos contos de fada tradicionais, por isso, há uma ambientação palaciana, personagens nobres, etiquetas sociais. Suntuosidade e requinte vigoram nos componentes espaciais (lugar e objeto), que são caracterizados como dourado ou de ouro. Em «Palacio de muñecas», descreve-se a cena cotidiana de estar à mesa para uma refeição, que é feita com muito formalismo e indiferença entre os pares: «En el interior de la célebre casa de muñecas de la reina Mary, sentados a la mesa en el enorme salón dorado y rosa, cuatro muñecos cenan en silencio». A enorme sala de jantar é dourada e rosa onde estão quatro membros da realeza, com vestes condizentes à posição social, ou seja, «Una de las muñecas infantiles, evidentemente vestida de pequeña princesa». Além disso, o palácio de bonecas tem uma amplitude exuberante: «al otro lado de la casa de muñecas de cinco metros» (Esteban Erlés, 2016), o que reforça a configuração do espaço suntuoso.

Em «A Primeira Só» há sugestão de riqueza nos presentes dados à princesa: «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 brinquedo que escolheram» (Colasanti, 2006: 48). Apesar de tanto luxo e riquezas, as princesas das duas narrativas são infelizes, conforme se apreende dos excertos: «A tristeza pesou nos olhos da única filha do rei» (Colasanti, 2006: 48); «Una de las muñecas infantiles, evidentemente vestida de pequeña princesa, se cansa del sonido monótono de los tenedores» (Esteban Erlés, 2016).

No que tange à caracterização das personagens dos dois contos é possível perceber que há uma redução a duas categorias sociais, ou seja, rei e princesa. Essa restrição enfatiza os papéis sociais em foco e o que está por detrás da história dos monarcas, isto é, a relação de poder e mando por parte do homem/rei e a submissão e obediência provenientes da mulher/princesa. O jugo e resignação feminina iniciam-se na infância, pois em ambas as narrativas as personagens referem-se a princesas infantis.

Solidão e tristeza, geradas no seio familiar, problematizadas nos contos em tela apontam para situações do mundo moderno, por que, conforme Held

(1980: 139), «Vivemos numa sociedade em que as crianças se sentem cada vez mais condenadas ao silêncio, à solidão: ausências prolongadas de pais que trabalham; ritmo de vida onde estamos sempre correndo».

Até mesmo na presença dos pais, silêncio e solidão podem imperar, como ocorre no jantar em «Palacio de muñecas» quando, à mesa, quatro pessoas (pai e filhas) ouviam, apenas, o mero som dos talheres: «pequeña princesa, se cansa del sonido monótono de los tenedores y pregunta a su padre» (Esteban Erlés, 2016). Sobre a problematização das relações familiares na composição de Esteban Erlés, David Roas (2020) disse: «En sus atmósferas opresivas se combinan lo fantástico, el humor negro y lo grotesco para reflejar un profundo escepticismo respecto a las relaciones humanas (la familia y las infidelidades amorosas son recurrentes en sus cuentos)». Em «A Primeira Só», a solidão da protagonista prenuncia-se no título e segue marcada no enredo com alusões à tristeza recorrente: «Sozinha outra vez a filha do rei. Chorava? (...) Correu, correu e a tristeza continuava com ela» (Colasanti, 2006: 49).

Em «A Primeira Só» essa situação de crise e engodo será rompida pela ação da princesa, que estilhaça o espelho e foge do deprimente ambiente palaciano e do pai dominador. Por sua vez, em «Palacio de muñecas» a transgressão ao interdito é prenunciada a partir da pergunta perscrutadora da princesa boneca sobre o que estava acontecendo ao redor do palácio. Nos dois microrrelatos as infantas nobres vivem como se estivessem em uma retoma de vidro. Elas são afastadas do convívio social e, aparentemente, estão incólumes dos dissabores do mundo circundante, mas, por isso mesmo, são alienadas e infelizes.

Em «A Primeira Só», a princesa estilhaça o espelho, que foi presente do rei, quando percebe estar solitária e foge do ambiente adverso a sua felicidade: «Saiu do palácio e foi correr no jardim para cansar a tristeza» (Colasanti, 2006: 49), rumo às águas do lago onde encontra a tão desejada identidade. De outro lado, em «Palacio de muñecas» a monotonia do jantar real, que pode simbolizar mesmice e tédio experimentados pelas filhas do rei naquele ambiente extremamente formal e alienante, é estremecida pela indagação perturbadora da princesa «muñeca de porcelana». Como se pode perceber, nessas narrativas, as princesas estão de volta, contudo, o desfecho dos contos anuncia novos rumos para sua representação, o que coaduna com a assertiva de Lajolo e Zilberman (2005: 128): «as princesas reaparecem, porém, alternando finais, deslocando pontos de vista, recolocando cenas».

É possível encontrar nos dois microrrelatos — o de Colasanti, um pouco mais extenso com praticamente três laudas, e o de Esteban Erlés com me-

nos de uma lauda — algumas das constantes dos contos maravilhosos estipuladas por Propp (2006), como: interdição, transgressão, decisão, partida, sucesso, desafio, castigo e final feliz. Recuperando a síntese de Coelho (2012: 119), nos acontecimentos dos dois microcontos, aqui estudados, é possível identificar: situação de crise, desígnio ou obediência, desafio, conquista.

Nas narrativas, o obstáculo que se interpõe à superação da crise é gerado pelo antagonista que se configura como o pai monarca. O rei é quem engana a princesa, tanto no conto de Colasanti quanto no de Esteban Erlés. Nesse, mente à filha e distorce os fatos vigentes, pois quando ela pergunta sobre os estrondos e clarões, ele afirma tratar-se de fogos de artifícios. No microrrelato de Colasanti, o rei tapeia, até quando pode, a princesa solitária, presenteando-a com um espelho para iludi-la de que tinha uma amiga. Transgredir e superar a crise, imposta pelo próprio pai, implica lutar contra o adversário que está ao seu lado e tem poder e autoridade sobre seu destino. Em ambos os relatos a figura paterna e o ambiente familiar que deveriam trazer segurança e alegria às princesas não o fazem, pelo contrário, tentam impedir o reconhecimento de si próprio e da realidade circundante. Bauman (2005: 35) refletiu:

O anseio por identidade vem do desejo de segurança, ele próprio um sentimento ambíguo. Embora possa parecer estimulante num curto prazo, cheio de promessas e premonições vagas de uma experiência ainda não vivenciada, flutuar sem apoio num espaço pouco definido, num lugar teimosamente, perturbadoramente, «nem-um-nem-outro», torna-se a longo prazo uma condição enervante e produtora de ansiedade. Por outro lado, uma posição fixa dentro uma infinidade de possibilidades também não é uma perspectiva atraente.

As narrativas aqui em pauta conduzem a pensamentos profícuos sobre a situação social da mulher e sua luta a fim de firmar sua identidade enquanto sujeito da própria existência. Como pessoa inserida num aqui e agora, muitas vezes, opressor e alienante, a mulher precisa conquistar espaços que lhe sejam favoráveis a experiências significativas para seu desenvolvimento cognitivo, psíquico e social.

Embora os finais dos dois microrrelatos fiquem em aberto, há indícios textuais que reforçam a leitura de que houve a transgressão dos interditos. Em «A Primera Só», a princesa alienada se autorreconhece a partir das imagens refletidas no lago. De outra feita, em «Palacio de muñecas», o sótão proibido às princesas será desvelado pelas explosões que atingem o palácio. Em ambos os desfechos sugere-se que o que está oculto virá à tona e as imposições arbitrárias serão superadas. Isso tanto em termos de conhecimento do espaço físi-

co (sótão) e da realidade circundante quanto do autoconhecimento, a partir da imagem de si mesma vista no espelho ou nas águas.

Os microrrelatos atualizam funções e categorias dos contos de fada e, sobretudo, propõem o novo nos desfechos em aberto. Neles, sugerem-se a libertação das proibições e a autorrealização por meio da superação das amarras familiares e sociais impostas, especialmente, às mulheres. A princesa de «A Primeira Só» encontra a si mesma e as outras amigas (no devaneio que tem com as imagens refletidas no lago) e, desse modo, escapa do domínio do rei. Por sua vez, a princesa boneca rompe o silêncio e a indiferença do rei com uma perscrutadora indagação sobre os ruídos e clarões emitidos próximos ao palácio.

Correlacionando a «ética do acontecer» defendida por Jolles (1972) às narrativas de Colasanti e Esteban Erlés analisadas, pode-se dizer que ambas as produções literárias implicam e revitalizam essa ética, porque, nelas, apesar dos interditos e da reclusão social, as personagens femininas fazem acontecer seu destino, o que vai ao encontro das relevantes palavras de Beauvoir (2016: 11) de que «Ninguém nasce mulher: torna-se mulher».

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Demonstraram-se aqui semelhanças estruturais importantes nos microrrelatos «A Primeira Só» e «Palacio de muñecas». A principal aproximação entre essas produções diz respeito à ressignificação que as escritoras conferem aos contos de fada, a partir de funções constantes (Propp, 2006), como conflito, luta, antagonismo, superação. Os argumentos analíticos comprovaram que, apesar da apropriação formal dos contos tradicionais, as narrativas de Colasanti e Esteban Erlés inovam e cravam a poeticidade, por meio de um trabalho primoroso com a linguagem e com os elementos compositivos, em específico, personagens, espaço, enredo e ações.

O título e as perguntas retóricas em «A Primeira Só» revelam criatividade no uso peculiar do numeral e do adjetivo. A multiplicidade de amigas sugeridas nos espelhos estilhaçados, numa gradação crescente de figuras, que mingam aos olhos femininos, revela o jogo lúdico e envolvente que Colasanti estabelece com as imagens verbais: «Mas duas eram menos do que uma, quatro menores do que duas, oito menores do que quatro, doze menores do que oito. Menores, cada vez menores» (Colasanti, 2006: 49). A descrição poética da princesa indo ao encontro de outras, desde seu reflexo nas águas, é de uma sensibilidade ímpar e contém profundos significados existenciais: «Soprou na água.

A amiga encrespou-se, mas continuou sendo uma. Atirou-lhe uma pedra. A amiga abriu-se em círculos, 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» (Colasanti, 2006: 49-50).

Em «Palacio de muñecas», a urdidura de uma história de rei e princesas ambientada em um suntuoso espaço de uma casa de bonecas, singulariza a caracterização dos contos tradicionais e intensifica a fantasia. É como se a imagem fantasiosa dos contos de fada estivesse contida em outra imagem fantasiosa, a da casa de bonecas, à semelhança de uma brincadeira com matriosca. Isso porque a própria estrutura de contos de fada reforça o universo maravilhoso, porém, é um fantasioso configurado em uma casa de bonecas, ambiente concebido com extrema imaginação e ludicidade. Há, por isso, a intensificação do imaginário, em um procedimento estético muito bem pensado por Esteban Erlés. Em ambas as narrativas, ainda, as protagonistas são caracterizadas como princesas crianças que, a despeito da dominação masculina, desafiam o poder do rei por meio de gestos ou de palavras, rumo à libertação e independência.

É importante frisar que a «dissecação estrutural» realizada aqui não pretendeu esmaecer o encantamento dos contos fantásticos. Pelo contrário, as reflexões gestadas, neste trabalho, devem resultar em fruição leitora de obras de alta qualidade estética. Os microrrelatos analisados promovem tanto o prazer da leitura diante do maravilhoso quanto induzem a pensamentos importantes sobre o papel social feminino ao longo da história da humanidade. Resultam, afinal, inquirições humanizadoras próximas da fala de Zipes (2015: XV):

By dissecting the fairy tale, one might destroy its magic, and it appears that this magic has something to do with the blessed realm of childhood and innocence.

On the other hand, almost every reader of fairy tales, young and old, is curious about their magic. What is it that endow fairy tales with such enchantment? Where do these tales come from? Why do they have such a grip on us? Why do we always seem to need them? We want to know more about ourselves by knowing something more about fairy tales. We want to fathom their mysterious hold on us.

Estudar os contos de fada contemporâneos favorece que o leitor consiga fruir a leitura, dando asas a sua imaginação e, especialmente, reflita sobre questões importantes, como o papel das mulheres na sociedade vigente. A análise temático-formal fomenta, ainda, reflexões imprescindíveis sobre anseios e buscas existenciais como autorrealização, felicidade e completude da vida em meio

a obstáculos e desafios. As próprias funções estruturais dos contos de fada refletem, como num jogo de espelhos, o que ocorre no âmago humano.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDRICAÍN, Sergio, & Antonio Orlando RODRÍGUEZ (2000): «Marina Colasanti y las metáforas del inconsciente» [entrevista], *Cuatrogatos. Revista de Literatura Infantil*, 1, disponível em: <http://www.cuatrogatos.org/marina.html> [consulta: 08/06/2020].
- BAUMAN, Zygmunt (2005): *Identidade: Entrevista a Benedetto Vecchi*, trad. Carlos Alberto Medeiros, Zahar, Rio de Janeiro.
- BEAUVOIR, Simone de (1980): *O Segundo Sexo*, vol. I, trad. Sérgio Milliet, Nova Fronteira, Rio de Janeiro.
- (2016): *O Segundo Sexo*, vol. II, trad. Sérgio Milliet, Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 3ª ed.
- (2019): «Frases de Simone de Beauvoir», *Revista Glamour*, disponível em: <https://revistaglamour.globo.com/Lifestyle/noticia/2019/01/20-frases-marcantes-de-simone-de-beauvoir.html> [consulta: 18/11/2020].
- BORTONI-RICARDO, Stella Maris (2008): *O professor pesquisador: introdução à pesquisa qualitativa*, Parábola Editorial, São Paulo.
- BOURDIEU, Pierre (2012): *A dominação masculina*, Bertrand Brasil, Rio de Janeiro.
- CANDIDO, Antonio (1972): «A literatura e a formação do homem», *Revista Ciência e Cultura*, 24(9), pp. 803-809.
- (1974): «A personagem do romance», em Antonio Candido *et al.* (eds.), *A personagem de ficção*, Perspectiva, São Paulo, pp. 51-80.
- CASAGRANDE, Sarah, & Lúcia Osana ZOLIN (2007): «A representação da mulher no conto “Colheita”, de Nélide Piñon: mulher emancipada», *Acta Sci. Human Soc. Sci.*, 29(1), pp. 15-22.
- COELHO, Nelly Novaes (2012): *O conto de fadas: símbolos — mitos — arquétipos*, Paulinas, São Paulo.
- COLASANTI, Marina (2006): *Uma ideia toda azul*, Global, São Paulo.
- (2020a): «Biografia», disponível em: <https://www.marinacolasanti.com/p/biografia.html> [consulta: 23/07/2020].
- (2020b): «Biografia», disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Marina_Colasanti [consulta: 23/07/2020].
- ESCRITORES.ORG (2020): «Biografia de Patricia Esteban Erlés», *Escritores*, disponível em: <https://www.escritores.org/biografias/15509-esteban-erles-patricia-> [consulta: 08/06/2020].
- ESTEBAN ERLÉS, Patricia (2012): *Casa de muñecas*, Editorial Páginas de Espuma, Madrid.
- (2016): *Casa de muñecas*, Editorial Páginas de Espuma, Madrid. [E-book]
- HELD, Jacqueline (1980): *O imaginário no poder: as crianças e a literatura fantástica*, Summus, São Paulo.

- IACONIS, Heloisa (2019): «Marina Colasanti não esgota o exercício de questionar a vida» [entrevista], disponível em <https://www.itaucultural.org.br/secoes/entrevista/marina-colasanti-nao-esgota-o-exercicio-de-questionar-a-vida> [consulta: 23/07/2020].
- JOLLES, André (1972): *Las formas simples*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile.
- LAJOLO, Marisa & Regina ZILBERMAN (2005): *Literatura Infantil Brasileira: História e Histórias*, Ática, São Paulo.
- MABILLE, Pierre (1940): *Le miroir du merveilleux*, Éditions du Sagittaire, Paris.
- MAGAR, Esther (2018): «Entrevista con Patricia Esteban Erlés», *Relatos Magar*, disponível em <https://relatosmagar.com/entrevista-patricia-esteban-erles/> [consulta: 08/06/2020].
- MORAES, Vera Lucia Albuquerque de (2011): «Longe como o meu querer: o imaginário feminino em conto de fada de Marina Colasanti», *Cerrados: Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura*, 31, pp. 337-344. [Dossiê *Palaora e poder: representações na literatura de autoria feminina*]
- PROPP, Vladimir (1972): *Las transformaciones del cuento maravilloso*, trad. Hugo Acevedo, Rodolfo Alonso, Buenos Aires.
- (2006): *Morfología do conto maravilhoso*, trad. Jasna Paravich Sarhan, Forense Universitária, São Paulo.
- ROAS, David (2017): *Exceções e outros contos fantástico*, EdUFSCar, São Carlos.
- (2020): «Más que fantasmas: la explosión de la literatura fantástica femenina», *The conversation*, disponível em: <https://theconversation.com/mas-que-fantasmas-la-explosion-de-la-literatura-fantastica-femenina-124612> [consulta: 09/10/2020].
- SHOWALTER, Elaine (1985): *A literature of their own: British women novelists from Brontë to Lessing*, Princeton University Press, Princeton.
- TODOROV, Tzvetan (1992): *Introdução à Literatura Fantástica*, trad. Maria Clara Correa Castello, Perspectiva, São Paulo.
- ZIPES, Jack (2015): «Introduction. Towards a Definition of the Literary Fairy Tale», em Jack Zipes (ed.), *The Oxford Companion to Fairy Tales*, Oxford University Press, New York.
- ZOLIN, Lúcia Osana (2009): «Literatura de autoria feminina», em Lúcia Osana Zolin et al. (eds.), *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*, Eduem, Maringá, pp. 327-336.