



Universidade Estadual do Oeste do Paraná

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ - CAMPUS DE CASCAVEL
CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
NÍVEL DE MESTRADO E DOUTORADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EM LINGUAGEM E SOCIEDADE

MARIANA ELIZABETH CERIS BURTETT GUDINO
(MESTRADO)

ERA UMA VEZ... FIGURAÇÕES DO
ARQUÉTIPO DA PRINCESA E DO *PATER FAMILIAS* EM CONTOS DE MARINA
COLASANTI

CASCAVEL – PR
2024



Universidade Estadual do Oeste do Paraná

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ - CAMPUS DE CASCAVEL
CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
NÍVEL DE MESTRADO E DOUTORADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EM LINGUAGEM E SOCIEDADE

MARIANA ELIZABETH CERIS BURTETT GUDINO
(MESTRADO)

ERA UMA VEZ... FIGURAÇÕES DO
ARQUÉTIPO DA PRINCESA E DO *PATER FAMILIAS* EM CONTOS DE MARINA
COLASANTI

Dissertação apresentada à Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE – para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras, nível de Mestrado e Doutorado - área de concentração Linguagem e Sociedade.

Linha de Pesquisa: Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados.

Orientador(a): Profa. Dra. Valdeci Batista de Melo Oliveira.

CASCAVEL – PR
2024

Ficha de identificação da obra elaborada através do Formulário de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da Unioeste.

Burtett Gudino, Mariana Elizabeth Ceris
ERA UMA VEZ... FIGURAÇÕES DO ARQUÉTIPO DA PRINCESA E DO
PATER FAMILIAS EM CONTOS DE MARINA COLASANTI / Mariana
Elizabeth Ceris Burtett Gudino; orientadora Profa. Dra.
Valdeci Batista de Melo Oliveira. -- Cascavel, 2024.
103 p.

Dissertação (Mestrado Acadêmico Campus de Cascavel) --
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Centro de Educação,
Programa de Pós-Graduação em Letras, 2024.

1. Mitologia. 2. Arquétipo da princesa. 3. Marina
Colasanti. 4. Contos maravilhosos. I. Oliveira, Profa. Dra.
Valdeci Batista de Melo, orient. II. Título.

MARIANA ELIZABETH CERIS BURTETT GUDINO

“Era uma vez... Figurações do Arquétipo da Princesa e do Pater Famílias em contos de Marina Colasanti”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras em cumprimento parcial aos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração Linguagem e Sociedade, linha de pesquisa Linguagem literária e interfaces sociais: estudos comparados, APROVADO(A) pela seguinte banca examinadora:



Orientador(a) - Valdeci Batista de Melo Oliveira
Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Campus de Cascavel (UNIOESTE)



Lilibeth Janneth Zambrano Contreras
Universidad de Los Andes/Venezuela
(ULA)



Antonio Donizeti da Cruz
Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Campus de Cascavel (UNIOESTE)

Cascavel, 11 de março de 2024

Para o feminino que habita em todos nós.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de expressar minha profunda gratidão a todos que contribuíram para a realização desta dissertação.

Primeiramente, à minha orientadora, Professora Dra. Valdeci Batista de Melo Oliveira, pela orientação solícita, paciência, dedicação e maestria ao me guiar por todo o processo. Sua disposição em esclarecer minhas dúvidas, seu constante estímulo e os desafios que me propôs foram fundamentais. Agradeço também ao seu assistente, Higor Miranda Cavalcante, pelo suporte com toda a parte burocrática do mestrado.

Agradeço à CAPES pelo financiamento por meio da bolsa de pesquisa que contribuiu significativamente para a qualidade da pesquisa.

Aos colegas do programa, agradeço por contribuírem de alguma forma para esta pesquisa, seja com apoio emocional ou acadêmico.

Agradeço aos professores do programa de pós-graduação em Letras da Unioeste, campus Cascavel, por me receberem de braços abertos e acreditarem que, mesmo vinda de outra área, a Psicologia, eu poderia realizar esta dissertação. Especialmente, ao Professor Dr. Antonio Donizeti da Cruz, que participou da minha banca de qualificação, indicando livros essenciais para a conclusão do meu trabalho, e, posteriormente, na banca de defesa. À Professora Dra. Lilibeth Janneth Zambrano Contreras, pela participação na banca de qualificação e pelas obras recomendadas que abriram o percurso que eu deveria seguir.

À minha família, meu mais sincero agradecimento. À minha mãe, Karina Ceres Burtett Gudino, por sempre acreditar na minha capacidade de seguir este caminho desafiador da pós-graduação e por desmarcar todos os compromissos para estar presente na minha banca. Ao meu pai, Marco Antonio Gudino, um leitor ávido que sempre me motivou na leitura. À minha irmã, Julia Helena Burtett Gudino, que me introduziu ao universo das Letras e revisou minha dissertação com tanto amor, carinho e atenção. Ao meu companheiro de vida, Thiago Antonio Miotto, por proporcionar um lar tranquilo e uma rotina equilibrada, sempre estimulando a disciplina nos estudos e nas demais áreas da vida. Seu apoio foi crucial para que eu pudesse cumprir o cronograma desta dissertação.

Finalmente, aos demais familiares e amigos que sempre estiveram ao meu lado e compreenderam minha ausência quando os estudos e a escrita exigiam minha atenção, meu muito obrigado.

Ao mistério da vida e a todos nossos encontros, minha eterna gratidão.

*"Houve um tempo em que não eras escrava,
lembra-te disso.*

*Caminhavas sozinha, alegre, e banhavas-te com
o ventre nu.*

*Dizes que perdeste toda e qualquer lembrança
disso, recorda-te...*

*Dizes que não tens palavras para descrevê-lo,
dizes que isso não existe.*

Mas lembra-te. Faz um esforço e recorda-te.

Ou se não o conseguires, inventa."

(Monique Wittig)

GUDINO, Mariana Elizabeth Ceris Burtett Gudino. Era Uma Vez... Figurações do Arquétipo da Princesa e do Pater Familias em contos de Marina Colasanti. 2024. 100 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Cascavel, 2024.

Orientador(a): Profa. Dra. Valdeci Batista de Melo Oliveira.

Defesa: 11 de março de 2024

RESUMO

Esta dissertação desenvolve uma análise-interpretativa dos contos *Um Espinho de Marfim*; *Sete Anos e Mais Sete*; *Entre a Espada e a Rosa* e *Como Um Colar* publicados no livro *Mais de 100 Histórias Maravilhosas*, de Marina Colasanti (2015), tendo como foco de trabalho os elementos simbólicos neles figurados. O método de pesquisa se efetiva a partir dos pressupostos da transdisciplinaridade, enlaçando aportes teóricos da crítica comparada e da psicologia analítica e considerando as aproximações, distanciamentos e relações entre os contos em tela. Temos por objetivo investigar os desdobramentos ocorridos nas narrativas que figuram o *topos* princesa e como se desenvolve o relacionamento dessa figura com a figura de seu pai – o *pater familias* – que, além de pai, é ao mesmo tempo símbolo máximo do poder na figura do rei. Um outro objetivo consiste em buscar estabelecer pontes entre as representações arquetípicas do feminino nos contos da escritora e a mitologia e investigar quais foram as estratégias empregadas pelas personagens princesas para lidar com as adversidades do enredo dos contos. Dessa forma, construímos reflexões sobre possíveis saberes proporcionados pela leitura do texto literário e como esses novos saberes podem contribuir para o conhecimento de si. O material reunido até o momento desvela, ainda que parcialmente, a atualização intertextual do arquétipo da princesa nos contos selecionados é plasmada a partir de um feminino mais ativo e resiliente, que reflete o momento histórico que estamos vivendo, chamado por Whitmont (1991) de o retorno da deusa.

ABSTRACT

This dissertation develops an interpretative analysis of the tales "Um espinho de marfim," "Sete anos e mais sete," "Entre a espada e a rosa," and "Como um colar," published in the book "mais de 100 histórias maravilhosas" by Marina Colasanti (2015), focusing on the symbolic elements depicted in them. The research method is based on the assumptions of transdisciplinarity, intertwining theoretical contributions from comparative criticism and analytical psychology, considering the proximities, distances, and relationships between the tales in question. Our objective is to investigate the developments in the narratives featuring the topos of the princess and how the relationship between this figure and her father – the pater familias – who, in addition to being a father, is also the highest symbol of power in the figure of the king, evolves. Another objective is to establish connections between the archetypal representations of the feminine in the writer's tales and mythology, and to investigate the strategies employed by the princess characters to deal with the adversities of the plot. In this way, we build reflections on possible insights provided by the reading of the literary text and how these new insights can contribute to self-knowledge. The material gathered so far reveals, even if partially, that the intertextual update of the princess archetype in the selected tales is shaped by a more active and resilient feminine, reflecting the historical moment we are living, referred to by Whitmont (1991) as the return of the goddess.

Tabela 01 – ESTADO DA ARTE.....	62
--	-----------

SUMÁRIO

<u>RESUMO</u>	2
<u>1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS</u>	4
<u>2 ESTADO DA ARTE</u>	12
<u>3 METODOLOGIA</u>	23
<u>4 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA</u>	28
<u>5 ANÁLISE-INTERPRETATIVA DOS CONTOS</u>	47
<u>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS</u>	83
<u>REFERÊNCIAS</u>	85

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

“A leitura do mundo precede a leitura da palavra, daí que a posterior leitura desta não possa prescindir da continuidade da leitura daquele. Linguagem e realidade se prendem dinamicamente. A compreensão do texto a ser alcançada por sua leitura crítica implica a percepção das relações entre o texto e o contexto”.

(Paulo Freire)

Esta dissertação busca oferecer uma leitura de caráter analítico-interpretativo e comparativo dos contos *Um Espinho de Marfim*; *Sete Anos e Mais Sete*; *Entre a Espada e a Rosa* e *Como Um Colar* publicados no livro *Mais de 100 Histórias Maravilhosas* de Marina Colasanti (2015), considerando os elementos simbólicos contidos nos contos a partir dos pressupostos da Transdisciplinaridade (Nicolescu, 1997).

Nossas considerações são tecidas a partir da crítica literária e da psicologia analítica, pois compreendemos a necessidade de abordar os contos como fenômenos culturais que contemplam aspectos não só literários, mas também pedagógicos, sociais, ideológicos e psicológicos. Segundo os pressupostos da Literatura Comparada, analisaremos - a partir das semelhanças, divergências e sobretudo o aspecto relacional entre os contos - a figura da princesa e a atualização deste arquétipo pela autora dos contos, os desdobramentos ocorridos nas narrativas das personagens principais, e as estratégias empregadas para lidar com os desafios impostos pelo seu pai, o rei.

A literatura é portal que nos transporta a outros mundos e, ao mesmo tempo, desvela-nos os refulhos e nuances deste mundo. A título de ilustração, a leitura de *Oliver Twist* (Dickens, 2019) pode compartilhar, ainda que por uma fração, a experiência órfã ao leitor que cresceu com ambos os pais. É capaz de auxiliar a criança desamparada ao ilustrar a existência de outros como ela e tem o potencial de ajudá-la a elaborar seus sentimentos advindos da vivência órfã.

Embora a literatura não funcione como um espelho, refletindo mimeticamente a realidade, o texto literário pode atuar como um mentor, indicando caminhos e alertando sobre perigos. Para além de sua função lúdica e pedagógica, a literatura transcende como um instrumento de revelação, oferecendo insights profundos para as complexas questões de um contexto sociocultural e histórico específico. Ao que Nelly Novaes Coelho (2000) postula que:

Quanto à moderna literatura destinada às crianças (ou a juventude), esta também apresenta um poder inerente a toda grande literatura e revela sua essencialidade quando é lida através dessa perspectiva: a do poder mágico do conhecimento, despertando a capacidade de inventar/construir como espaço de prazer, e ao mesmo tempo, espaço de conhecimento subliminar. É essa fusão prazer/conhecer que encontramos nas raízes do chamado boom da literatura infantil em meados dos anos 70 – eclosão de uma qualidade literária e/ou estética que transformou o livro infantil em um objeto novo [...] possui matéria extremamente rica para formar ou transformar mentes (Coelho, 2000, p. 127).

Portanto, Coelho (2000) considera que a linguagem estética busca representar a visão que se captura da realidade e, sendo construída de elementos inventivos, tem o potencial de questionar a própria realidade que busca representar. Essas propriedades transformadoras da literatura são há muito tempo conhecidas por nossa espécie ou sentidas intuitivamente. Afinal, muito antes da escrita, já nos reuníamos para contar e para ouvir histórias que nos ajudavam a fazer sentido dos fenômenos que permeavam nossa existência consciente. O estudo destes mitos se constituiu como prática relevante para compreendermos nossos ancestrais, sua visão de mundo e seu estilo de vida.

De geração em geração, os mitos, segundo Joseph Campbell (2022), prestavam-se às importantes funções¹ de a) nos ajudar a organizar os percalços da existência, fazendo significar vivências que experimentamos e temos dificuldades de atribuir sentidos, b) validavam nossa ordem social e c) nos ensinavam “como viver a vida humana sob quaisquer circunstâncias” (p. 45). A função pedagógica dos mitos também é desempenhada na narrativa descendente, os contos de fadas. Enquanto os mitos se ocupavam do mistério da criação, os contos de fadas partem de uma situação pré-existente.

A partir de uma leitura antropológica, cultural e comparada, podemos conceber um mitema como uma “partícula essencial de um mito, um elemento irreduzível e imutável similar a um meme cultural, algo que sempre se encontra dividido com outros mitemas relacionados e [...] vinculados em relações extremamente complexas, como uma molécula em um composto” (Gimenes & Santos, 2022, p. 83). Os mitos podem decair junto com suas civilizações de berço, mas os mitemas, os temas básicos, podem sobreviver como novos mitos ou como contos de fadas (Franz, 1990).

Assim, os contos assumem o papel de transferir os ensinamentos contidos nos mitemas. Bruno Bettelheim (1980) afirma que, apesar destes contos terem sido inventados muito antes da vida moderna, “através deles pode-se aprender mais sobre os problemas

¹ As funções mítica, cosmológica, sociológica e pedagógica são discutidas em profundidade no livro *O Poder do Mito* de Joseph Campbell.

interiores dos seres humanos [...]” (p.13). Considerando os contos de fadas como formas culturais, reconhecemos que eles refletem o contexto histórico no qual foram concebidos, incorporando as mentalidades e valores predominantes da época. Títulos como *Os contos de sempre* deixam escapar a ideia de que os contos seriam sempre os mesmos, mantendo a sua reprodução fiel à narrativa original e vinculando os valores subjacentes como universais e a-históricos, ignorando a evolução das narrativas e dos valores ao longo do tempo. A obra de Marina Colasanti comprova essa mudança, evidenciando como os contos de fadas não são estáticos, mas, sim produtos de suas épocas e sujeitos a reinterpretções que refletem novas perspectivas.

Isso posto, compreendemos a influência das propriedades instrutivas da literatura, especialmente evidenciadas por meio das figuras femininas nos contos de fadas. Essas narrativas desempenhavam o papel de guias, delineando os caminhos a serem trilhados pelas mulheres, alertando para os perigos a serem evitados e qual a imagem de feminilidade a ser performada. Tais preceitos eram moldados dentro do contexto do patriarcado, questionado e enfrentado tanto no passado quanto no presente. Embora algumas mulheres tenham desafiado essas normas, muitas outras as seguiram estritamente, perpetuando-as em seu modo de vida e no ensino dos filhos.

Exemplos que ilustram isso podem ser encontrados na obra *Em busca dos contos perdidos*. A autora Mariza Mendes (2000) ressalta que as mulheres ocuparam um papel de destaque dentro das histórias, seja como protagonistas que representavam o papel da princesa, da camponesa, da fada madrinha ou da bruxa má, seja pelo papel de narrador que, por vezes, era desempenhado por uma figura feminina, visto que a tarefa de tecer tanto os tecidos quanto na narrativa era de responsabilidade de uma mulher.

Também nesta obra, Mendes (2000) realiza uma análise dos significados das funções femininas nos contos daquele que ficou conhecido por reunir as narrativas folclóricas orais em edições publicadas, Charles Perrault. Mendes (2000) argumenta que os prêmios e os castigos das personagens eram de acordo com o que a visão patriarcal da época esperava das mulheres:

Os prêmios e castigos para as boas e más ações são a base da moral ingênua, que caracteriza as narrativas de origem popular. As mulheres recebem castigos especiais, que mostram o modo como o sexo feminino é manipulado na sociedade. O uso dos mitos nos contos de fadas em todas as culturas sempre teve o objetivo de preservar as bases morais e ideológicas da sociedade patriarcal (Mendes, 2000, p. 111).

Por meio da análise de contos como *Cinderela*, *Chapeuzinho Vermelho* e *Bela adormecida*, a autora destaca características das personagens femininas: se são doces, amáveis, obedientes, jovens e bonitas moças, as personagens são representadas pela figura da princesa ou da camponesa que se torna princesa através do matrimônio. Essas personagens percorrem o caminho concedido às mulheres nas sociedades patriarcais à realização decorrente do desejado casamento. As fadas madrinhas, caracterizadas por sua gentileza e maternidade, evocam as antigas divindades femininas, personificando a polaridade positiva do arquétipo da grande mãe. Em contraste, as bruxas são descritas como mulheres idosas, portadoras de traços físicos associados à feiura, e são retratadas como seres gananciosos e invejosos, simbolizando o aspecto negativo desse arquétipo.

Em 1665, Perrault já atestava as propriedades formadoras dos contos de fadas pois reconhecia-os como instrumentos de aprimoramento educacional e moral no desenvolvimento infantil (Mendes, 2000). Isso posto, compreendemos como as categorias bruxa, fada e princesa buscavam não deixar dúvidas quanto o que era esperado de uma mulher: se performasse a feminilidade desejada, ou seja, se fosse dócil, amável, jovem, ingênua e passiva (à espera do resgate masculino) seria recompensada pelo matrimônio, único caminho possível para a ascensão social de uma mulher.

A manutenção do *status* social associado à condição de “dona” só estaria completa na vida de uma mulher se continuasse a performar as qualidades supracitadas e se engajassem na maternidade. No Ocidente a figura mítica e secular da Virgem Maria representa o que as mulheres deveriam almejar seguir, pois simboliza tudo o que uma mulher “deveria” ser: casta e obediente, alguém que sacrificava todo seu ser para viver a maternidade (Ferreira, 2012). Refletindo o aparelho ideológico que define e confina a mulher a sua função reprodutora, ao mesmo tempo que busca interditar a vivência da sexualidade feminina para usufruto do prazer sexual. Se performassem outros atributos que não os supracitados, por exemplo, se fossem ambiciosas, independentes e perspicazes seriam demonizadas ou, caso usufríssem do prazer sexual, eram julgadas como as “messalinas”, gananciosas, rebeldes, e seus conhecimentos deveriam ser rechaçados e tidos como suspeitos. Essas mulheres seriam categorizadas, caçadas e, no pior dos casos, queimadas como bruxas.

Livia Maria Rosa Soares (2019) chama a atenção em seu artigo *Mitos, arquétipos e novas representações de gênero em contos juvenis contemporâneos* para o fato que as características em comuns dos contos de fadas tradicionais e os pré-modernos é que as protagonistas pertencem ao gênero feminino e “enfrentam alguma espécie de ordem constituída, mas a principal e a mais desafiadora é a política” (Soares, 2019, p.197). Os contos

analisados nesta dissertação compartilham destas propriedades: as personagens principais são princesas que vivem a demanda de arrostar a ordem constituída vigente. As protagonistas vivem o desafio de lidar com as leis do reino, somado à complicação de que o defensor da ordem é pai da personagem principal, o rei. Ou seja, aquele que estabelece as regras que a protagonista precisa desafiar pertence ao seu círculo familiar e com ela mantém proximidade afetiva, além do dever de obediência.

Nos tempos primevos os contos pertenciam à tradição oral, a narração de geração para geração ocorria muitas vezes no seio familiar e as limitações da memória operavam modificações tornando-os verdadeiras criações coletivas. Ao serem publicadas, as histórias foram fixadas na palavra impressa e não mais se adaptavam às circunstâncias locais. O que pode ter ajudado na disseminação dos contos também acabou por petrificar seu enredo e os valores que pretendiam transferir. Como mencionado acima, a literatura pode ser um aparato ideológico que reforça ou subverte a perspectiva histórica da qual deriva. Se os contos se cristalizaram, supomos que seus personagens e os valores que representam se estagnariam no tempo.

Assim, durante décadas a imagem da princesa foi representada, associada e reproduzida como vinculada a um lugar de privilégio, uma personagem que esbanja beleza, docilidade, submissão, juventude, inocência, modéstia, o desejo pelo casamento e se apoia em intervenções mágicas e nos homens, especificamente a figura do príncipe, para resolver seus problemas. Sem a atualização dos contos, a personagem feminina não transcendia a função social de princesa e nem conquistava a autonomia de escolher novos caminhos.

Desde a eclosão do movimento feminista na década de 60, as intelectuais feministas entenderam gênero como um conceito socialmente construído que, de tanto repetir-se ao longo do tempo, transpassou a impressão de ser algo dado a priori, imutável e natural (Butler, 2018). Conseqüentemente, começaram a questionar as representações femininas nas obras de arte, inclusive na literatura.

A crítica literária feminista foi essencial para questionar a imagem, os papéis, castigos e prêmios atribuídos às personagens femininas usados para instruir as leitoras e ouvintes destas histórias o que elas deveriam performar e o que eles deveriam esperar/exigir delas. A partir da crítica e da escrita de autoria feminina, a realidade foi questionada e reinventada. Novos caminhos possíveis foram forjados para a mulher. Em especial a possibilidade de pensar em mulheres, no plural, compreendendo e respeitando as diversas alternativas ontológicas de ser enquanto mulher neste mundo.

Uma notável representante do grupo de escritoras que escreve sobre mulheres é a autora dos contos de que esta dissertação se ocupa, Marina Colasanti. Nascida em 1937, na cidade de Asmara, mudou-se com a família aos dois anos de idade para a Itália e aos onze anos para o Brasil. cursou Artes Plásticas e trabalhou como jornalista no *Jornal do Brasil* e na revista *Nova*. Ativa e criativa, conciliou o trabalho como jornalista, tradutora, ensaísta e editora com a escrita e ilustração de seus próprios livros. Publicou seu primeiro livro, *Eu sozinha*, em 1968 e, desde então, engendrou uma série de narrativas que propõem a existência de personagens femininas autônomas que, por sua vez, estimulam o leitor a refletir sobre as relações sociais, inclusive as normativas e atravessadas pelo desequilíbrio de poder, como as relações entre homens e mulheres, inerentes à sociedade patriarcal.

Quando questionada em entrevista se o fato dela trabalhar em sua arte questões relacionadas a mulher fazia dela uma feminista, Colasanti esclareceu:

Não sou feminista porque me ocupo muito das questões ligadas à mulher. É o contrário. Me ocupo dessas questões porque sou feminista. Me ocupo dessas questões porque nunca ninguém conseguiu me convencer de que não tenho o mesmo potencial, a mesma força, a mesma grandeza dos homens. E porque sempre achei que devia ter os mesmos direitos (Colasanti, 2009, s.p.).

Em sua escrita, Marina Colasanti revisita o gênero dos contos e atualiza seu enredo e as características das princesas, oportunizando aos acadêmicos materiais ricos para serem explorados. Na arte de Colasanti encontramos não só seu posicionamento político feminista, mas também a sensibilidade intuitiva que desvenda para ela o que são seus contos:

A outra doce face que seduz meu coração, são os contos de fadas. Que fique claro, meu espelho não reflete, não modifica, não recria os contos de fadas clássicos. Os contos de fadas são um gênero literário específico, e o fato de haver poucos escritores ocupando-se deles não significa que o gênero esteja morto, ou que viva apenas de beber em antigas fontes. Digamos, simplesmente, que uma das faces do meu espelho é portal que só de raro em raro se abre, permitindo-me entrar na dimensão encantada e acariciar tesouros. Tudo é lado de dentro, nos contos de fadas. Tudo desliza para o fundo sem fundo do espelho. E a conversa que se trava entre imagens, inaudível, nem pertence a mim nem ao leitor. Vem de longe, somos, ele e eu, somente seus depositários por herança (Colasanti, 2004, p.109-10).

É este “lado de dentro” que pretendemos trabalhar nesta dissertação. Quando Marina Colasanti fala que “[...] a conversa que se trava entre imagens” não pertence nem a ela ou a leitor, que são conteúdos que vem de longe e que tanto ela quanto o leitor são “seus

depositários por herança”, não podemos deixar de relacionar essa experiência ao inconsciente coletivo, termo cunhado pelo psiquiatra suíço e pai da psicologia analítica, Carl Gustav Jung.

Sendo assim, nosso trabalho tem por objetivo geral: desenvolver uma análise-interpretativa dos pontos relacionais nos contos de Marina Colasanti (2015) e como objetivos específicos: a) investigar e compreender as atualizações do arquétipo da princesa, em desdobramentos ocorridos nas narrativas das personagens e sua relação com seu pai, o personagem Rei; b) descrever o desenvolvimento da Princesa; estabelecer pontes entre as representações arquetípicas do feminino nos contos dessa escritora e a mitologia, e, por último: c) investigar quais foram as estratégias empregadas pelas personagens princesas para lidar com as adversidades do enredo dos contos. Essas análises visam construir reflexões sobre possíveis saberes proporcionados pela leitura do texto literário e como esses novos saberes podem contribuir e enriquecer o conhecimento de si.

Diante do contexto histórico em que os contos de fadas foram aproveitados para transmitir valores e construir *scripts*² de gênero, principalmente no que tange ao gênero feminino, nossa pergunta norteadora da presente pesquisa é: como se expressam as atualizações no arquétipo da princesa nos quatro contos selecionados de Marina Colasanti e como essa atualização impacta na relação da princesa para com seu pai?

Porque acreditamos ser toda ciência uma construção social, na primeira seção trataremos o que nos foi possível pesquisar dos estudos já existentes a respeito da questão em tela, a saber: o que ficou conhecido pela etiqueta semiótica “estado da arte”, ou seja, a fortuna crítica da autora disposta numa tabela com a produção de teses, dissertações, artigos sobre a questão, assim como as instituições, ano e autores das pesquisas mencionadas. Acreditamos que tal produção permite-nos aprofundar e estabelecer diálogo com nossa pesquisa, além de evidenciar os avanços conquistados nessas produções, desbravar novas possibilidades de caminhos para a crítica literária nos textos da autora, assim como situar nossa produção dentre as contribuições já existentes no campo.

Na segunda seção falaremos da metodologia de desenvolvimento do nosso trabalho, apontaremos os textos da revisão bibliográfica realizada, qualificaremos nossa pesquisa como pesquisa de natureza básica e qualitativa e, como método, recorreremos ao método do comparativismo, analítico-interpretativo e transdisciplinar. Eles serão as ferramentas teóricas

² Na tradução livre: roteiros. Consistem nas normas, apontamentos e/ou expectativas, negociáveis ou não, que prescrevem as condutas esperadas de performance de masculinidade/feminilidade. Para uma discussão aprofundada consultar: Rosa, C. E. da Felipe, J., & Leguiça, M. L. (2019). “EU NÃO SOU UM HOMEM FÁCIL”: SCRIPTS DE GÊNERO E SEXUAIS EM TELA E NA EDUCAÇÃO. *Revista Práxis*, 2, 284–300. 2019.

que nos possibilitarão a análise dos elementos simbólicos contidos nos contos a partir de seus pressupostos (Nicolescu, 1997).

Para nos ajudar a navegar no território da psique humana, que é cheio de refolhos e, embora muito estudado, ainda não alcançado e nem desvendado pelas ciências que sobre ela se debruçam, na terceira seção discorreremos sobre o escopo teórico que embasa este trabalho: o aporte teórico da crítica literária, da psicologia analítica e dos estudos da semiótica.

Na quarta seção apresentaremos a análise-interpretativa dos contos *Um Espinho de Marfim*; *Sete Anos e Mais Sete*; *Entre a Espada e a Rosa* e *Como Um Colar* publicados no livro *Mais de 100 Histórias Maravilhosas* de Marina Colasanti (2015).

2 ESTADO DA ARTE

Apresentaremos nessa seção o que nos foi possível pesquisar sobre os estudos desenvolvidos em torno do fenômeno aqui estudado pelos programas de pós-graduação de diferentes universidades. Sabemos do desafio de se conhecer a totalidade das pesquisas já realizadas sobre a questão em tela. Assim, desde já apontamos que não nos foi possível pesquisar todas as teses, dissertações e artigos já existentes. Trazemos o que conseguimos e sobre elenco disposto no quadro abaixo afirmamos que ele subscreve a nossa proposição de que o estilo de escrita de Marina Colasanti dotado de originalidade a consagrou internacionalmente. A autora, além de reconhecida e premiada³, também teve sua produção literária amplamente estudada e pesquisada.

³ Marina Colasanti recebeu os seguintes prêmios até a escrita desta dissertação: Em 1980 recebeu o Prêmio FNLIJ 1980: Produção 1979: Jovem pelo livro *Uma Idéia Toda Azul* (1978); Em 1993 recebeu Prêmio FNLIJ 1993: Produção 1992: Jovem e o Prêmio Jabuti: Melhor Livro Infantil ou Juvenil, ambos pelo livro *Entre a Espada e a Rosa* (1993); Em 1994 recebeu Prêmio Jabuti: Melhor Livro Infantil ou Juvenil e Prêmio FNLIJ 1994: Produção 1993: Jovem ambos pelo livro *Ana Z. Aonde Vai Você?* (1993) e o Prêmio Jabuti: Poesia pelo livro *Rota de Colisão* (1993); Em 1997 recebeu o Prêmio Jabuti: Contos pelo conto *Eu Sei Mas Não Devia* (1996); Em 2002 recebeu Prêmio FNLIJ 2002: Produção 2001: Jovem “Hors-Concours” pelo livro *Penélope Manda Lembranças* (2001); Em 2003 recebeu Prêmio FNLIJ 2003: Produção 2002: Jovem “Hors-Concours” por *A Casa das Palavras e Outras Crônicas* (2002) e o Prêmio FNLIJ 2003: Produção 2002: Tradução Criança “Hors-Concours” por *As Aventuras de Pinóquio* (2002), este último lhe rendeu, em 2004 o prêmio recebeu IBBY Honour List. Também em 2004 recebeu o Prêmio FNLIJ 2004: Produção 2003: Tradução Jovem “Hors-Concours” por *Bicos Quebrados* (2003); em 2005 recebeu Ordem da Estrela da Solidariedade Italiana. Em 2008 o Prêmio FNLIJ 2008: Produção 2007: Poesia “Hors-Concours” por *Minha Ilha Maravilha* (2007); em 2009 o Prêmio Alphonsus de Guimaraens por *Passageira em Trânsito* (2009); Em 2010 recebeu Prêmio FNLIJ 2010: Produção 2009: Jovem “Hors-Concours” por *Com Certeza Tenho Amor* (2009); Em 2010 recebeu Prêmio Jabuti: Poesia por *Passageira em Trânsito* (2009); Em 2011 recebeu Prêmio Jabuti: Juvenil por *Antes de Virar Gigante e Outras Histórias* (2010) e o Prêmio Portugal Telecom em Língua Portuguesa: 3º lugar por *Minha Guerra Alheia* (2010); Em 2014 recebeu ” por *Breve História de um Pequeno Amor* (2013) os prêmios: Prêmio FNLIJ 2014: Produção 2013: Criança “Hors-Concours, o Prêmio Jabuti: Infantil e o Prêmio Jabuti: Livro do Ano Ficção. Em 2015 recebeu o Prêmio FNLIJ 2015: Produção 2014: Jovem Hors-Concours por *Como uma Carta de Amor* (2014) e o Prêmio FNLIJ 2015: Produção 2014: Tradução/ Adaptação Jovem por *Stefano* (2014); também por este último recebeu em 2016 o prêmio IBBY Honour List. Ainda em 2016 recebeu o Prêmio Fundación Cuatrogatos por *Breve História de un Pequeño Amor* (2016). Em 2017 recebeu o 13º Prêmio Iberoamericano SM de Literatura Infantil e Juvenil, o Prêmio Hors Concours da Cátedra Unesco de Leitura PUC – RJ por *Quando a Primavera Chegar* (2017), o Prêmio FNLIJ 2017: Produção 2016: Tradução/ Adaptação Jovem por *O País de João* (2016) e o Prêmio FNLIJ 2017: Produção 2016: Tradução/ Adaptação Reconto por *O Anel Encantado* (2016).

Nilda Maria Medeiros (2009) em sua dissertação *A enunciação poética nos contos de Marina Colasanti* argumenta que a “fortuna crítica em torno dos contos de fadas da autora é bastante significativa” (p.17) e Érika Alves de Moraes Telini (2020) em sua dissertação realizou uma pesquisa em diversos bancos de dados e até a data de sua defesa somavam-se 49 pesquisas acadêmicas. Segue a tabela com as dissertações e teses reunidas por Telini (2020), sua própria dissertação e outras produções defendidas que encontramos pelos bancos de teses e dissertações brasileiros:

Autor	Título	Instituição	Ano
Rosa Maria Tamer Xerfan	No Labirinto Das Fadas - A personagem feminina na literatura infanto juvenil de Marina Colasanti	Dissertação de Mestrado – UFF	1986
Noemi Henrique Brandão de Perdigão	As fadas fiam o fatum: a narrativa maravilhosa de Marina Colasanti	Universidade Federal do Paraná – Mestrado	1993
Rosa Maria Cuba Riche	O feminino na literatura infantil e juvenil brasileira: poder, desejo, memória e os casos Edy Lima, Lygia Bojunga Nunes e Marina Colasanti	Universidade Federal do Rio de Janeiro – Doutorado	1996
Valéria Campos Muniz	A Linguagem dos Contos de Fadas na Obra de Marina Colasanti	Universidade do Estado do Rio de Janeiro – Mestrado	1997
Salma Divina da Silva	Eros no imaginário de Marina Colasanti	Universidade Federal de Goiás – Mestrado	1999
Cátia Toledo Mendonça	Muitos caminhos para Ana Z	Pontificia Universidade Católica do Paraná – Mestrado	2000
Valquiria da Cunha Paladino	A experiência do vivido e a sua contextualização no romance de formação feminino	Universidade do Estado do Rio de Janeiro – Mestrado	2000
Monica Sara Silva de Palacios	A cadência poética de Matilde Rosa Araújo e a ruptura entre o mundo real e o mundo imaginário de Marina Colasanti.	Universidade de São Paulo – Mestrado	2000
Ione Vianna Navajas Dias	A leitura dos contos simbólicos de Irene Lisboa e Marina Colasanti	Universidade de São Paulo – Mestrado	2001
Ana Maria Silva	A ficção de Marina Colasanti e a releitura dos contos de fadas: os muitos fios da tessitura narrativa	Universidade de São Paulo – Mestrado	2001
Mara Lúcia David	A presença do mito na ficção de Marina	Universidade de	

	Colasanti: resgates das culturas portuguesa e brasileira	São Paulo – Mestrado	2001
Marly Camargo de Barros Vidal	A dialogia escritural em Marina Colasanti	Universidade de São Paulo – Mestrado	2001
Claudineide Dantas de Oliveira	A Figura Feminina do Texto em "A moça Tecelã" de Marina Colasanti	Universidade Federal da Paraíba – Mestrado	2002
Maria Helena Miscow Ferraz De Mendonça	A crônica e as cronistas brasileiras: Questão de gêneros	Universidade Federal do Rio de Janeiro – Doutorado	2002
Annete Lopes Sejópoles Modesto	O alaúde sobre o tear (uma leitura de Uma Idéia Toda Azul, de Marina Colasanti)	Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – Mestrado	2002
Luciana Faria Le-Roy	A representação da mulher na literatura para crianças: um estudo de obras de Júlia Lopes, Ana Maria Machado, Lygia Bojunga Nunes e Marina Colasanti	Universidade Federal do Rio de Janeiro – Mestrado	2003
Salma Silva	O mito do amor em Marina Colasanti	Livro	2003
Silvana Augusta Barbosa Carrijo Silva	Marina Colasanti: Mulher em Prosa e Verso	Universidade Federal de Goiás – Mestrado	2003
Joselia Rocha Dos Santos	Variações sobre o mesmo tema: a representação do corpo nos contos de Clarice Lispector, Helena Parente Cunha, Lygia Fagundes Telles e Marina Colasanti	Universidade Federal do Rio de Janeiro – Mestrado	2004
Anderson Gomes	E por falar em mulheres: relatos, intimidades e ficções na escrita de Marina Colasanti	Universidade Federal de Santa Catarina – Mestrado	2004
Márcia Correia Rama Massa	A constituição do <i>ethos</i> feminino no conto a moça tecelã, de Marina Colasanti	Pontificia Universidade Católica de São Paulo – Mestrado	2004
Marcelo Ganzela Martins de Castro	Marina Colasanti: Os arquétipos e a interação leitor-texto	Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – Mestrado	2005
Marcia Juliane Valdivieso Santa Maria	Marina Colasanti: longe ou perto do querer do leitor? Um estudo de caso da recepção de Longe como o meu querer por alunos do Ensino Fundamental	Universidade Estadual de Maringá – Mestrado	2006
Morgana de Medeiros Farias	Mulher, casamento e autoria feminina: enfoques na literatura infantil e juvenil	Universidade Federal da	2006

	de Marina Colasanti	Paraíba – Mestrado	
Carla Victoria Albornoz	Pequenas resistências da narrativa - A microficção em três vozes	Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro – Mestrado	2008
Leandro Passos	Rapto e absorção: referências clássicas em Contos de Amor Rasgados de Marina Colasanti	Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – Mestrado	2008
Lucimar Bresciani	A leitura de contos e a proposta de conhecimento	Universidade de Santa Cruz do Sul – Mestrado	2008
Sofia Dionizio Santos	Sentidos do vazio: um estudo sobre as narrativas fantásticas e o fantasiar de adultos hospitalizados	Universidade Estadual Paulista – Mestrado	2008
Nilda Maria Medeiros	A enunciação poética nos contos de Marina Colasanti	Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho – Mestrado	2009
Wanessa Zanon de Souza	Representações da mulher em obras de Helena Parente Cunha, Lygia Fagundes Telles e Marina Colasanti	Universidade Federal do Rio de Janeiro – Mestrado	2009
Sílvia Barros da Silva Freire	A crônica contemporânea de autoria feminina: Lya Luft, Marina Colasanti e Martha Medeiros	Universidade Federal do Rio de Janeiro – Doutorado	2009
Elir Ferrari de Freitas	A representação dos atores sociais e a imagem da mulher no contexto do discurso feminista em contos de Marina Colasanti	Universidade do Estado do Rio de Janeiro – Mestrado	2010
Raquel Lima Besnosik	Nos labirintos do amor de Marina Colasanti	Universidade do Estado da Bahia – Mestrado	2010
Vanessa de Bello Lins da Rocha	O conto contemporâneo de Marina Colasanti: estilhaços do maravilhoso em "23 Histórias"	PUC São Paulo – Mestrado	2010
Marlúcia Nogueira do Nascimento Dodó	De fadas e princesas: afetos femininos em Marina Colasanti	UFC – Mestrado	2010
Mara Jane Sousa Maia	Tecendo o estético e o sensível através do bordado na literatura infantil brasileira	USP – Mestrado	2010
Angela Simone Ronqui Oliva	A representação da violência contra a mulher em alguns contos de Marina Colasanti	Universidade Estadual de Londrina –	2011

		Mestrado	
Maria Helena Touro Beluque	As tramas dos contos de fadas na formação de sujeitos-leitores	Universidade Federal da Grande Dourados – Mestrado	2011
Frederico Holou Doca de Andrade	Mulheres desamarradas: os intertextos masculinos na formação do sarcástico em alguns contos de amor rasgados, de Marina Colasanti	Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – Mestrado	2012
Laira de Cassia Barros Ferreira Maldaner	Uma Ideia Toda Azul: as figuras de linguagem como recursos linguístico expressivos	Universidade do Estado do Rio de Janeiro – Mestrado	2012
Janete de Jesus Serra Costa	Era uma vez um lugar...: um estudo da espacialidade na literatura infanto-juvenil clássica e contemporânea	Universidade Federal do Maranhão – Mestrado	2012
Tassia Tavares de Oliveira	A poesia itinerante de Marina Colasanti: questões de gênero e literatura	Universidade Federal da Paraíba – Mestrado	2013
Francilene Maria Ribeiro Alves Chechinell	Uma nova mulher na minificação brasileira: os miniespelhos de Marina Colasanti em Contos de Amor Rasgados	Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Mestrado	2013
Simone Campos Paulino	Nos fios da narradora: tramas e urdiduras do feminino nos contos de fadas de Angela Carter e Marina Colasanti	Universidade do Estado do Rio de Janeiro – Mestrado	2014
Marília da Silva Freitas	O feminino e o poético nas narrativas de Marina Colasanti	Universidade Federal de Uberlândia – Mestrado	2014
Maria Aparecida de Fátima Miguel	Densa tessitura: uma leitura em contraponto, a visão da academia sobre a produção literária de Marina Colasanti	UNESP – Universidade Estadual Paulista – Doutorado	2015
Cinthia Freitas de Souza	Entre espelhos e unicórnios: representações femininas em contos de resistência de Marina Colasanti	Universidade Estadual de Montes Claros Unimontes – Mestrado	2016
Giovana Flavia de Oliveira	Estrutura composicional em contos de fadas de Marina Colasanti	PUC SP – Doutorado	2016
Giselle Roza Accampora	Intertextualidade, mito e simbologia nos contos maravilhosos de Marina Colasanti	Universidade Federal do Rio de Janeiro – Mestrado	2016

Angela Simone Ronqui Oliva	Submissão e subversão: a complexidade dos relacionamentos entre homens e mulheres em alguns contos de Marina Colasanti	Universidade Estadual de Londrina – Doutorado	2016
Patricia de Lara Ramos	O imaginário da morte na literatura infantil e juvenil contemporânea: os contos maravilhosos de Marina Colasanti	Universidade Federal do Rio Grande – Doutorado	2018
Amanda da Silva Ferreira Dias	A minificação e o grotesco feminino em Contos de amor rasgado	Universidade Federal de Alagoas – Mestrado	2018
Marina Cristiane Archangelo	O conto maravilhoso de Colasanti: atividades de leitura e escrita em uma abordagem dialógica	Universidade de São Paulo – Mestrado	2020
Edineia Duarte da Silva Freitas	O Arquétipo da Deusa Ártemis nos contos de fadas de Marina Colasanti	Universidade do Estado de Mato Grosso – Mestrado	2020
Ana Paula de Castro Sierakowski	Tessituras Despatriarcais na contística de Kate Chopin e de Marina Colasanti	Universidade Estadual do Oeste do Paraná – Doutorado	2020
Maria Julia Correa Ferreira	“Com sua voz de mulher”: O letramento literário pelo contar de Marina Colasanti	Universidade Estadual de Montes Claros – Mestrado	2020
Margot Kirsch Berti	Da violência contra a mulher ao Empoderamento feminino: uma proposta de letramento literário a partir de contos contemporâneos	Universidade do Estado do Mato Grosso, Sinop – Mestrado	2020
Jailma Sirino Santana	O fazer e o refazer do caminho: uma leitura mitosimbólica da obra Ana Z., aonde vai você? De Marina Colasanti	Fundação Universidade Federal de Sergipe – Mestrado	2020
Sara Freitas Maia Silva	A tessitura poética de Marina Colasanti: o entrelaçamento de fios simbólicos e intertextuais	Universidade do Estado do Mato Grosso – Mestrado	2021
Érika Alves de Moraes Telini	A tessitura de Colasanti: Viés Feminino, Fios Simbólicos e Teias Intertextuais	Universidade Federal de Uberlândia – Mestrado	2021
Edilane Ferreira da Silva	“Quem tem medo do essencialismo?”: o ecofeminismo estratégico dos contos de fadas de Marina Colasanti	Universidade Federal de Alagoas – doutorado	2021
Alessandra Oliveira de Almeida Costa	Misoginia, patriarcado e subversão em contos de amor rasgados, de Marina	Universidade Federal de Goiás	2021

	Colasanti	– Mestrado	
Victoria Lopes Pacheco	Representações do corpo feminino em contos de O leopardo é um animal delicado, de Marina Colasanti	Universidade Federal de Goiás – Mestrado	2021
Fernanda Cassiolato Marti Sguassabia	Personagens de Marina Colasanti e a busca pela autonomia, nos contos de fadas contemporâneos	Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – Mestrado	2021
Mailen Abril Salminis	Vozes de uma época: mulheres insubordinadas na escrita de Maria Colasanti e María Teresaandruetto	Universidade Estadual de Santa Cruz – Mestrado	2021
Joelma de Oliveira Lino	A formação do leitor em âmbito escolar: análise e recepção de contos de Marina Colasanti	Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho	2021
Jozilaine de Oliveira	A metáfora da antimiragem em “Ana Z., Aonde vai você?”	Universidade Federal da Fronteira Sul Chapecó – Mestrado	2022
Gustavo Aragao Cardoso	As interfaces do maravilhoso na obra Doze Reis E A Moça No Labirinto Do Vento de Marina Colasanti	Fundação Universidade Federal de Sergipe – Mestrado	2023

Dentre essas pesquisas, destacamos Marlúcia Nogueira do Nascimento Dodo (2010) por levantar a hipótese de que, embora Marina Colasanti tenha se aventurado e produzido em diversos gêneros, a tônica de sua escrita estabelece interligações entre os textos, facilmente identificando que a finalidade de suas produções se fundamenta sob a investigação do ser humano e seus relacionamentos. Já a dissertação de Anderson Gomes (2004) buscou compreender como Colasanti discutia certos comportamentos sociais que tinham por finalidade relegar a mulher a um espaço secundário nos âmbitos sociais. Gomes (2004) acrescenta que a “mulher é o eixo em torno do qual gira a escrita de Marina Colasanti e dificilmente as personagens ficcionais têm nomes próprios nos enredos” (p. 104). Por sua vez, Medeiros (2009) levanta a hipótese de que se trate de uma estratégia para facilitar a identificação das leitoras com as personagens. Souza (2016) concorda e argumenta que as denominações das personagens apontam para suas funções sociais.

Em sua tese de doutorado intitulada *Densa tessitura: uma leitura em contraponto, a visão da academia sobre a produção literária de Marina Colasanti*, Maria Aparecida de

Fátima Miguel (2015) apresenta um mapa das produções acerca da fortuna crítica de Colasanti nas últimas duas décadas e concluiu que, até então, as produções se ocupavam do feminino, da linguagem poética, do mito e do amor.

Embora haja outros trabalhos em que a pesquisa orbite em torno do tema do feminino e as desigualdades entre homens e mulheres, em análises que seguem diferentes prismas (semiótica, psicanalítica, linguística, feminista, histórica, os impactos no público infantojuvenil), apenas em outra produção acadêmica encontramos objetivos que se aproximam dos nossos: eles estão no texto que é a dissertação submetida à Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Ceará, de autoria de Marlúcia Nogueira do Nascimento Dodo no ano de 2010. Essa pesquisadora trabalhou com as representações de afetos femininos nos seguintes livros de contos de fadas de Marina Colasanti: *Uma ideia toda azul* (1979), *Doze reis e a moça no labirinto do vento* (1982), *Entre a espada e a rosa* (1992) e *Longe com o meu querer* (1997). Nas sete seções constituintes da dissertação, Dodo (2010): discorreu sobre os aspectos basilares da literatura de Marina Colasanti e sua relevância intelectual e artística; explanou sobre os clássicos de Perrault, Grimm e Andersen para compreender os aportes míticos e como se relacionam com as imagens femininas; realizou uma “breve apreciação da popularização do conto de fadas tradicional no Brasil” (p. 15) e da revolução estética operada na literatura infantil nas últimas décadas do século XX; apresentou características gerais da narrativa dos contos de fadas de Colasanti, ressaltando as diferenças e aproximações dos contos destacados com os contos de fadas tradicionais, destacando a prevalência de certos temas como o imaginário, sonhos e as referências a narrativas míticas e analisou contos “de acordo com a prevalência e a função da personagem feminina” (p.15).

Para a autora o fio condutor de sua pesquisa foi:

[...] [a] representação dos afetos femininos em diálogo com imposições que emanam da voz masculina, marcada nesses textos pela forte presença da autoridade paterna, bem como nas soluções oferecidas pela autora para as interdições sofridas por essas personagens em busca de individualização e emancipação, mas também do encontro com o outro (Dodo, 2010, p.15).

Apesar do caminho aproximado - visto que nossos objetivos se apoiam na análise e investigação da figura (ou função social) da personagem princesa, seu desenvolvimento a partir da relação com seu pai, o personagem rei, quais as estratégias empregadas nas fabulações como estratégias psíquicas e como elas subsidiam o desenvolvimento do feminino -, nossa pesquisa difere, não só nos contos analisados, mas também em metodologia. Nosso

método de tessitura é pautado a partir dos pressupostos transdisciplinares, atribuímos o foco em nossa dissertação à investigação da figuração e atualização do arquétipo da princesa, buscamos estabelecer pontes entre os contos e a mitologia e nos valem do trabalho analítico-interpretativo, respaldado no aporte teórico da psicanálise junguiana, na lida com os símbolos contidos nos contos para, então, construirmos nossas considerações.

Eleger uma autora cuja produção artística foi muito explorada pelos expoentes pesquisadores literários é uma atividade de labuta intensa. Somos, simultaneamente, agraciados e agradecidos pelos caminhos abertos, porém, desafiados pela responsabilidade de transcender as barreiras cognoscíveis, as quais encontram-se distantes por mérito dos que exploraram este território antes de nós. Essa importante característica dual norteou nossa revisão da fortuna crítica de Marina Colasanti e nos auxiliou a destacar as seguintes produções por trabalharem os mesmos contos selecionados em nossa pesquisa, dialogarem intimamente com nossos aportes epistemológicos e/ou forneceram as premissas necessárias para o desenvolvimento desta dissertação:

Em 1993, Noemi Henriqueta Brandão de Perdigão defendeu sua dissertação nomeada *As Fadas Fiam o Fatum: A Narrativa Maravilhosa de Marina Colasanti*, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre, no curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná. Sob a orientação da Profa. Dra. Marta Morais da Costa, Noemi Henriqueta Brandão de Perdigão analisou alguns contos maravilhosos de Marina Colasanti para observar os pontos de aproximações com os contos tradicionais e características que seriam inovadoras.

A autora estudou as seguintes posturas teóricas sobre o mito: uma antropológica de Lévi-Strauss, a psicanálise junguiana e uma ligada à linguagem de Cassirer. A autora discutiu a questão do poético, analisou contos maravilhosos tradicionais de Perrault, os irmãos Grimm e de Andersen, tendo como ponto de partida os seguintes aspectos literários: tempo, espaço, personagens, linguagem, temática. Então, analisou e comparou os contos de Marina Colasanti com os contos tradicionais e concluiu sua dissertação apontando que, nos textos de Colasanti, há a permanência de alguns aspectos oriundos da tradição, como a ambientação maravilhosa e tempo e espaço pouco definidos, mas também há a inovação em outros: linguagem poética, marca autoral e a presença de um discurso feminino.

Em 1997, Wilton Fred Cardoso de Oliveira tem o artigo *Análise mitológica de A Bela Adormecida e Doze Reis e A Moça no Labirinto do Vento* publicado pela Revista de Letras de Curitiba, na edição de número dois de mesmo ano. Segundo Oliveira, o trabalho é uma tentativa de mostrar o resgate do mito através da comparação entre "A Bela Adormecida", de Charles Perrault, e a obra "Doze Reis e a Moça no Labirinto do Vento" de Marina Colasanti.

O autor trabalhou com a simbologia numerológica e baseou-se em Cirlot, Eliade, Jung e outros autores para ilustrar a ponte entre os contos: a forma que os autores representam a figura da mulher. Para Oliveira, Perrault retrata a mulher passiva, reflexo de sua época, enquanto Colasanti apresenta uma mulher dinâmica, que faz seu destino sem depender do masculino encarnado no pai ou em príncipes. Por fim, o autor conclui que a autora ítalo-brasileira faz uso dos símbolos, de uma linguagem mítica com o fim de desmitificar. Portanto, para Oliveira, Colasanti utiliza-se do mito não para que ele continue mito, mas sim com o intuito de deslocá-lo, como o mito de que as mulheres devem ser passivas e submissas.

A dissertação *Entre espelhos e unicórnios: representações femininas em contos de resistência de Marina Colasanti*, da autora Cinthia Freitas de Souza, foi apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Monte Claros em abril de 2016. Neste trabalho, Souza (2016) procurou analisar a construção de identidade das representações femininas e as relações de poder de qual participam. Trabalhou com os contos *A primeira só*, *Um espinho de marfim*, presentes do no livro *Uma ideia toda azul* (1978); *À procura de um reflexo* e *Entre leão e unicórnio* publicados em *Doze reis e a moça no labirinto do vento* (1982).

Souza (2013) argumenta que a escrita de Colasanti é marcada pela crítica feminista ao sistema patriarcal e faz uso da teoria feminista e de gênero, da psicologia social e dos estudos referentes aos símbolos para compreender como as figuras femininas usam estratégias para desvencilharem seus destinos da expectativa que o patriarcado impõe a elas como único caminho. A pesquisadora elegeu as imagens do espelho e do unicórnio como símbolos centrais e norteadores da pesquisa.

O foco na figura do unicórnio e o trabalho com os demais símbolos do conto *Um espinho de marfim* ajudaram-nos a elucidar aspectos que poderiam ter passado despercebidos em nossa leitura. Sua contextualização da figura feminina representada pela princesa nos trouxe a perspectiva da personagem quanto um papel social, uma função, uma persona, que a personagem está fadada a performar.

A tese “*Quem tem medo do essencialismo?*”: *O ecofeminismo estratégico dos contos de fadas de Marina Colasanti* foi apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas, no ano de 2021, por Edilane Ferreira da Silva. A autora mapeou, dentre as obras de Marina Colasanti, contos cujo as narrativas “evidenciavam as inter-relações de personagens femininas, masculinas e da natureza mais-que-humana” e selecionou 11 contos para analisar: *Por duas asas de veludo*, *Entre as folhas do verde O* e *Um espinho de marfim*, reunidos na publicação do livro *Uma ideia toda azul*

(1979); *Como os campos e Debaixo da pele, a lua* compilados no livro *Longe como o meu querer* (1997); *São os cabelos das mulheres, No aconchego de um turbante e Quem me deu foi a manhã* que integram o livro *Com certeza tenho amor* (2009); *Vermelho entre os troncos e Poça de sangue em campo de neve* contos do livro *Do seu coração partido* (2009); *Um presente no ninho* contido na obra *Como uma carta de amor* (2014).

Silva (2021) divide seu trabalho em duas partes. Na primeira, defende como o essencialismo de Colasanti pode ser “estratégico e contingente” (p. 39), fornecendo deste modo novas perspectivas para a relação de proximidade das mulheres para com a natureza mais-que-humana, conexão esta que “parte significativa da crítica feminista desprezou” (p.39) por muito tempo. Este desprezo deve ser atribuído ao fato de que, durante muitos anos, nas sociedades patriarcais ocidentais, as mulheres tiveram suas potencialidades restringidas e vinculadas a sua função reprodutora, sofrendo fortes sanções por parte da sociedade caso ousassem transgredir ou rejeitar o papel de mãe. Daí o motivo e a importância da crítica feminista ter desprezado o essencialismo que atrela o feminino à matéria e à natureza.

Para além de novos prismas sobre o conto *Um espinho de marfim*, Silva (2021) aborda uma importante questão que veio sendo ignorada ou silenciada nos estudos acadêmicos: a espiritualidade. A esta renúncia da academia em discutir sobre o assunto, a autora credita ao possível perigo de os acadêmicos adentrarem na área da essência, âmbito tão rechaçado pelas vertentes materialistas. Silva (2021) sustenta o viés estratégico do uso do essencialismo e da espiritualidade, pois as personagens fortalecem suas resistências a partir do autoconhecimento e “do uso das suas habilidades, não só racionais, mas também intuitivas” (p.40).

Inspiradas pela proposta de Silva (2021) em realizarmos uma leitura que ultrapasse a visão do “mero essencialismo”, fomos guiadas pela autora a entender as personagens das princesas em nossos contos. Da mesma forma que Silva (2021) discutiu em sua análise, percebemos as princesas como figuras que estabeleceram o que a autora chama de “conexão compensatória”. Essa conexão não apenas corrobora a dimensão espiritual, mas também influencia outras áreas da vida como a corpórea, emocional e mental. Um fortalecimento crucial de si própria em contextos de luta e resistência.

3 METODOLOGIA

“If the mind makes use of images to grasp the ultimate reality of things, it is just because reality manifests itself in contradictory ways and therefore cannot be expressed in concepts.”

(Mircea Eliade⁴)

A perspectiva teórica deste estudo está direcionada à linha de pesquisa na área de concentração Linguagem e Sociedade, que propõe estudar as diferentes formas que a linguagem e as produções artísticas literárias se relacionam com a cultura e a sociedade. A linha da pesquisa é a Linguagem Literária E Interfaces Sociais: Estudos Comparados que se desenvolve a partir da seleção de um *corpus* relevante dentro dos gêneros literários e considera as possíveis pontes entre outras obras literárias e outros campos do saber com o objetivo de compreender sua relação com a linguagem, a sociedade e a cultura.

O procedimento adotado para a construção e análise do *corpus* caracteriza a pesquisa como uma pesquisa de natureza básica, além de ser bibliográfica e qualitativa, pois a coleta de dados será realizada com base em material já elaborado, tais como livros e artigos científicos (Gil, 2002). Essa pesquisa caracteriza-se quanto à natureza de pesquisa básica, pois tem por finalidade aprofundar os conhecimentos teóricos no tema e não possui aplicação imediata. A abordagem da pesquisa é analítica-interpretativa e tem por objetivo ser uma pesquisa de caráter exploratório.

A presente pesquisa irá fundamentar-se na leitura, investigação, análise e comparação de quatro contos de Marina Colasanti com os pressupostos teóricos que versam sobre o gênero conto a partir dos estudos de Gotlib (1990), Merege (2010) e Coelho (2012). Apoiar-se-á nos estudos que abordam o conto a partir da psicologia analítica nos escritos de Jung (1971; 2011; 2013; 2014; 2015 2017; 2015b; 2015c; 2013b, 2018; 2015d; 2013c; 2022) e Von Franz (1990), justificar-se-á o uso dessa corrente de análise como pressuposto teórico para crítica literária, a crítica feminista voltada aos conceitos junguianos e o modelo de pesquisa transdisciplinar em Rowland (2002; 2018). E, para fundamentar os temas mitológicos e seus

⁴ Tradução livre: Se a mente faz uso das imagens para compreender a realidade última das coisas, é só porque a realidade se manifesta de forma contraditória e, portanto, não pode ser expressada por conceitos.

simbolismos, trar-se-á para a conversa os autores Campbell (2022), Eliade (1992), Chevalier & Gheerbraint (2019) e Galvão (1998).

Acrescente a esse escopo teórico os pressupostos da transdisciplinaridade, enunciados por Basarab Nicolescu (1997), cujo enfoque encontra-se em estabelecer interação entre as disciplinas, mas diferentemente da interdisciplinaridade ou da pluridisciplinaridade, a transdisciplinaridade exige que cada uma das disciplinas transcenda suas fronteiras para juntas contribuírem com uma nova imagem do objeto estudado.

É necessário ressaltar que esta abordagem não objetiva encontrar um princípio unitário, tampouco desvendar a completude das informações sobre determinado fenômeno, pois incorreríamos no risco de excluir a diversidade e a multiplicidade de faces do fenômeno. O que se almeja é o respeito às diferentes dimensões do objeto estudado e às respectivas disciplinas necessárias ao estudo do objeto. Isso posto, mantém-se o princípio de incompletude e incerteza que convida futuros pesquisadores a juntarem-se ao debate, construindo, assim, uma dinâmica e complexa teia de compreensão que abarca diferente níveis de realidades (Nicolescu, 1997).

3.1 CONSIDERAÇÕES ACERCA DA TRANSDICIPLINARIDADE

A professora de Inglês e estudos pós-junguianos Susan Rowland (2018) observou como o símbolo junguiano age como o terceiro incluído descrito no axioma lógico pelo físico romeno Basarab Nicolescu, autor que formulou o termo transdisciplinaridade para invocar uma nova maneira de compreensão do mundo presente. Após estudar a obra de Edgar Morin⁵, Eric Jantsch e Jean Piaget, que se destacaram no cenário intelectual na segunda metade do século XX por defenderem a transgressão dos limites impostos pelas disciplinas acadêmicas, Nicolescu percebeu que a fragmentação do conhecimento, os postulados científicos que se baseiam na ideia de que o homem está separado de sua realidade e os malefícios advindos com a tecnociência precisam ser superados (Silva, 2006).

⁵ Aqui destacamos a teoria da complexidade descrita por Edgar Morin, principalmente seus textos *A Introdução ao pensamento complexo* (2015), *Ciência com Consciência* (2014) e *A inteligência da Complexidade* (2000). Embora se faça mister ressaltar que a teoria da complexidade é o termo usado para descrever “uma abordagem científica e filosófica dos fenômenos naturais, o que inclui uma variedade de ideias associadas a distintas designações, como a teoria dos sistemas complexos, a teoria do caos, a teoria da auto-organização e a sinérgica” (Pickering, 2012, p. 517). Essa perspectiva nos anos 40 e 50 de maneira simultânea em disciplinas diferentes tais como a física, a biologia, as ciências da computação e hoje, sendo uma abordagem multidisciplinar, expandiu-se para além dos domínios das ciências e exatas e vem sendo aplicada a outros campos do saber como a sociologia, a economia, a antropologia e a linguística (Pickering, 2012).

Nos últimos 400 anos, a comunidade científica tem fundamentado sua organização a partir do princípio da fragmentação cartesiana cuja maior prescrição é a de, ao encontrar um fenômeno por demasiado complexo, deve-se, então, “dividir cada uma das dificuldades em tantas parcelas quantas possíveis e quantas necessárias fossem para melhor resolvê-la” (Descartes, 1973, p. 46). Esse prisma acabou por proporcionar uma dicotomia das dualidades, sujeito-objeto, *res cogitans* versus *res extensa* e a valorização de somente uma das dimensões dos polos corpo/mente; emoção-razão e subjetividade-objetividade, levando a um desequilíbrio nos conhecimentos pautado na hierarquização das disciplinas, valorizando as chamadas disciplinas de exatas e dando a elas o primeiro lugar do pódio da importância atribuída por parte da sociedade cujo discurso se faz antípoda das Ciências Humanas, desvalorizadas a partir de então (Nicolescu, 2014).

Além disso, a perspectiva cartesiana do princípio de fragmentação colocou em curso um processo de hiperespecialização, que, apesar de oportunizar o acúmulo de conhecimentos e a explosão de novas tecnologias, acabou por impedir o fluxo de conhecimentos imposto pelas fronteiras epistemológicas (Santos, 2008; Nicolescu, 1997). De acordo com o físico quântico Basarab Nicolescu, o modelo de realidade binário está tão desatualizado ao ponto de estar se tornando obsoleto. Com o desenvolvimento de novos modelos de compreensão da realidade (Bohm, 2005), Basarab Nicolescu percebeu a necessidade de promover a integração curricular e percebeu que, em acordo com Edgar Morin⁶, a transdisciplinaridade em conjunto com a teoria da complexidade pode pavimentar o caminho para novos prismas, novas formas de pensar e conhecer mais livres (Nicolescu, 2005).

Para Nicolescu, “o prefixo “trans” [...] diz respeito ao que está, ao mesmo tempo, entre as disciplinas, através das diferentes disciplinas e além de todas as disciplinas. Seu objetivo é a compreensão do mundo presente, e um dos imperativos para isso é a unidade do conhecimento” (Nicolescu, 1997). Contudo, essa unidade do conhecimento não é sinônimo de pensamento totalitário e único, é muito mais algo que está entre e ao mesmo tempo perpassa e atravessa as diversas disciplinas e níveis de realidade do que uma verdade absoluta, é entrelaçar os saberes sem clamar pela superioridade de uma disciplina sob outra (Nicolescu, 1997).

Basarab Nicolescu (2014) postula três pilares – os axiomas fundamentais - para a transdisciplinaridade: o axioma ontológico que postula a existência na natureza de diferentes

⁶ Na palestra “Transdisciplinarity – past, presente and future” apresentada no II Congresso Mundial de Transdisciplinaridade, Nicolescu (2005) comenta sobre o encontro furtivo com Edgar Morin: “We [Nicolescu and Morin] met a quarter of a century ago and we agreed on the complementarity between transdisciplinarity and complexity. From then, we go hand in hand on the same way - that of the freedom of thinking” (p. 2).

níveis de realidade, logo, a existência de diferentes níveis de percepção; o axioma lógico que fala sobre a passagem de um nível de realidade para outro ser assegurada pela lógica do terceiro incluído; e o axioma epistemológico que coloca a estrutura da totalidade dos níveis de realidade ou percepção como uma estrutura complexa, em que cada nível só é o que é devido à existência de todos os outros simultaneamente.

Estes pilares, além de determinarem a metodologia da pesquisa transdisciplinar, “emergem da mais avançada ciência contemporânea, especialmente da física quântica, da cosmologia quântica e da biologia molecular” (Nicolescu, 1997). Nas palavras de Basarab Nicolescu (1997):

[Na transdisciplinaridade] os níveis de Realidade são inseparáveis dos níveis de percepção e estes últimos lançam as bases da verticalidade dos graus de transdisciplinaridade. A transdisciplinaridade está ligada tanto a uma nova visão como a uma experiência vivida. É um caminho de autotransformação orientado para o conhecimento de si, para a unidade do conhecimento e para a criação de uma nova arte de viver (Nicolescu, 1997).

Na contramão do conhecimento altamente especializado e isolado de outros campos e saberes, somos convidados a perceber tudo como contextualizado e dependendo de outros sistemas para existir. Ao transformar nossa visão de mundo, Nicolescu (1997) não acha possível que continuemos os mesmos e nem nos comportando da mesma maneira. Essa nova forma de trabalho com as disciplinas proporciona uma abordagem globalmente aberta que nos convida a ultrapassar as fronteiras de cada disciplina e descobrir enlaces que as enriquecem. Como é o caso do presente trabalho que, a partir dos pressupostos da transdisciplinaridade, pretende enlaçar os conhecimentos psicológicos e literários na busca pela compreensão dos efeitos que os contos de fadas podem exercer sob a vida.

As descobertas no campo da física quântica possibilitaram a Jung inferir um vínculo relacional entre psique e matéria (Jung & Pauli, 2022; Von Franz, 1992). Para ele, a microfísica e a psicologia analítica compartilham “um fundo em comum, o qual é físico e psíquico ao mesmo tempo e, dessa forma, não é nenhum dos dois, mas uma terceira coisa, de natureza neutra, que só pode ser concebida por meio de alusões” (Sautchuk & Fillus, 2020, p. 108)

Embora Jung tenha vivido muito cedo no século XX para assistir a descoberta e evolução da ciência da complexidade *per se*, autores pós junguianos como Helene Shulman (1997) e Joseph Cambray (2009), que produziram trabalhos de grande fôlego correlacionando as novas teorias da física com a psicologia analítica, apontaram que o inconsciente coletivo de

Jung se assemelha a um sistema coletivo de arquétipos (Rowland, 2019). Para eles, o inconsciente coletivo coevoluiu como a teoria dos sistemas adaptativos complexos.

A título de explanação, os sistemas adaptativos complexos (CAS, sigla derivada do seu nome em inglês: Complex Adaptive Systems), pensados inicialmente por Ilya Prigogine, ganhador do prêmio Nobel de química de 1977, são uma nova maneira de olhar para fenômenos que eram muito difíceis de avaliar com os modelos científicos disponíveis até Prigogine. Com o advento de computadores de alta velocidade, problemas que anteriormente eram tidos como intangíveis começaram a sucumbir às novas tecnologias. As soluções encontradas pelos computadores não eram em forma de respostas matemáticas únicas e inequívocas, “mas os problemas foram abordados a partir da otimização do ajuste entre os modelos científicos e as observações dos sistemas reais” (Cambray 2009, p. 45, tradução livre).

Além disso, com a nova tecnologia disponível, tornou-se possível analisar sistemas operando longe de seus pontos de equilíbrio. Esses sistemas que interagem com seus ambientes obtiveram respostas espontâneas e adaptativas. A esses sistemas dizemos que possuem complexidade, ou seja, possuem propriedades emergentes. Isto significa que as interações entre as partes são capazes de produzir comportamentos ou componentes, estes por sua vez são maiores do que a soma das interações. Estas interações também podem manifestar “novos e inesperados níveis superiores de funcionamento e ordem no processo de adaptação ao seu ambiente” (Cambray 2009, p. 45, tradução livre).

A corporificação da experiência humana, através do processo de individuação, portanto, coevoluiu a consciência com sistemas adaptativos complexos históricos. Com efeito, o processo de individuação, em que a energia arquetípica é criativamente transformada com a cultura pela produção de imagens arquetípicas, assemelha-se fortemente aos relatos de sistemas adaptativos complexos e co-evolutivos. O inconsciente arquetípico de Jung opera como um sistema adaptativo complexo para produzir e sustentar os níveis de consciência. Provoca o processo de individuação, que é uma dissolução e refazimento da consciência todos os dias, como nos sonhos. A individuação é uma evolução da consciência como um ato de integração com o corpo, bem como com o sistema adaptativo complexo cultural e natural. Uma maneira pela qual a individuação ou evolução da consciência opera é através da leitura: imagens literárias se transformam em imagens arquetípicas, também conhecidas na Literatura como *topos* (Rowland, 2019).

4 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

4.1. NUM REINO NÃO TÃO DISTANTE... UMA PONTE

“Cada época histórica está imersa em uma determinada iluminação diurna ou noturna”.
(Walter Benjamin)

Desde os primórdios históricos da cultura⁷ humana, foram as histórias que reuniram grupos de pessoas para compartilhá-las e transmiti-las aos mais jovens, fosse ao redor do fogo, fosse em outros locais. As aventuras de personagens míticos serviram como instrumento de ensino e guia exemplar, além de contribuir para a composição do imaginário e transportar os seres humanos para o mundo da fantasia enquanto as apreendiam e estreitavam suas relações interpessoais. Uma tradição com função educadora, já que a humanidade se constituiu como uma espécie intelectual cuja vida sociocultural é orientada por valores, por crenças, atitudes, leis e modelos exemplares guardados no repositório sociocultural e veiculados pelas narrativas orais cujo papel de cimento e de sustentação é importante para construção da visão de mundo em todas as épocas. Desde a épica sânscrita, grega e hebraica⁸, podemos dizer que foi através das histórias que a humanidade passou adiante para as gerações seguintes seus conhecimentos adquiridos tais como estratégias de sobrevivência, compreensão da finitude e rituais para elaboração do luto, organização e hierarquias sociais, o cultivo alimentício e sistema de crenças.

⁷ A Arte da Pré-História nos Períodos Paleolítico e Neolítico. <https://brasilecola.uol.com.br/historiag/a-arte-prehistoria-nos-periodos-paleolitico-neolitico.htm>. Acesso em 20 de dezembro de 2022 em:

<https://umaincertaantropologia.org/2022/12/19/when-did-the-anthropocene-start-scientists-closer-to-saying-when-n-y-times/> Acesso em 20 de dezembro de 2022

⁸ FONSECA, Carlos Alberto da. A Literatura Sânscrita Épica. In: **Revista BHĀRATA. Cadernos de Cultura Indiana – Estudos de Literatura e Linguagem Sânscritas**. Universidade de São Paulo, No. 4, pp. 69-85, 1991. Acesso em 24 de dezembro de 2022.

Na linha do tempo da evolução das sociedades humanas, o ponto em que se tem início a tradição cultural da narrativa como veículo de afirmação da vida social humana é aventado por diversos teóricos, dentro os quais destacamos aqui Richard Leackey e Roger Lewin⁹ que se debruçam sobre artefatos e achados arqueológicos que possam fornecer pistas dos registros históricos da habilidade humana de contar histórias em forma de narrativas. Seu início se deu muito antes do desenvolvimento da escrita, presumivelmente, com os vates, aedos e rapsodos, guardiões das memórias ancestrais inseridas nos mitos. Eles eram encarregados da transmissão dessa mitologia que sustentava a identidade do grupo social. Contudo, concordamos com Ana Lúcia Merege (2010) quando a autora pontua que mais importante que estabelecer uma data fixa e desvendar o mistério de suas origens, é estudar as formas de difusão, a estrutura e, principalmente no que se refere à dissertação em tela, estudar quais os elementos que dialogam com o contexto histórico dessas narrativas.

Uma das formas de difusão destas narrativas se deu por meio dos contos, pois, se comparados ao romance, a narrativa condensada do conto propicia todas as possibilidades da ficção (Bosi, 1977). As origens do conto também permanecem um mistério e Massaud Moises (2006) comenta ser esse o motivo

[...] porque não causa espécie a ninguém que se mencione o conto na Antiguidade, na Idade Média e nos tempos modernos contemporâneos: a matriz do conto permaneceu constante, para além das transformações operadas, uma vez que se processaram nas suas camadas epidérmicas. Por mais diferenças que possam ser apontadas entre as histórias de Boccaccio e as de Jorge Luis Borges, tratar-se-á sempre de narrativas com características estruturais comuns, que permitem rotulá-las de contos. Se não, parece óbvio que a própria comparação não teria razão de ser (Moises, 2006, p.36).

Ao postular as partes comuns aos contos, Moises (2006) não pretende categorizar estruturas fixas e imutáveis, mas, sim, desvendar a partir de similaridades estabelecidas dentro de um espaço temporal considerável, tendo em vista o mistério das origens dos contos, alguns limites, por mais que, em algum nível, sejam eles flutuantes. Sendo assim, Moises (2006) afirma e encontra eco em Alfredo Bosi (1977) ser o conto uma narrativa univalente que gravita ao redor de uma situação ou um só conflito.

A vertente que estudaremos neste trabalho é a dos contos de fadas. Mas por que analisar hoje os contos de fadas? Para Bosi (1977) o “conto cumpre a seu modo o destino da ficção contemporânea” (p. 7). Mas é Nelly Novaes Coelho (2012) em seu livro *O Conto de Fadas*, que denuncia que o retorno do maravilhoso é facilmente identificado, seja pelas

⁹ **O despertar da cultura**. Richard Klein & Blake Edgar. Trad. Ana Lúcia Vieira de Andrade. Rio De Janeiro: Zahar, 2006.

livrarias cheias de literatura mágica e fantasiosa, ou pelos diversos filmes sobre heróis nas telas de cinemas. Para a autora, nossa época vem sendo marcada pela rápida transformação científica e tecnológica que influencia nosso estilo de vida, levantando reflexões e questões que antes não eram possíveis.

Diante disto, os contos de fadas são mais que bem-vindos: se no passado os contos e os mitos ajudaram os seres humanos a elaborar muitas inquietações existenciais, logo, nessa nova era de transformações, abruptas, a autora supracitada considera que os contos e os mitos podem, mais uma vez, virem em nosso auxílio; já que um dos papéis da literatura na história da humanidade é ajudar o homem a elaborar suas questões existenciais, reconhecer sua materialidade histórica, e transformar sua visão de si mesmo e do mundo que participa (Coelho, 2012).

Maria Tatar (2021) pontua que as histórias criadas pela imaginação dos fabulistas, apesar de não relatarem fatos reais, captam “verdades astuciosas que pertencem à sabedoria dos tempos” (p. 181). Para Merege (2010), é fácil perceber, na atualidade, uma redescoberta deste estilo de contar histórias por escritores, contadores, educadores e psicoterapeutas. Segundo a autora, cada vez mais as pessoas consideram a potência de significados profundos, contidos pela efabulação e a importância dos contos na formação da visão de mundo.

É o caso da escritora – jornalista, apresentadora e editora de programas culturais, tradutora, ilustradora e artista plástica – ítalo-brasileira Marina Colasanti, autora dos contos em que este trabalho se baseia. No posfácio do seu livro *Mais de 100 Histórias Maravilhosas*, - contos maravilhosos¹⁰ segundo a autora, pois de toda sua trajetória apenas um conto apresenta uma fada, que é mais feiticeira do que fada - Marina Colasanti (2015) conta que ao descobrir os minicontos, assim categorizados por ela, essas narrativas breves deram voz ao seu inconsciente e ele começou a falar-lhe “em voz clara” (p. 413). Na época, como a própria autora destaca, mesmo sem conhecer sobre intertextualidade, ela foi intuitivamente tecendo elementos de outras leituras no livro de minicontos denominado *Zoológico*, enquanto sentia as movimentações que a descoberta dos minicontos colocava em ação dentro de si.

¹⁰ Regina Michelli (2010) argumenta que no sentido tradicional, as fadas e bruxas não aparecem na literatura de Marina Colasanti, porém outros elementos típicos das narrativas feéricas, como castelos, cavaleiros, princesas, reis e unicórnios, sim. Michelli (2010) defende que, embora não sejam chamadas por fadas, as personagens femininas “[s]ão figuras que sofrem o fado, mas têm a capacidade – graças a um poder na esfera do maravilhoso – de modificá-lo, prerrogativa das fadas, descendentes das Moiras gregas, das Parcas latinas, das grandes deusas celtas” (MICHELLI, 2010, p. 84). Ao que Souza (2016) acrescenta que o fato destes elementos surgirem “envoltos pelo maravilhoso, por meio de imagens simbólicas que encaminham o enredo para um viés mítico e inconsciente” e a forma como os enredos dos contos de Marina Colasanti “voltam-se para os conflitos existenciais e para os sentimentos produzidos nas relações humanas” é o que os faz considerados e classificados como contos de fadas (Souza, 2016, p. 36)

É no encontro de Marina Colasanti com os contos maravilhosos que o leitor se depara com a intersecção que nos convida a entrelaçar os contos colasantianos com a psicologia analítica. Ao reescrever o conto da Bela Adormecida, Colasanti (2015) se diz fisgada e transportada para o universo dos contos de fadas/maravilhosos, acabando por escrever o conto *7 anos e mais 7*, e, apesar de nunca ter se sentido pertencente a esse universo, não quis mais abandoná-lo. Ela conta:

Para levá-lo adiante, porém, teria que superar um obstáculo consistente: eu não sabia como havia entrado, nem como voltaria àquele universo. Havia caído dentro dele por acaso, distraída, como uma Alice na toca do coelho, e quando depois, cheia de entusiasmo e com a consciência alerta, tentava escrever algo do mesmo gênero, obtinha apenas mesmices, pastiches dos contos tradicionais, estereótipos (Colasanti, 2015, p. 421).

Por fim, ou melhor, no início desta jornada, a autora conclui que, se a distração a levou até este universo maravilhoso desde a primeira vez, talvez a ausência do superego seria o caminho de afastamento da realidade empírica, para dele se guardar no mundo da efabulação. Transpassando a solidão de não conhecer outros autores do gênero na época, Colasanti (2015) persistiu e considerou seu processo de criação semelhante à sinestesia, em que “um estímulo funciona como disparador de outro” (p. 422), como se uma ideia buscasse outra no inconsciente e entregasse uma transformação. A autora usa como exemplo o sono passivo do conto *A Bela Adormecida* transformada no sono ativo do conto *7 anos e mais 7*:

Assim, meus contos maravilhosos me surpreendem como se não fossem meus, como se eu os recebesse de alguém, tocando-me apenas dar-lhes forma. Sei perfeitamente que não é isso, já que não trabalho com o espiritismo. Eu apenas me debruço sobre uma frase, um fato, um quadro, abaixo as minhas defesas, e deixo aquela frase, aquele fato, aquele quadro se expandir, superar as fronteiras dos cinco sentidos. A razão está ausente. Eu, à espera. E se alguma história começa a surgir, a acompanho com passos felpudos, cuidando de mantê-la protegida para que vá adiante, seguindo o caminho que é seu e eu desconheço. Às vezes vamos juntas até o fim. Outras vezes a história se parte como um fio, e se nega a proceder. Talvez eu não estivesse pronta para ela. Voltará adiante, ou a perderei para sempre. Impossível saber (Colasanti, 2015, p. 422).

A essa sensação de não conhecer qual é a parte de si e qual parte pertence ao imaginário social, podemos encontrar nos escritos do psiquiatra suíço Carl Gustav Jung (2013) o auxílio teórico para esclarecimentos. Visto que, quase um século antes de Colasanti

descobrir-se/construir-se como escritora de contos, as propriedades dinâmicas dos contos já captavam a atenção de estudiosos da psique humana, principalmente daqueles de orientação psicanalítica.

Antes de explanarmos sobre as dinâmicas relacionais entre a literatura e psicologia analítica, é imprescindível que apresentemos uma breve introdução dos conceitos-chaves desta abordagem da Psicologia para que se torne cognoscível o porquê de o pensamento junguiano ser um instrumento valioso na interpretação dos contos. Discorreremos de forma sucinta, pois, além de não constar como objetivo deste trabalho a realização de uma revisão bibliográfica aprofundada das bases epistemológicas e históricas da psicanálise junguiana, outros autores já o fizeram com muito mais maestria, como por exemplo os historiadores Sonu Shamdasani (2006; 2014) nos livros *Jung e a construção da psicologia moderna: o sonho de uma ciência* e *C. G. Jung: uma bibliografia em livros* e, no Brasil, a psiquiatra e analista junguiana Nise da Silveira (2008) com o livro *Jung, vida e obra* e o historiador e analista junguiano Heráclito Pinheiro (2019; 2021) com os livros *Psicologia Junguiana: uma introdução* e *O Método de Jung*.

4.2. A PSICOLOGIA DE MIL FACES

O trocadilho com o título do livro de Joseph Campbell (2009), *O Herói de Mil Faces*, pareceu-nos apropriado ao levarmos em consideração as diversas versões acerca do surgimento da psicologia analítica, bem como a confusão que se faz na hora de nomeá-la: psicologia analítica, psicologia profunda, psicologia complexa ou psicanálise/psicologia junguiana?

É amplamente difundida uma versão distorcida da posição que Carl Gustav Jung e sua psicologia ocupam dentro da história intelectual do século XX, um exemplo desta distorção é a lenda que centraliza a ruptura de Jung com Sigmund Freud como a origem da psicologia analítica (Shamdasani, 2006). Repetindo o historiador Sonu Shamdasani (2006) “enquanto existe uma copiosa produção de obras críticas discutindo a ‘Lenda Freudiana’¹¹, nada comparável foi realizado até agora sobre o que pode ser denominado a ‘Lenda Junguiana’” (Shamdasani, 2006, p. 25) segundo a qual Jung seria o filho rebelde que rompe com a

¹¹ A “Lenda Freudiana” é um termo cunhado por Henri Ellenberger em seu livro de 1970: *The Discovery of the Unconscious: The History and Evolution of Dynamic Psychiatry*, para descrever uma série de concepções errôneas a respeito de Freud, disseminadas pelos próprios freudianos ao reescreverem fatos históricos, tais como Freud ter sido o primeiro a estudar cientificamente o inconsciente, os sonhos e as manifestações da sexualidade, bem como ele ter sido o inventor da psicoterapia moderna.

psicanálise freudiana quando confrontado com divergências teóricas para formar sua própria escola (Shamdasani, 2006).

Essa versão dramática e edipiana da ruptura entre os pais da psicologia dinâmica e profunda exclui a notável carreira que Jung construiu antes de sequer conhecer os trabalhos de Freud. Entre os anos de 1895 e 1900 Jung frequentou a Basel University, onde estudou ciência e medicina. Durante esses anos, Jung conciliava os estudos de medicina com leituras extracurriculares de filosofia, com ênfase nas obras de Immanuel Kant e Arthur Schopenhauer. Durante seus anos de formação médica, participou ativamente de uma associação para debates estudantis, chamada Zofingia, lugar em que os acadêmicos debatiam as “controvérsias científicas, filosóficas e teológicas do momento, procurando demarcar suas posições” (Shamdasani, 2014, p.27). É através destas leituras extracurriculares que Jung encontra o conceito de inconsciente “que se desenvolveu notavelmente na filosofia alemã do século XIX através das obras de Carl Gustav Caris e Eduard von Hartmann” (Shamdasani, 2014, p.27).

No final de 1900, recém-formado mestre em Medicina, Jung é convidado a aderir ao quadro de médicos no hospital psiquiátrico da universidade de Zurique, o Burghölzli Mental Hospital, assumindo o posto de médico assistente sob a direção de Eugen Bleuler. Nise da Silveira (2008) afirma que Bleuler foi um dos maiores psiquiatras de todos os tempos e sob seu comando o Burghölzli viveu um período de intensa atividade científica. Ao chegar no hospital, as leituras de Jung se transformam. No livro *Memórias, Sonhos e Reflexões*, Jung (1961) conta “Por seis meses fechei-me entre as paredes monásticas a fim de acostumar-me à vida e ao espírito do asilo, e li, do começo ao fim os cinquenta volumes da *Allgemeine Zeitschrift für Psychiatrie*¹² para fazer uma ideia da mentalidade psiquiátrica” (p.151). Em 1902, Jung completa sua tese intitulada *Sobre a psicologia e a patologia dos fenômenos chamados ocultos: Um estudo psiquiátrico* e deixa o cargo de médico assistente no Burghölzli para estudar a comparação das emoções em indivíduos saudáveis e em indivíduos doentes em cursos ministrados por Pierre Janet em Paris (Shamdasani, 2014).

A partir destes estudos, Jung começou a perceber que os principais sintomas das psicoses eram psicológicos e que seria necessário fundamentar ainda mais os estudos da escola de Emil Kraepelin para transformar os instrumentos para a utilidade prática. Ao retornar ao Burghölzli, Jung acende ao posto de primeiro Oberarzt em 1905, o que significa que o jovem médico assumiu o posto imediatamente abaixo de Bleuler dentro da hierarquia

¹² Primeira revista alemã especializada em psiquiatria, foi fundada em 1844 e cada exemplar possuía mais de 700 páginas cada um (SHAMDASANI, 2014).

do hospital (Silveira, 2008). Durante os anos que trabalhou no Burghölzli, Jung, em colaboração com Franz Riklin e outros, debruçou-se sob indivíduos que sofriam com a patologia da esquizofrênia e desenvolveu, a partir do assim chamado experimento de associações, uma forma de acessar conteúdos inconscientes (Jung, 1998; Shamdasani, 2014; Silveira, 2008).

Essas descobertas impeliram Jung “à descoberta dos complexos afetivos. A conceituação de complexo, juntamente à técnica para detectá-lo, foi a primeira contribuição de Jung à psicologia moderna” (Silveira, 2008, p. 10). De acordo com Jung (2017) um “complexo é um aglomerado de associações – espécie de quadro de natureza psicológica mais ou menos complicada – às vezes de caráter traumático, outras, apenas doloroso e altamente acentuado” (p.60). Por serem carregados de afeto, isto é, energia psíquica, “têm a tendência de formar, também por conta própria, uma pequena personalidade” (Jung, 2017, p. 60). Desta descoberta advém um dos nomes desta psicologia, apesar de não muito popular entre os praticantes, foi a terminologia escolhida pelo próprio Jung, que, em 1954 elucidou “psicologia complexa significa a psicologia das ‘complexidades’, ou seja, dos sistemas psíquicos complexos em contraposição a fatores relativamente elementares” (Shamdasani, 2014, p.26)¹³

Nossa breve apresentação do trabalho de Jung corrobora o que o autor escreveu por volta de 1936, em um artigo ainda não publicado¹⁴ intitulado “A dissensão na escola freudiana”: “De modo algum sou uma decorrência exclusiva de Freud. Já tinha uma atitude científica própria e a teoria dos complexos antes de conhecê-lo” (Shamdasani, 2006, p. 104). Ademais, foi só em 1907 que Jung e Freud encontraram-se pessoalmente, ocasião em que estiveram por cerca de treze horas seguidas submergidos em profunda conversação (Silveira, 2008). Nos seis anos seguintes, Jung e Freud trabalharam juntos de forma intensa na construção da escola de pensamento que hoje conhecemos por psicanálise. Associados a outros psicanalistas, desenvolveram a Sociedade Psicanalítica de Viena, a qual Jung foi o primeiro presidente em 1910 por incentivo de Freud, uma vez que este percebia em Jung a oportunidade de expandir a psicanálise para além do círculo de intelectuais judeus (Silveira, 2008; Shamdasani, 2006; Fuks, 2016). Apesar dos anos de colaboração e admiração mútua, as diferenças e incompatibilidades teóricas que levaram a ruptura das relações afetivas e profissionais entre Freud e Jung podem ser notadas desde as primeiras correspondências. Com o passar dos anos e o amadurecimento de conceitos e linhas de raciocínio, essas divergências

¹³ “Anotações de Jung à margem do texto de Calvin Hall, ‘Jung’s analytical theory’, CLM, 12; original em inglês (SHAMDASANI, 2014, p.394).

¹⁴ Sonu Shamdasani, com a permissão da família Jung, pesquisa sobre a vida e o trabalho de Carl Gustav Jung, nesse processo, o historiador tem acesso a materiais que ainda não foram publicados.

se acentuaram e culminaram no ponto decisivo de impasse: o conceito de libido (Mcguire, 1993; Pinto, 2017; Serbena, 2010).

4.3 CURSO DA LIBIDO E SEUS AFLUENTES

A comunidade psicanalítica freudiana concorda que os livros de Freud *A interpretação dos sonhos* publicado em 1900 e *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* publicado em 1905 são as fundações da psicanálise, visto que na primeira obra citada o autor introduz seu conceito de inconsciente e com a publicação de 1905 Freud apresenta seu conceito de pulsão (Jorge, 2007). Alguns anos depois, em um artigo intitulado *Pulsões e seus destinos* ele escreve que as pulsões são "como uma medida da exigência de trabalho imposta ao anímico em decorrência de sua relação com o corporal " (Freud, 2014, p. 32). É em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* que Freud destaca mais claramente o conceito de libido:

Estabelecemos o conceito de libido como uma força quantitativamente variável que poderia medir processos e transposições no âmbito da excitação sexual. Considerando a sua origem especial, diferenciamos essa libido da energia que deve subjazer aos processos psíquicos em geral, e assim lhe emprestamos também um caráter qualitativo. Ao distinguir entre energia libidinal e outra energia psíquica, exprimimos o pressuposto de que os processos sexuais do organismo se diferenciam dos processos de nutrição por uma química especial. A análise das perversões e psiconeuroses nos fez ver que essa excitação sexual não vem só das assim chamadas partes genitais, mas de todos os órgãos do corpo. Por conseguinte, formamos a concepção de um quantum de libido, cuja representação psíquica chamamos libido do Eu, e cuja produção, aumento ou diminuição, distribuição e deslocamento deve nos oferecer possibilidades de explicar os fenômenos psicosexuais observados (Freud, 2016, p.135).

Assim, compreendendo a pulsão como essa exigência do corpo físico ao sistema psíquico, Freud postula que a força motriz da pulsão¹⁵ sexual é a libido, energia que pode ser quantificada. Freud inaugura, então, a compreensão da sexualidade como porta de entrada para a compreensão do sistema psíquico.

Shamdasani (2011) pontua que desde os primeiros anos de correspondência entre Freud e Jung já era possível notar divergências quanto ao conceito de libido, pois, em carta, Jung inquiriu quanto a “possibilidade de reformular a teoria da libido, para que ficasse mais

¹⁵ É amplamente conhecida a celeuma em torno da tradução de Trieb por “instinto”. Ao ponto de pesquisadores terem desenvolvido o estranho exercício de leitura que exige do leitor a substituição mental de “instinto” por “pulsão”. Considerando a questão, deixamos o termo “instinto” conforme proposto pelos autores que o empregam e são citados por nós e usamos o termo “pulsão” quando o argumento é de moto próprio. Ver, entre outros, Souza (2022) e Estevão (2012).

condizente com a biologia e a psicologia contemporâneas” (p. 175). Ainda segundo Shandasani (2011), Jung teria escrito a Freud em outubro de 1906 perguntando-lhe se este não acreditava ser possível que existam pontos vizinhos, uma forma de subespécie de outro impulso básico, como por exemplo a fome.

Em 1912, em um circuito de palestras ministradas na Fordham University, em Nova Iorque, Jung apresenta a necessidade de o analista passar por um processo de análise *a priori* a fim de que seus conteúdos interfiram o mínimo possível no processo do analisando e, pela primeira vez, fala da dessexualização¹⁶ da psicanálise em público (Shandasani, 2006; Fuks, 2016). Embora Freud tenha colocado Jung à frente do movimento psicanalítico, ele considerou como uma oposição destrutiva e direta de Jung contra as leis da psicanálise sua tentativa de descaracterizar a teoria central da sexualidade e atribuir uma essência ao inconsciente (Fuks, 2016).

É também em 1912 que Jung publica a segunda parte do livro *Símbolos da Transformação*, livro que sela a ruptura com Freud por ampliar o conceito de libido para uma energia psíquica geral ao invés do estrito caráter sexual atribuído por Freud (Jung, 2013b; Serbena, 2010). Jung (2013b) escreve que suas considerações “mostram que o termo “libido”, introduzido por Freud, de modo algum está isento de conotação sexual, mas que uma definição exclusiva e unilateralmente sexual deste conceito deve ser rejeitada” (p. 158). Para ele, a “teoria sexual dos automatismos psíquicos é um preconceito insustentável” pois acreditava ser “impossível que a totalidade dos fenômenos psíquicos seja derivada de *um único* instinto proíbe uma definição unilateral da libido” (p.158). Voltaremos ao tema da unilateralidade e equilíbrio psíquico mais adiante.

Jung deriva sua ampliação do conceito de libido do conceito de Vontade apresentado por Arthur Schopenhauer¹⁷ e destaca:

[...] pareceu-me mais adequado um conceito energético. Ele me tornou possível identificar a expressão “energia psíquica” com o termo “libido”. Este último indica um desejo ou um impulso que não é refreado por qualquer instância moral ou outra. A libido é um *appetitus* em seu estado natural. Filogeneticamente são as necessidades físicas como fome, sede, sono, sexualidade, e os estados emocionais, os afetos, que constituem a natureza da libido. Todos estes fatores têm suas diferenciações e sutis ramificações nesta tão complicada psique humana. Não pode haver dúvida de que também

¹⁶ A dessexualização da libido foi o prisma que aflorou as diferenças teóricas entre Freud e Jung, pois o último acreditava que a libido não poderia ser derivada apenas de uma única pulsão (JUNG, 2013b), enquanto Freud defendia a soberania da pulsão sexual como a única responsável pelo fluxo libidinal (FREUD, 2016).

¹⁷ “A Vontade como coisa-em-si é completamente diferente de seu fenômeno, por inteiro livre das formas dele, as quais ela penetra à medida que aparece. Elas, portanto, concernem tão-somente à sua objetividade, e são alheias à Vontade em si” (Schopenhauer, 2005, p. 171).

as maiores diferenciações originaram de formas primitivas mais simples. Assim, muitas funções complicadas, às quais hoje em dia deve ser negado um caráter sexual, provêm originalmente do instinto de propagação. Como se sabe, na série ascendente dos animais ocorreu um deslocamento importante nos princípios da propagação: a massa dos produtos de procriação com a correlata causalidade da fecundação foi reduzida mais e mais a favor de uma fecundação segura e uma proteção eficiente da prole. Pela redução da produção de óvulos e espermatozoides foi libertada uma grande quantidade de energia; esta procurou e encontrou novas aplicações. Assim, vemos os primeiros impulsos artísticos na série animal a serviço do instinto de propagação, limitados à época do cio. O primeiro caráter sexual destes fenômenos biológicos perde-se com sua fixação orgânica e independência funcional. Se não restam dúvidas sobre a primitiva ligação da música à esfera da propagação, seria igualmente injustificável e estranho se quiséssemos compreender a música sob o prisma da sexualidade. Uma tal interpretação nos levaria a contemplar a catedral de Colônia sob o aspecto da mineralogia porque, entre outras coisas, ela é feita de pedras (Jung, 2013b, p. 166).

Ao ampliar o conceito de libido para uma energia psíquica geral, Jung expande as possibilidades de interpretação da psique dos seres humanos. Um exemplo é o conceito de inconsciente que, a partir da publicação de *Símbolos da Transformação*, amplia-se de ser um depósito dos conteúdos reprimidos, como era concebido pela escola freudiana, para incluir uma camada de “estruturas e imagens comuns a toda humanidade (os arquétipos) que se manifestam nos sonhos, mitos, religiões e contos de fadas” (Serbena, 2010, p. 77).

Sendo assim, a psicologia analítica compreende a psique humana “[...] como algo maior do que o senso de si mesmo, identificado como o eu; [assim,] a psique engloba o consciente e o inconsciente” (Hopcke, 2012, p. 49). “Do mesmo modo que o indivíduo não é apenas um ser singular e separado, mas também um *ser social*, a psique humana também não é algo de isolado e totalmente individual, mas também um fenômeno coletivo (Jung, 2015, p. 35).

Da forma semelhante, assim como o indivíduo se localiza inserido em uma teia de relações sociais e sofre influências do meio, também o indivíduo se encontra situado em um momento histórico e é por ele condicionado e influenciado. Por este motivo, Jung defende a interdisciplinaridade entre as Ciências da Psicologia com as da História:

A psicologia não pode prescindir da contribuição das ciências do espírito, sobretudo da história do espírito humano. É, sobretudo, a história que hoje nos permite coordenar a imensa quantidade de material empírico e reconhecer a importância funcional dos conteúdos coletivos do inconsciente. A psique não é uma coisa dada, imutável, mas um produto de sua história em marcha. Assim, não só as secreções glandulares alteradas ou relações pessoais difíceis são as causas de conflitos neuróticos; entram em jogo também, em igual proporção, tendências e conteúdos decorrentes da história do espírito. O entendimento psiquiátrico do processo patológico de modo

algum possibilita o seu enquadramento no âmbito geral da psique. Da mesma forma, a simples racionalização é um instrumento insuficiente. A história sempre de novo nos ensina que, ao contrário da expectativa racional, fatores assim chamados irracionais exercem o papel principal, e mesmo decisivo, em todos os processos de transformações da alma (Jung, 2013b, p. 17).

Além de ser influenciado pela história pessoal, o indivíduo também é influenciado pelo *zeitgeist*. Mais a diante correlacionaremos as ampliações de possibilidades que a expansão do conceito de libido trouxe para compreendermos a produção artística literária e a importância das obras de arte para o desenvolvimento humano.

4.4 ARQUÉTIPOS, MITOS E SÍMBOLOS

A esta camada comum a toda humanidade Jung (2014) denominou como inconsciente coletivo pois se trata da parte da psique que se distingue do inconsciente individual, uma vez que seus conteúdos não devem sua existência à experiência individual, contudo, encontram-se em um substrato psíquico compartilhado por toda a humanidade, por isso o nome inconsciente coletivo, que, inclusive, antecede a consciência.

Em *Símbolos da Transformação*, Jung descreve “a linha diretriz da construção histórica da psique” (Guirland, 2006, p. 93), ele argumenta que a consciência, com o pensamento lógico analítico, se desenvolveu a partir desta parte coletiva a todos os seres humanos, o qual denominou por inconsciente coletivo e destacou como forma de funcionamento o pensamento mítico simbólico. Desta parte emanam influências “as quais conferem semelhança a cada indivíduo singular, e até identidade de experiências, bem como da forma de representá-las imaginativamente” (Jung, 2014 p.68).

A estas influências Jung (2014) denominou arquétipos e as considerou como a força motriz dos temas mitológicos:

[...] eles [os arquétipos] só são determinados em sua forma e assim mesmo em grau limitado. Uma imagem primordial [arquétipo] só tem conteúdo determinado a partir do momento em que se torna consciente e é, portanto, preenchida pelo material da experiência consciente (Jung, 2014, p. 352, tradução nossa).

Os arquétipos não possuem conteúdos pré-determinados, são padrões estruturais de comportamento humanos que necessitam das experiências individuais para serem preenchidos. Assim, por mais que todos os seres humanos possuam uma pré-disposição para

atribuírem importância a situações humanas - tais como a infância, a integração no meio social, os relacionamentos sexuais e afetivos, o nascimento de um filho, o processo de envelhecimento, as perdas por rupturas ou morte -, cada ser humano preencherá essa estrutura com suas experiências e vivências. “Não se trata de ideias inatas, mas de caminhos virtuais herdados” (Jung, 2015, p. 26). Os arquétipos são “estruturas básicas e universais da psique, os padrões formais de seus modos de relação são padrões arquetípicos” (Hillman, 1992, p. 22). Foi através da observação clínica que Jung percebeu a repetição de temas mitológicos, religiosos e literários nas fantasias e sonhos de seus pacientes e cunhou o termo arquétipo para representar essa estrutura organizadora das experiências ao redor de um tema mítico, ao que Hillman (1992) concorda “observa-se que o discurso metafórico dos mitos é a linguagem fundamental dos arquétipos (p. 23). Para Bosi (1977) “o mito é a verdade do coração [...]” (p. 13). Encontramos em Barthes (2001), semelhante visão:

O mito não nega as coisas; a sua função é, pelo contrário, falar delas; simplesmente, purificá-las, inocentá-las, fundamentá-las em natureza e em eternidade, dá-lhes clareza não de explicação, mas de constatação, abole a complexidade dos atos humanos, confere-lhes a simplicidade das essências, suprime toda e qualquer dialética (Barthes, 2001, p. 163).

Para Jung, o mito não pode ser considerado como criação egóica, desenvolvido na consciência individual e a partir desta, mas do próprio inconsciente: “confissão involuntária de uma condição prévia psíquica, porém inconsciente” (Jung, 2011, p. 190). Diferentemente de Freud, como já atestado acima, a origem dos mitos, bem como a dos contos de fadas, não se encontraria no inconsciente pessoal, mas sim, no coletivo.

Para Jung (2011), o inconsciente coletivo seria como uma fonte libidinal, sendo os arquétipos as formas das representações imagéticas encontradas nas manifestações dessas pulsões físico-mentais, como descrito por James Hillman “no domínio da mente o instinto¹⁸ [arquétipo] é percebido como imagens, no domínio do comportamento, as imagens são desempenhadas como instinto. O comportamento é sempre a encenação de uma fantasia” (Hillman, 1981, p. 197). Num processo de mão dupla, as representações imagéticas banham o inconsciente coletivo e o inconsciente e a consciência individual, esta última que nasce dessa coletividade, sempre indo e voltando do individual para o coletivo e do coletivo para o

¹⁸ É amplamente conhecida a celeuma em torno da tradução de *Trieb* por “instinto”. Ao ponto de pesquisadores terem desenvolvido o estranho exercício de leitura que exige do leitor a substituição mental de “instinto” por “pulsão”. Considerando a questão, deixamos o termo “instinto” conforme proposto pelos autores que o empregam e são citados por nós e usamos o termo “pulsão” quando o argumento é de moto próprio. Ver entre outros, Fernandes de Souza Pedro. In. Freud, tradutor do instinto. *Pandaemonium*, São Paulo, v. 25, n. 47, set.-dez. 2022, p. 306-330. Acesso em janeiro de 2024. Estêvão Ramos, Ivan. Retorno à querela do *Trieb*: por uma tradução

Freudiana. In. *Cadernos de Filosofia Alemã*. n. 19 pp. 70-106. Acesso em 21 de janeiro de 2024.

individual, num processo de ir e de vir recíproco. Ou seja, com a expansão da estrutura do inconsciente, Jung percebe que o relacionamento entre a consciência, que opera por meio do raciocínio lógico e causal, e o inconsciente coletivo, que opera através de analogias, associações, metáforas e imagens, acontece através da imagem e da imaginação.

Compreender como acontece a comunicação entre essas estruturas psíquicas se faz necessário para entender um dos conceitos mais desafiadores da psicologia analítica: a ideia de que a psique possui uma autonomia alheia da vontade do ego. “A psique não é apenas resultado da atividade cerebral, nem é sinônimo de mente ou identificada com a percepção consciente. [A psique] é uma agência viva com sua própria esfera de atividade que, em última análise, transcende nossa vida e experiência meramente pessoais” (Smith, 2020, p. 436). “[O]s conteúdos psíquicos transpessoais não são inertes ou mortos e, portanto, não podem ser manipulados à vontade. São entidades vivas que exercem sua força de atração sobre a consciência” (Jung, 2015, p. 33). Daí a sensação de Marina Colasanti de não sentir que cria seus contos, eles muito mais lhe acontecem, uma vez que a autora se permite entrar no fluxo de consciência adequado. Nas palavras do próprio Jung “[...] faríamos bem em considerar o processo criativo como uma essência viva implantada na alma do homem. A psicologia analítica denomina isto complexo autônomo” (Jung, 2013, p.76).

Serbena (2010) nos lembra que “este dinamismo ocorre pela repetição e redundância da vivência do símbolo e da sua expressão” (p. 79). Para Jung, os símbolos enriquecem a experiência humana ao conferir profundidade e transformações à sua breve existência (Jung, 2015) graças à sua natureza de ser a melhor imagem representativa de algo que é, ao mesmo tempo, parcialmente conhecido pela consciência e parcialmente desconhecido, ou seja, possui uma parte no inconsciente (Jung, 2015c). “Se algo é ou não é símbolo, vai depender do ponto de vista e da atitude do indivíduo que contempla” (Serbena, 2010, p. 77).

Em razão de seu caráter ambíguo, ser formado de elementos conscientes e inconscientes, o símbolo tem o potencial de mediar as antinomias e as oposições internas do indivíduo, operando como uma função de compensação. Quando este movimento psíquico é encontrado por parte do indivíduo com receptividade e participação, surge o que Jung veio a chamar de função transcendente, que tem como principal objetivo o equilíbrio da psique.

O símbolo expressa imagens, vivências e experiências, que, em consequência de sua natureza ambígua de (des)conhecimento, torna-se um elemento difícil, mas não impossível, de ter seu significado esgotado. A via de mão dupla entre inconsciente e consciente pode ser percebida através dos sonhos, fantasias e mitos e não deve ter seus produtos interpretados a partir do crivo da consciência e sua lógica analítica, pois, se isso ocorre, então acontece a

“desvalorização dos símbolos, de sua função e introduz-se uma fonte de desequilíbrio na psique, pois eles fazem a conexão entre a consciência e o inconsciente” (Serbena, 2010, p. 77).

Quando um símbolo tem seu significado esgotado, Jung argumenta que ele perde seu efeito numinoso, mágico, sob a psique, pois já não é afetado pelo mistério e pela multiplicidade, passando a ser considerado como um signo, elemento que representa um só conceito facilmente compreensível pela consciência que o percebe.

Essa noção de símbolo nos importa pois fornece as chaves para a compreensão da presente análise. Importante frisarmos que este trabalho não ambiciona esgotar o significado dos símbolos dos contos da escritora Marina Colasanti, visto que em consonância com as teorias da estética da recepção, a obra sempre renasce de uma nova leitura, portanto, buscaremos interpretar os símbolos à luz da transdisciplinaridade e a partir das lentes da psicologia analítica, com o objetivo central de investigar a atualização do arquétipo da princesa nos contos: *Um Espinho de Marfim*; *Sete Anos e Mais Sete*; *Entre a Espada e a Rosa* e *Como Um Colar* publicados no livro *Mais de 100 Histórias Maravilhosas* de Marina Colasanti (2015).

4.5 A PSICOLOGIA ANALÍTICA E A LITERATURA

As dinâmicas relacionais entre a literatura e a psicologia analítica são discutidas por Carl G. Jung em um grupo de ensaios publicados sob o título *O espírito na arte e na ciência* (2013). Nestes ensaios, o psiquiatra suíço argumenta que a análise psicológica feita pela Psicologia Analítica não tem a pretensão de substituir a crítica literária e que suas explanações devem servir apenas para orientar considerações psicológicas do fenômeno poético.

Após criticar a noção freudiana de que a obra de arte seria o resultado do mecanismo de defesa da sublimação, o qual seria “por ora, uma piedosa imagem ideal, inventada para sossegar inoportunos questionadores” (p. 43), Jung (2013) discorda do método causal e reduutivo de interpretação das obras de arte interligadas com a psicologia de seu autor. Não se pode refutar a importância e a influência do trabalho de Freud para as humanidades, porém, é preciso frisarmos que sua abordagem para as obras de arte é permeada pela visão médica, tendo a própria obra de arte como neurose - visto que Freud compreendia arte, filosofia e religião como formas do extravasar da “repressão da pulsão sexual” (Jung, 2013, p.40). Para Jung (2013), este método nada pode nos dizer de novo e nos lembra que “uma obra de arte, porém, não é apenas um produto ou derivado, mas uma reorganização criativa justamente daquelas condições das quais uma psicologia causalista queria derivá-la” (p.72).

Nestes ensaios, Jung nos convida a olhar para a obra de arte não como um fruto do inconsciente pessoal do autor, mas como produto de imagens primitivas pertencentes ao legado comum a toda humanidade, como arquétipos coletivos guardados no imaginário da espécie humana e funcionando por meio de analogias, associações e semelhança, sendo essencialmente imagético, daí podermos dizer que a arte é figuração. A obra de arte como o veículo para a Psicologia, Religião, Filosofia entre outras áreas das Humanidades, sendo as artes e a literatura um produto de imagens primitivas pertencentes ao legado comum a toda humanidade.

Encontramos no poeta Yeats (1950) a percepção de que as imagens míticas estão depositadas no imaginário dos povos que se afastam da realidade empírica para um mundo dominado pela imaginação, em que “tudo existe, tudo é verdadeiro”. Muito semelhante ao conceito de inconsciente coletivo descrito por Jung. Este último vai além e pontua que a “colaboração do inconsciente é sábia e orientada para a meta, e, mesmo quando se comporta em oposição à consciência, sua expressão é sempre compensatória de um modo inteligente” (Jung, 2014, p. 275). Em suas palavras, “[a] compensação, [...] é, como o próprio termo está dizendo, uma confrontação e uma comparação entre diferentes dados e diferentes pontos de vista, da qual resulta um equilíbrio ou uma retificação” (Jung, 2011, p. 242). Assim, Jung percebe a psique humana como orientada para uma finalidade de autorrealização e a este processo ele denominou de individuação.

Quando as atitudes da consciência divergem da meta que é a individuação, o inconsciente busca contrabalancear a atitude discordante buscando atuar de forma autorreguladora para estabelecer o equilíbrio psíquico (Jung, 2011). Para ele, é no inconsciente coletivo que se manifesta, por vezes, através da imaginação e do material onírico, o potencial criativo que desempenhará a função compensatória do que estava perdido, marginalizado ou que ainda está por vir. Jung identificou que semelhante processo ocorre no âmbito sociocultural:

An epoch is like an individual... and therefore requires a compensatory adjustment. This is effected by the collective unconscious when a poet or seer lends expression. To the unspoken desires of his times... (Jung, 1971, §153).¹⁹

¹⁹ Tradução nossa “Uma época é como um indivíduo... e, portanto, requer um ajuste compensatório. Isso ocorre pelo inconsciente coletivo quando um poeta ou visionário empresta sua expressão. Para os desejos não confessos de seu tempo...”

O que significa que a psique encontra na cultura a forma de expressar os elementos necessários para uma espécie de compensação pelo que está perdido, marginalizado ou do que ainda está por vir em sociedade. Assim como no indivíduo o processo de compensação acontece na via de mão dupla da comunicação do inconsciente com o consciente, frequentemente através dos sonhos, Jung nos diz que uma grande obra de arte é como um sonho e, para apreender seu significado, é preciso se permitir ser transformado pela obra, da mesma forma que ela transformou o autor (Jung, 2022). Posto isso, o processo de compensação cultural é mediado pelas obras de artes. Semelhante argumento encontramos no crítico literário Antonio Cândido:

[...] assim como não é possível haver equilíbrio psíquico sem o sonho durante o sono, talvez não haja equilíbrio social sem a literatura. [...] Vista deste modo a literatura aparece claramente como manifestação universal de todos os homens em todos os tempos. Não há povo e não há homem que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contato com alguma espécie de fabulação. [...] Ora, se ninguém pode passar vinte e quatro horas sem mergulhar no universo da ficção e da poesia, a literatura concebida no sentido amplo a que me referi parece corresponder a uma necessidade universal, que precisa ser satisfeita e cuja satisfação constitui um direito” (Candido, 2012, p. 18).

Um acontecimento em solo nacional que pode ilustrar a dinâmica da compensação foi o ocorrido em 2018, quando o Brasil elegeu como presidente Jair Messias Bolsonaro, que dentre suas políticas, destacava-se o discurso em defesa à supremacia não só do agronegócio (ELIAS, 2021) no que tange as condições materiais, mas também a defesa da performance masculina que envolve a figura do homem do agronegócio: branco, hétero, dono de grandes porções de terra, grandes quantidades de gado e/ou grandes plantações, que toma as decisões pela sua família inteira e pelas famílias dos que trabalham em suas terras e que possui o “direito”²⁰ de defender sua propriedade com armas de fogo.

Diante disso, chama a atenção que, no ano seguinte foi publicado e aclamado um livro cujo enredo orbita em torno de uma comunidade de trabalhadores rurais do sertão baiano, os quais tem suas vidas centradas na terra onde nasceram e viveram em situação de precariedade, análoga à condição de escravidão, cuidando e cultivando um solo cujo direito sobre a terra é vetado a partir de uma série de restrições legais que protege a propriedade privada e privilegia os grandes latifundiários. A grande repercussão do público em resposta ao romance *Torto Arado* transformou a obra sobre as irmãs Belonísia e Bibiana e a fazenda Água Negra, onde se

²⁰ A palavra direito encontra-se em aspas pois na legislação brasileira não é um direito previsto por lei, mas os defensores da ideologia do homem dono do campo acreditam que deveria ser um.

passa a narrativa, em fenômeno editorial no Brasil. Feito notável visto a falta de hábito do brasileiro consumir literatura²¹.

Ao buscar o que está perdido, marginalizado ou que ainda está por vir, Jung acredita que seja possível estabelecer reconexão com recursos psíquicos ligados ao passado, bem como com o que foi banido do presente e ainda está em aberto como puro potencial futuro. Ao manter aberta sua abordagem para com a cultura, ele mantém sua fidelidade ao potencial criativo do ser humano, já que a psique nunca pode ser totalmente consciente, totalmente acabada ou completa (ROWLAND, 2019).

Em *Jungian Literary Criticism*, Susan Rowland (2019) se ocupa em apresentar ao leitor como a abordagem desenvolvida por Jung, a Psicologia Analítica, fornece diversos “conceitos e ideias que capacitam a leitura dos textos a partir do que eles contribuem pessoalmente, psicologicamente, socialmente, historicamente e cosmologicamente” (p.2). Sendo assim, para Rowland (2019), Jung é um crítico textual que, embora preferisse estudar textos de sonhos e neuroses, contribuiu com sua prática em material não-literário ao manifestar uma hermenêutica, ou seja, uma forma de trabalhar com os textos e teorizar sobre o trabalho realizado.

Para Rowland (2019), Carl Gustav Jung é importante para os estudos literários, pois o psiquiatra suíço defendeu que a psique criativa é a fundação de quem somos, como pensamos, e as formas que nos conectamos com nosso mundo. Para ele, nada é mais influenciador na vida humana do que este núcleo básico de criatividade: a capacidade de criar algo novo. Ainda que pese nossas circunstâncias pessoais ou sociais, nós podemos transformar nossas vidas e afetar nosso entorno (Rowland, 2019).

Essa noção de criatividade fundamental significa que a existência humana tem um objetivo ou propósito. “Nós podemos não possuir todas as respostas para nossos problemas, mas dentro de nós está uma energia a nos direcionar para uma vida com mais significado e realização” (Rowland, 2019, p. 02). Jung localizou essa criatividade no poder da imaginação na psique, nosso eu interior, particularmente, na dimensão obnubilada da nossa razão, conhecida por inconsciente.

Para Rowland (2019), Carl Jung é um pensador substancial primeiramente por ter sido pioneiro nos estudos sobre o inconsciente no século XX (e, provavelmente, no século XXI) ao afrouxar todo tipo de limites e permitir à psique se desenvolver de formas inéditas. Em

²¹ De acordo com a pesquisa Retratos da Leitura no Brasil 48% dos brasileiros são considerados como não leitores e o número de leitores caiu de 56% para 52% nos últimos anos (RETRATOS DA LEITURA NO BRASIL, 2020).

segundo lugar, Jung é importante para os estudos literários por ter sido reconhecido como influenciador no trabalho de autores, artistas e filósofos. “Dentre as figuras renomadas encontram-se D. H. Lawrence, James Joyce, Walter Benjamin, Gilles Deleuze, Herman Hesse, Thomas Mann, John Fowless, Ted Hughes, Doris Lessing, Jackson Pollock, Anselm Kiefer; e cineastas como George Lucas, John Boorman e Derek Jarman” (p. 02).

Por fim, Jung oferece muitas possibilidades críticas para a literatura, pois a psicologia analítica fomenta reflexões sobre o sujeito ou ser individual, o papel da interconectividade ou como nós somos e quem nós somos e como somos constituídos pela interação social com o mundo nas esferas da cultura e da natureza, bem como nossos relacionamentos.

Um dos motivos para tantas fomentações é o posicionamento de Jung no trabalho de interpretação e sua noção chave sobre criatividade como a essência dos seres humanos: “Jung é importante pois argumentou que a psique criativa é a fundação de quem nós somos, como nós pensamos e as formas em que nos conectamos ao nosso mundo” (Rowland, 2019, p. 2). Mesmo sendo um pensador crítico, ele posicionou a imaginação acima de todas as ideias, incluindo as próprias.

Nossa tendência é supor que qualquer conhecimento provém, em última análise, do exterior. Mas hoje sabemos com certeza que o inconsciente possui conteúdos que, se pudessem tornar-se conscientes, constituiriam um aumento imenso de conhecimento [...] (Jung, 2011, p. 293).

Um bom exemplo de como a criatividade psíquica está na base de como pensamos é trabalhada pelo físico romeno Basarab Nicolescu em *From Modernity to Cosmodernity* (2014) ao descrever a hipótese de que as bases da ciência moderna se encontram no mito judaico cristão do divino encarnado na matéria, visto que este mito trabalha com a oposição binária sujeito/objeto. A forma de pensamento predominante na ciência clássica empírica é que o observador é quem observa o fenômeno, logo, está separado do fenômeno (Rowland, 2019).

É impossível não traçar paralelos com a estética da recepção que argumenta como as obras de artes literárias, produtos da *psique* humana, também possuem essa qualidade de não se esgotarem, pois, uma interpretação jamais abarcará a totalidade das possibilidades da obra, visto que ela, a obra, depende da *psique* contextualizada historicamente que a lê e com ela dialoga, tornando o método dialético, usado na psicoterapia da psicanálise junguiana, uma ferramenta valiosa para análises literárias.

4.6 A INTERPRETAÇÃO DOS CONTOS DE FADAS A PARTIR DA PSICOLOGIA ANALÍTICA

Em seu livro *A Interpretação dos Contos de Fadas*, Marie-Louise Von Franz (1990) caracteriza os contos de fadas como “a expressão mais pura e mais simples dos processos psíquicos do inconsciente coletivo” (p. 09). Para Von Franz, os contos trazem os arquétipos em sua forma “mais simples, plena e concisa” (p. 09), sendo, portanto, material de valor inestimável para a investigação científica dos conteúdos inconscientes da psique coletiva, ainda mais refletores das imagens inconscientes que os mitos e lendas.

Os esquemas de referência remetem ao conceito de arquétipo de Jung. Para o autor os arquétipos não podem ser reconhecidos através de uma única imagem, mas a circunscrição, com base nos estudos comparados, pode trazer à luz as redes de associações das imagens arquetípicas (Von Franz, 1990):

Metaforicamente falando, o inconsciente está na mesma posição de alguém que teve uma visão ou experiência original e quer compartilhá-la. Pelo fato de ser um evento que nunca foi formulado, conceitualmente, ele não sabe como se expressar. Quando uma pessoa está nessa situação, faz diversas tentativas para compreender sua experiência e tenta evocar, por apelo intuitivo e analogia a materiais familiares, alguma resposta em seus ouvintes; e não se cansa nunca de expor sua visão até sentir que o conteúdo desta faz algum sentido para eles. Do mesmo modo, podemos propor a hipótese de que cada conto de fada seja um sistema relativamente fechado, composto por um significado psicológico essencial, expresso numa série de figuras e eventos simbólicos, sendo desvendável através destes (Von Franz, 1990, p. 10).

Von Franz (1990) advoga pela interpretação psicológica dos contos de fadas ao pontuar que a interpretação pessoal é realizada a partir de um quadro específico de preposições conscientes, ou seja, o intérprete que desconhece dos simbolismos pode correr o risco de andar em círculos dentro de sua própria psicologia. Mas, quando unimos a interpretação pessoal com os simbolismos universais, o significado se transforma e possibilita àquela consciência a expansão e transformação.

Semelhante argumento é direcionado aos contos de fadas e seus símbolos carregados de significado pelo psicanalista Bruno Bettelheim. Para ele, compreender os símbolos dos contos de fadas se faz preciso pois é através da imaginação que o universo dos contos transmite, principalmente às crianças, importantes esquemas de referência que tomam parte na construção da sua compreensão de mundo/realidade (Bettelheim 1980).

5 ANÁLISE-INTERPRETATIVA DOS CONTOS

“Se o homem vive sinceramente suas imagens e suas palavras, recebe delas um benefício ontológico singular”.

(Gaston Bachelard)

Para Mircea Eliade (1979), o homem é uma criatura que, embora situada historicamente, experimenta outras formas de “situação” descritas pelo autor como “outros ritmos temporais” ou “tempo contraído”. Para ser transportado para essa dimensão ou ter acesso a essa experiência basta ouvir uma boa música, ler um romance, assistir a uma encenação dramática, apaixonar-se ou vivenciar a espiritualidade “para sair do presente histórico e reintegrar o eterno presente do amor e da religião”. Um romance ou espetáculo dramático também podem

transmitir a experiência de tempo contraído que, “em todo o caso, não é o mesmo que tempo histórico” (Eliade, 1979, p. 33).

Conclui-se apressadamente que a autenticidade de uma existência depende unicamente da consciência da sua própria historicidade. Esta consciência histórica desempenha um papel bastante modesto na consciência humana, para não falar das zonas do inconsciente que, também elas, pertencem ao ser humano integral. Quanto mais uma consciência está desperta, mais ela ultrapassa a sua própria historicidade. Basta-nos recordar os místicos e os sábios de todos os tempos e, em primeiro lugar, os do Oriente (Eliade, 1979, p. 33).

Ultrapassar a própria identidade através da consciência desperta é o que Jung propõem em seu método dialético analítico, onde a consciência confronta e integra imagens do inconsciente construindo e se descobrindo simultaneamente no processo de individuação, tornar-se quem se é. Eliade (1979) defende que a missão das imagens “consiste em mostrar tudo o que permanece refratário ao conceito”. Que o símbolo, a imagem e o mito são a matéria prima da vida espiritual, revelam os aspectos mais profundos da realidade - que podem passar despercebidos pela nossa consciência. E, apesar de assistirmos nos últimos séculos o levante do materialismo positivista e a crescente desvalorização de tudo o que se relaciona com a imagem, os símbolos e os mitos, Eliade (1979) constata que esses fenômenos sobreviveram, humildes, transfigurados, mutilados e camuflados, sobretudo graças à literatura.

Apesar dos contos de Marina Colasanti, nesta dissertação trabalhados, apresentarem características que os assemelhem aos contos de fadas tradicionais, tais como: o cenário medieval, castelos, reis, princesas e tarefas do processo iniciático, o fato dos contos possuírem uma autoria, ao invés de serem frutos de criações coletivas, diferencia-os dos contos de fadas. Contudo, devido sua semelhança e “afinidade com as narrativas míticas pelo diálogo intertextual que fazem com elas e pelo seu aspecto maravilhoso, os contos de Marina Colasanti não criam novos mitos, mas os atualizam” (Silva, 2003, p. 31).

Para trabalhar a análise dos contos de forma a nos aproximarmos de nossos objetivos estabelecidos, realizaremos a chamada amplificação dos conteúdos presente nos contos, tal como é realizado na análise e interpretação de sonhos. Visto que a obra de arte está para a civilização assim como o sonho está para o indivíduo.

5.1 ENTRE A ESPADA E A ROSA

O conto tem início com a seguinte frase: “Qual é a hora de casar, senão aquela em que o coração diz ‘quero’? A hora que o pai escolhe” (Colasanti, 2015, p.99). Para pensarmos esse início de conto, trazemos o argumento de Von Franz (1990) quando propõe que o início de um conto tem como propósito situar o leitor no reino do inconsciente, considerando que nele as funções da consciência – tempo e espaço – não exercem seu controle. Ao iniciar a história com frases como “era uma vez” ou “num reino distante”, o leitor é convidado a entrar no território do simbólico. No conto *Entre a Espada e a Rosa* o leitor é inserido em uma fabulação em que impera o poder e a ordem patriarcais, encontramos em Chevalier & Gheerbrant (2019) embasamento para nosso argumento, visto que para o autor o pai é:

Símbolo da geração, da posse, da dominação, do valor. Nesse sentido, ele é uma figura inibidora: castradora, nos termos da psicanálise. Ele é uma representação de toda forma de autoridade: chefe, patrão, professor, protetor, deus. O papel paternal é concebido como desencorajador dos esforços de emancipação, exercendo uma influência que priva, limita, esteriliza, mantém na dependência (Chevalier & Gheerbrant, 2019, p.678).

Assim, a narrativa tem logo em seu início a suposição de um conflito entre os desejos do coração e a vontade desta figura inibidora e castradora que é o pai. Na sequência, a princesa descobre as imposições do pai quando este lhe diz que ela irá se casar com um rei do norte com quem tinha feito aliança. “Se era velho e feio, que importância tinha, frente aos soldados que traria para o reino, às ovelhas que poria nos pastos e às moedas que despejaria nos cofres? Estivesse pronta, pois em breve o noivo viria buscá-la” (Colasanti, 2015, p. 99). Esta passagem do conto reflete a visão do Rei sobre a questão do casamento político que está em consonância com o tratamento conferido às mulheres nas sociedades patriarcais. De acordo com Von Franz (1990), a figura do Rei encarna “o espírito do totem da tribo” (p. 62), pode ser um símbolo do Self visto que o Self “é o centro do sistema autorregulador da psique, do qual depende o bem-estar do indivíduo” (p. 62) assim como do rei depende o bem-estar dos súditos.

Apesar do conto ter a capacidade de nos transportar para o território do simbólico, as imagens que a autora trás na fabulação como reis, princesa, soldados, ovelhas e reino nos remetem a uma organização social que se assemelha ao período medieval, no qual o governo é orientado por uma estrutura feudal e patriarcal. Historicamente submetidas a posição de cidadãs de segunda classe, o destino das mulheres, independentemente da posição que ocupam na sociedade - como podemos ver no conto pela figura da princesa – é de propriedade do homem. Primeiro como objeto de posse do pai, no conto ilustrado pelo fato deste pai a

“trocar” por soldados, ovelhas e moedas; depois como propriedade do marido, que, historicamente, exploraria sua capacidade reprodutiva e direcionaria sua força de trabalho para os deveres domésticos, satisfação sexual e/ou reprodução e educação dos filhos. A historiadora medievalista, arquivista e paleógrafa francesa, Régine Pernoud (1977), no livro *Idade Média: o que não nos ensinaram*, afirma que o direito que substituiu o direito medievalista foi o direito Romano: “É o direito do pater famílias, pai, proprietário e, em sua casa, grande sacerdote, chefe da família com poderes sagrados, sem limites ao que concerne a seus filhos: tem sobre eles direito de vida e de morte – e da mesma forma para com sua mulher [...]”.

Em seu quarto, a desolada princesa “aos soluços, implorou ao seu corpo, à sua mente, que lhe fizessem achar uma solução para escapar da decisão do pai” (Colasanti, 2015, p. 99) A solução que seu organismo encontrou foi crescer-lhe na face uma barba cacheada e ruiva. No conto, a princesa entende que devido à barba estará livre qualquer pretendente. Souza (2016) nos chama atenção para a ausência das fadas nos contos de Marina Colasanti e argumenta que as fadas representam o *fatum*, o destino, e são criaturas que conferem as soluções mágicas aos problemas das protagonistas nos contos feéricos tradicionais. Para a autora, são as próprias protagonistas que precisam construir seu caminho e suas estratégias para os desafios encontrados (Souza, 2016). No conto analisado, não é um elemento sobrenatural externo a princesa que produz a mágica, mas seu próprio organismo.

Nilda Maria Medeiros (2009), em sua dissertação intitulada *A enunciação poética nos contos de Marina Colasanti*, também trabalha o conto *Entre a espada e a rosa*. Medeiros (2009) pontua que o conto “dialoga com uma galeria de personagens femininas a partir de motivos migratórios, como a lenda das santas barbadas; a mulher que adota o arquétipo de guerreiro; a mulher disfarçada de guerreiro que desperta paixão no homem” (p. 156). A autora procede realizando uma revisão das santas barbadas a partir do historiador Hilário Franco Júnior, no artigo “A Eva Barbada de Saint-Savin” presente no livro *A Eva Barbada* (1996): Santa Gala; Santa Hilgefort; Santa Paula de Ávila, Santa Barba ou Bárbara e Santa Wilgeforte (Medeiros, 2019).

Lewis Wallace (2014) comenta sobre a história da Santa de Wilgeforte, também conhecida como Santa Liberata. Os primeiros relatos na literatura medieval que se tem notícia é de 1400 e narram a lenda de uma princesa pagã que se converte ao cristianismo e, para escapar de um casamento arranjado, milagrosamente cresce uma barba em seu rosto. Seu pai, um rei pagão, enfurecido, tortura e manda crucificar a princesa, que passa a ser conhecida como uma santa e é simbolizada por uma mulher barbada pregada na cruz.

A lenda das santas barbadas tem em comum o enredo se tratar de uma jovem moça virgem ou viúva que, para fugir do matrimônio ou do importúnio de pretendentes, recorre ao Deus cristão em busca de auxílio. A resposta é o crescimento de uma barba que, em várias versões da lenda, culmina na execução da mulher pelo pai.

Em nosso conto a princesa clama ajuda à mente e ao corpo, na lenda de Santa Liberata teria sido sua conversão ao cristianismo e a oração para seu deus cristão que teria concedido sua barba. Para a Psicologia Analítica, assim como a semente contém as potencialidades para seu o desenvolvimento futuro, a alma do homem também possui uma orientação interna direcionando o desenvolvimento de determinadas potencialidades, esteja o humano consciente disto ou não. À realização destas potencialidades Jung chamou de “processo de individuação”. Este *vir a ser* é orquestrado pela estrutura psíquica *self*, ou em português o “si-mesmo”, que é ao mesmo tempo o centro e a totalidade da psique e está em constante transformação:

O termo "si-mesmo" parece adequado para designar esse pano de fundo inconsciente, cujo expoente na consciência de cada indivíduo é o eu. O eu está para "si-mesmo" assim como o "patients" está para o "agens", ou como o objeto está para o sujeito, porque as disposições que emanam do si-mesmo são bastante amplas e, por isso mesmo, superiores ao eu. Da mesma forma que o inconsciente, o si-mesmo é o existente a priori do qual provém o eu. É ele que, por assim dizer, predetermina o eu. Não sou eu que me crio; mas sou eu que aconteço a mim mesmo (Jung, 1988, pp. 262-263).

Ou seja, apesar de experimentarmos a consciência a partir das lentes do ego, dentro de nós existem forças de que nada ou muito pouco conhecemos que exercem sua influência sobre o ego.

Ao englobar toda a personalidade, a psique humana, o *self*, engloba o corpo também. Jung acreditava que o arquétipo do *self* encontrava como uma de suas expressões o deus judaico-cristão:

A unidade e a totalidade se situam a um nível superior na escala dos valores objetivos, uma vez que não podemos distinguir os seus símbolos da *imago Dei* (imagem de Deus). Tudo o que se diz sobre a imagem de Deus pode ser aplicado sem nenhuma dificuldade aos símbolos da totalidade (Jung, 2015b, p. 60).

O processo de individuação e o si mesmo nos importam nesta análise pois nos mostram como a *imago dei* se trata de uma projeção desta estrutura psíquica que é ao mesmo tempo o núcleo e a circunferência da psique. Isso posto, podemos inferir que, ao invés de recorrer ao a figura do deus judaico-cristão de uma religião patriarcal como imagem

mediadora entre si e sua estrutura psíquica si-mesmo, a princesa recorre ao seu próprio organismo e processo de individuação, estabelecendo assim, uma ponte direta na sua relação consigo mesma.

De acordo com Chevalier & Gheerbrant (2019), a barba é “símbolo de virilidade, de coragem, de sabedoria” (p. 120). O deus védico, os deuses e heróis gregos, o deus judaico cristão e os filósofos também são representados barbados, bem como algumas rainhas egípcias simbolizando que essas detinham o poder igual aos dos reis. O autor informa que, na antiguidade, homens e mulheres eram presenteados com uma barba postiça como um ato de honra para aqueles que tivessem “dado prova de coragem e de sabedoria” (p. 121).

Em nosso conto, o rei é mais comedido do que o rei das lendas e ordena que a princesa seja expulsa do palácio. Ela arruma suas coisas, veste um vestido de veludo cor de sangue e parte sem se despedir, atravessa a ponte levadiça passando para o outro lado do fosso. Erich Fromm (2013), em *A Linguagem Esquecida*, cuja primeira edição data de 1951, analisa o conto Chapeuzinho Vermelho e interpreta que o manto de veludo vermelho de Chapeuzinho é símbolo para a cor de sangue, logo sendo um símbolo para a menstruação. O autor argumenta que a menina se tornou uma mulher madura e agora é confrontada com os problemas relacionados ao sexo. Chevalier & Gheerbrant (2019) ensina sobre o caráter universal da ponte como a passagem de uma margem a outra. Para o autor, o simbolismo de passagem é a particularidade que denota o perigo dessa travessia, que é elemento de toda viagem iniciatória.

Ao chegar em uma aldeia, a princesa oferece seus serviços para desempenhar tarefas de mulheres e então é recusada por causa de sua barba. Na aldeia vizinha, oferece seus serviços para desempenhar tarefas de homens, desta vez, é recusada por seu corpo de mulher. Em nossas aldeias contemporâneas, nossos centros urbanos, encontramos ainda resquícios da segregação laboral de acordo com o gênero e, de acordo com o conto, a princesa parece preservar suas características femininas, apresentando apenas a barba como característica masculina que, para o sentido do conto/lenda desfigura a mulher, assumindo que a mulher barbada perdeu sua beleza, o que claramente é subjetivo e serve a título de contextualizar a visão de gênero do reino. Pois quando nenhum pretendente a escolhe para o casamento ou quando nenhum aldeão a contrata como serviçal devido a sua condição barbada, um paralelo se torna possível de ser traçado com nossa civilização contemporânea que é a pressão que as mulheres sofrem para performarem feminilidade, sendo rejeitadas ao menor sinal de alguma característica masculina (Bourdieu, 1998; Butler, 2018).

Apesar de transcorridos alguns séculos desde a época da medieval, percebemos como as imposições sobre os corpos de mulheres persistem, bem como a insistência da sociedade em enquadrar os corpos em uma das duas categorias de gênero, como apontado por Berenice Bento (2006), em seu livro *A Reinvenção do Corpo*, sendo a vestimenta e acessórios um dos dispositivos usado como prótese para reforçar as tecnologias fundamentadas na heterossexualidade, que, segundo a autora, “fazem” gênero. Podemos ler a barba da princesa como um acessório que causava o estranhamento dos aldeões que buscavam enquadrar seu corpo: era homem com corpo de mulher ou mulher com barba de homem?

Afinal, no conto a princesa vende suas joias. Para Chevalier & Gheerbrant (2019), o entendimento do símbolo da joia perpassa pela ideia de serem pedras preciosas, provindas do subterrâneo, as quais, apesar de sua dureza, “evocam paixões e ternuras que têm algo de maternal e protetor, assim como a terra e a caverna” (p. 522). Ela as vende em troca de armadura, elmo, armas e um cavalo, pois debaixo da armadura ninguém veria seu corpo de mulher, e com o elmo na cabeça ninguém veria sua barba de homem. “Montada a cavalo, espada em punho, não mais seria homem nem mulher. Seria guerreiro” (Colasanti, 2015, p.100).

Na Psicologia Analítica a roupa é vista como símbolo para uma estrutura psíquica que Jung denominou por *persona*. Em seu livro *Tipos Psicológicos*, Jung (2015c) define *persona* como “um complexo funcional, que surgiu por razões de adaptação ou de necessária comodidade, mas que não é idêntico à individualidade. O complexo funcional da *persona* diz respeito exclusivamente à relação com os objetos” (p. 426). A *persona* como uma personalidade máscara. Uma possível leitura quanto ao significado de vestir uma armadura dialoga com o simbolismo do elmo, o qual, segundo Chevalier & Gheerbrant (2019), “é um símbolo de invisibilidade, de invulnerabilidade, de potência” (p.184). O elmo protege a princesa ao tornar sua identidade secreta, ao ajudá-la a escapar dos olhares vigilantes que buscavam enquadrá-la.

Ao se tornar guerreiro, a princesa se aproxima da figura da donzela guerreira, imagem que se faz presente desde a aurora dos tempos, podendo encontrar sua encarnação nos mitos que fundaram nossa civilização ocidental. Sua presença é sentida desde as amazonas, às deusas Artêmis, Atalanta e Palas Athena, a patrona da pólis. Para Walnice Nogueira Galvão (1998), a figura da donzela guerreira transgrediu simultaneamente duas fronteiras. “A primeira delas entre os gêneros, ao colocar-se cavaleiro do masculino e do feminino; a segunda, entre os estatutos do real e do imaginário” (Galvão, 1998, p. 141). Na idade média, quando as novelas de cavalaria ganharam popularidade, a figura da donzela guerreira é

encontrada em vários textos. A autora afirma que “elas também, almejam tornar-se um cavaleiro andante” (Galvão, 1998, p. 141).

É amplamente divulgado que o berço da civilização Ocidental, as cidades gregas eram escravocratas e que o poder se concentrava na mão dos cidadãos, sendo considerados como tal apenas os homens, com mais de 21 anos e nascidos em Atenas com pais atenienses. Estrangeiros, mulheres, crianças e escravos não eram considerados cidadãos, portanto, não tinham direitos à propriedade e nem à participação política.

A Idade Média também foi marcada pelo poder patriarcal e grande opressão às mulheres, tendo sido a Inquisição o apogeu da perseguição ao feminino e símbolo da falta de direitos delas. Tendo em vista o mecanismo de compensação exercido pelo inconsciente coletivo, seria a presença de donzelas guerreiras na crença grega e nas novelas de cavalaria a compensação do reino da imaginação contra a opressão e violência sofridas no plano da materialidade sócio-histórica?

Na sequência do conto, testemunhamos a princesa trajada como guerreiro deslocar-se de castelo em castelo e, ao travar as lutas pelos senhores daquelas terras, assistimos ao desenvolvimento de exímias habilidades de batalha. Para Gicele Geneale Santos de Lima (2019) “Outros aspectos a serem pontuados sobre a figura mítica da donzela-guerreira é o dom da feitiçaria, a clarividência, seu talento natural para a luta e a caça, além da inteligência e beleza equivalentes à agressividade comedida” (p. 26).

No conto, a princesa também se aproxima do arquétipo ao dominar a arte da batalha, ter sua fama se espalhada pelas cortes e questionamentos levantados sobre quem seria o misterioso cavaleiro. “Quando as perguntas se faziam em voz alta, ela sabia que era chegada a hora de partir. E ao amanhecer montava seu cavalo, deixava o castelo, sem romper o mistério com que havia chegado” (Colasanti, 2015, p. 100). De castelo em castelo a princesa guerreiro chegou a um reino governado por um jovem Rei e por ali ficou.

Desde o dia em que a vira, parada diante do grande portão, cabeça erguida, oferecendo sua espada, ele havia demonstrado preferi-la aos outros guerreiros. Era a seu lado que a queria nas batalhas, era a ela que chamava para os exercícios na sala de armas, era ela sua companhia preferida, seu melhor conselheiro. Com o tempo, mais de uma vez, um havia salvado a vida do outro. E parecia natural, como o fluir dos dias, que suas vidas transcorressem juntas. (Colasanti, 2015, p.101)

Companheiro nas lutas e nas caçadas, inquietava-se, porém, o Rei vendo que seu amigo mais fiel jamais tirava o elmo. E mais ainda se inquietava ao sentir crescer dentro de si um sentimento novo, diferente de todos, devoção mais funda por aquele amigo do que a que um homem sente por um homem (Colasanti, 2015, p.101)

A narrativa do parceiro de batalhas se apaixonar pela donzela guerreira enquanto travestida de guerreiro não é novidade. Em uma das versões da tradicional balada chinesa *Mulan*, o general se apaixona por ela enquanto ela está disfarçada de soldado, e na literatura brasileira temos o jagunço Riobaldo que se apaixona por seu companheiro de lutas, Reinaldo Diadorim que, na verdade, é Maria Deodorina, em *Grande Sertão Veredas* de João Guimarães Rosa.

Inquieto com seus sentimentos pelo parceiro guerreiro, o jovem rei o convoca e lhe diz “que não podia mais confiar em alguém que se escondia atrás do ferro. Tirasse o elmo, mostrasse o rosto. Ou teria cinco dias para deixar o castelo” (Colasanti, 2015, p.101). De acordo com Chevalier & Gheerbrant (2019) “o número cinco é o número da harmonia, símbolo de união, número nupcial. Será, por conseguinte, a cifra das hierogâmias, o casamento do princípio celeste (3) e do princípio terrestre da mãe (2)” (p.241).

A princesa, sem saber das motivações do rei, refugia-se em seu quarto, sem saber o que fazer e pensa que o rei jamais poderia amá-la com a barba ruiva e já não queria mais um guerreiro com corpo de mulher. “Dobrada sobre si mesma, aos soluços, implorou ao seu corpo que a libertasse, suplicou à sua mente que lhe desse uma solução. Afinal, esgotada, adormeceu (Colasanti, 2015, p.102). Quando despertou percebeu que no lugar dos cachos havia rosas vermelhas em seu rosto e ao decorrer dos dias a princesa assistiu às rosas murcharem e despetalarem-se “sem que nenhum botão viesse substituir as flores que se iam. Aos poucos, a rósea pele aparecia. Até que não houve mais flor alguma. Só um delicado rosto de mulher” (Colasanti, 2015, p.102).

Ao chegar o quinto dia, a princesa trajou seu vestido de veludo cor de sangue, soltou seu cabelo e foi ao encontro do rei “enquanto um perfume de rosas se espalhava no castelo” (Colasanti, 2015, p.102). Segundo Chevalier & Gheerbrant (2019), a rosa é a flor simbólica mais empregada no ocidente e assemelha-se em significado com o que a flor de lótus representa no oriente, ambas se relacionam com o simbolismo da roda, o qual por sua vez se assemelha em significado ao símbolo do círculo, principalmente na psicologia analítica. Essas imagens representam a totalidade da psique a qual Jung chamou de *Self*. Chevalier & Gheerbrant (2019), ainda sobre a rosa, informam que “por sua relação com o sangue derramado, a rosa parece ser frequentemente o símbolo de um renascimento místico” (p. 789). Os autores continuam “a rosa tornou-se um símbolo do amor e mais ainda do dom do amor, do amor puro...” (p. 789).

Ser expulsa do reino do pai ao se recusar a ser cúmplice do desejo paterno é o início do desenvolvimento do arco de muitas personagens, por exemplo a princesa de *A Pele de*

Asno. Simbolicamente deixar o reino de pai é se aventurar no desconhecido, abrir mão da segurança do local de filha e precisar entrar em contato com o masculino dentro de si.

Na psicologia analítica, o contato da mulher com seu lado masculino é representado pela figura do *animus*. Emma Jung (2020), colaboradora do desenvolvimento da psicologia analítica e esposa de Carl G. Jung, em seu livro *Animus e Anima* explica que a psique humana não é uma unidade, mas sim um complexo múltiplo indeterminado e, ao retomar o conceito de arquétipo de Carl Jung, explica que dois arquétipos se destacam por realizarem a conexão da consciência com o inconsciente. São esses arquétipos a *anima* e o *animus*. De acordo com Emma Jung (2020), todos os seres humanos possuem ambas as energias dentro de si, e, caso a consciência se identifique com o aspecto anima, ou seja, com o feminino, no inconsciente encontraremos a figura do animus, masculino, para ação de compensação.

Desenlaçar as identificações da figura do *animus* da figura do pai é um papel importante do início da vida adulta de acordo com Verena Kast (1997). Ao entrar em contato com as figurações do *animus*, deixar de lado possíveis roupagens advindas de projeções, a mulher pode encontrar o seu masculino interno. E após esse contato intencional com o *animus*, a mulher não mais projeta seu animus nos possíveis pretendentes e nem deixa se cativar por ganchos inconscientes através de paixões violentas. Ela pode encontrar-se com o masculino externo dos homens sem misturar, na medida do possível, seus conteúdos masculinos com os do parceiro. É o contato com o arquétipo masculino interno que possibilita que o contato com o masculino do parceiro seja o mais próximo do encontro verdadeiro.

O crescimento da barba pode simbolizar o contato com o masculino externo iniciando sua interiorização, quando a princesa vende suas joias podemos entender como um abrir mão dos últimos laços com o reino dos pais. Vestir armadura e elmo é abraçar uma *persona* que tem como função proteger e esconder enquanto aprende e se aperfeiçoa na arte da luta. A princesa precisou deixar a proteção do reino do pai, que em troca cobrava-lhe obediência, para desenvolver ela mesma as habilidades necessárias para sua autoproteção, para ser dona de seu destino.

Ao dominar a arte da luta, a princesa-guerreiro conhece o jovem rei, e juntos desenvolvem cumplicidade e intimidade para além das aparências. No final, o medo da princesa de ser mais uma vez rejeitada por sua barba, mesmo sendo a aproximação com o jovem rei fundada em um relacionamento de confiança nos campos de batalha, demonstra como as regras binárias do sistema heterossexual são ativas na psique da princesa e na sociedade em que vive. Ao rezar para seu corpo e mente, ou seu *self*, dessa vez a barba cede espaço para as rosas.

No título do conto, o leitor se depara com duas imagens simbólicas: a espada e a rosa. Para Silva (2003) o título alude a um ser que se encontra entre o masculino, representado pela espada, e o feminino, representado pela rosa. De acordo com Chevalier & Gheerbrant (2019) “a espada é o símbolo do estado militar e de sua virtude, a bravura, bem como de sua função, o poderio”, também é símbolo guerreiro, representando a guerra santa que “antes de mais nada, [...] é uma guerra interior”, por fim a espada é também símbolo de luz e conhecimento, já que a lâmina brilha ao refletir (p. 392). Ainda de acordo com Chevalier & Gheerbrant (2019), a rosa “simboliza a taça da vida, a alma, o coração, o amor. Pode-se contemplá-la como uma mandala e considerá-la um centro místico” (p.788) assim como considerá-las símbolos “de um renascimento místico” e “regeneração” (p.789). Neste conto, rosas parecem simbolizar o renascimento da princesa que realizou a união de opostos internamente, uniu seu masculino e feminino interno, e pode agora vivenciar a experiência do amor.

5.2 COMO UM COLAR

O conto “Como um colar” narra a história de uma princesa que todos pensavam que fosse cega, mas logo no início o leitor é advertido de que não era o caso. Na verdade, a princesa se recusava a abrir os olhos pois desde seu nascimento se maravilhara com “tantas coisas bonitas por trás das pálpebras fechadas, que nunca lhe ocorrera levantá-las” (Colasanti, 2015, p. 120). O olho pode ser considerado como a ponte entre a realidade externa e a interna. No oriente, os olhos fechados em representações artísticas simbolizam sono, sofrimento ou morte, já no budismo os olhos fechados são símbolos da introspecção, do olhar para dentro de si mesmo (Fingesten, 1959). Lisnéia Beatris Schrammel (2008), em seu artigo *De menina a mulher: análise da trajetória da heroína no conto Como um colar de Marina Colasanti*, trabalha o conto através da jornada do herói e apresenta o simbolismo da cegueira baseado em Chevalier & Gheerbrant (2019):

Esse aspecto pode ser considerado como uma marca de nascença da heroína. A cegueira diferencia a princesa de todas as outras pessoas com as quais convive no reino. Estar cego é ignorar a realidade, é desconhecer as aparências enganadoras do mundo. Contudo, a cegueira permite conhecer realidades secretas, por isso relaciona-se com as provas iniciáticas, aspectos significativos na trajetória do herói (Schrammel *apud* Chevalier; Gheerbrant, 1998).

A Princesa não sentir necessidade de abrir os olhos pode ser interpretado como uma recusa a reconhecer a realidade externa. Uma espécie de negação que, partindo da análise de

Schrammel (2008), associa-se às provas iniciáticas da trajetória do herói, em consonância com o prisma adotado para a análise pela autora.

É interessante notar que, assim como *Entre a Espada e a Rosa*, a maioria dos elementos do conto o ambientam em um cenário medieval como a existência do reino, rei, rainha, princesa, cortesãos, pajem e arqueiros. Mas os soberanos e demais pessoas do reino não consideraram a situação da princesa como uma maldição, como é comum nos contos de fadas, e estaria em consonância com a mentalidade da época medieval, em que “a concepção mágico-religiosa partia, e parte, do princípio de que a doença resulta da ação de forças alheias ao organismo que neste se introduzem por causa do pecado ou de maldição” (Scliar, 2007, p. 30). Jung argumenta que, na idade média, a crença religiosa vigente acabava por proteger o ser humano da inundação de conteúdo do inconsciente e também da ameaça dos “ismos”:

Em questão de eficácia, a crença e a atitude religiosa do homem medieval correspondem mais ou menos à atitude induzida no ego pela integração dos conteúdos conscientes, com a diferença, porém, de que, no último caso, as sugestões do meio ambiente e a inconsciência são substituídas pela objetividade e consciência científicas. Mas, na medida em que a religião para a consciência contemporânea significa essencialmente ainda uma confissão ou credo e, conseqüentemente, também um sistema coletivamente aceito de proposições religiosas codificadas e cristalizadas em fórmulas dogmáticas tem mais a ver com o domínio da consciência coletiva, embora seus símbolos expressem os arquétipos primitivamente ativos. Enquanto houver uma consciência comunitária governada pela Igreja, a psique gozará — como já foi explicado — de um certo equilíbrio. Em qualquer caso há uma defesa bastante eficaz contra a inflação do ego. Mas quando falta a Igreja e seu Eros maternal, o indivíduo se torna vítima impotente de qualquer "ismo" coletivo e da psique de massa daí decorrente. Ele sucumbe a uma inflação social ou nacional, e o trágico é que isto se faz com a mesma atitude psíquica que o ligava anteriormente a uma Igreja (Jung, 2011, §426).

Para Jung, a Igreja e a fé na idade média desempenhavam uma função de proteção psicológica para os indivíduos, impedindo-os de sucumbirem a uma inundação dos conteúdos inconscientes, inflação do ego ou contágios psíquicos de massa. Isso posto, interpretamos que a falta da crença religiosa em um cenário medieval deixava os habitantes do reino vulneráveis a “qualquer ismo coletivo”. A seguir, argumentaremos qual a neurose de massa vigente no reino.

“É cega, diziam todos” (Colasanti, 2015, p. 120). Também se supõem que uma princesa desfrutava de grandes prazeres materiais e que tivesse acesso aos mais lindos objetos. Sendo assim, o credo em uma doença ou uma deficiência que pode ser curada ou ao menos explicada através da ciência é o único motivo que explicaria sua falta de visão para as pessoas daquele reino. E devido a essa interpretação da situação da Princesa, são os melhores médicos do reino os convocados com a missão de examiná-la e curá-la, mas como nenhum de seus

métodos obtivera sucesso, e cansados de não conseguirem “curar aquilo que não estava doente, cansaram de lutar contra sua própria ignorância e, declarando o caso único na ciência médica, desinteressaram-se dele” (Colasanti, 2015, p. 120).

O aspecto subjetivo, que diz respeito ao fato de a Princesa não desejar abrir as pálpebras pois o que via de seu mundo interno lhe bastava, e o âmbito religioso ou místico foram completamente ignorados neste conto. A ênfase da situação recai sob questões da ordem orgânica, indicando uma sociedade voltada para o método científico materialista. Por meio dessa linha de raciocínio, pode-se considerar a recusa da Princesa em abrir os olhos como uma espécie de resistência à visão de mundo que imperava no reino. Outro ponto interessante é a crítica sutil ao modelo médico daquela sociedade. Os médicos se cansam de não conseguir curar o que não estava doente, pois trabalham com a cura da doença e não com a pessoa enferma. O enigma não os desafia e os anima, pelo contrário, fadigam-se e desinteressam-se pelo caso.

E desde que os médicos se desinteressaram do caso, viveu tranquila a Princesa desbravando cada vez mais as maravilhas do seu mundo interno. “Como reflexo do mundo e do homem, a alma é de tal complexidade que pode ser observada e analisada a partir de um sem-número de ângulos” (Jung, C. G., VIII/2, §283). E quanto mais a Princesa descobria, mais ela queria saber.

“E, enquanto acumulava por dentro seu tesouro, outro tesouro, por fora, se fazia. Pois todos os anos, desde que havia nascido, seu pai lhe dava o mesmo, precioso, presente de aniversário” (Colasanti, 2015, p. 120). Essa passagem evidencia como os valores cultivados pela Princesa se distinguem dos valores cultivados pelo representante da ordem no reino, seu pai o Rei. Chevalier & Gheerbrant (2019) falam do simbolismo do tesouro, em especial do tesouro oculto, como “o símbolo da essência divina não manifestada” (p. 880) e “símbolo da vida interior”, sendo que os monstros que o vigiam são representações de partes nossas, visto que o tesouro sempre se encontra ao final de longa jornada, enterrado após provações ou no fundo de uma caverna guardada por um dragão.

Todos os anos, no dia do aniversário da Princesa, uma cerimônia era performada. O Rei e a Rainha, acompanhados dos outros membros da corte, entravam nos aposentos da Princesa e o Rei lhe entregava um objeto de grande valor material, uma pérola. No décimo quinto aniversário da Princesa, o Rei comprometera-se a fazer um colar com todas as pérolas presenteadas.

Salma Silva (2003), no livro *O mito do amor romântico em Marina Colasanti*, destaca como a pérola foi enfatizada na narrativa e trabalha com o simbolismo de que a gema preciosa

é símbolo da “pureza da moça, uma vez que se constitui em símbolo de virgindade, a pérola ainda redobra a ideia de fechamento e intimidade” (Silva, 2003, p. 90). E tanto Silva (2003) quanto Schrammel (2008), sublinham a conotação incestuosa que o colar atribui ao relacionamento de pai e filha, visto que a partir de Chevalier & Gheerbrant (2019) “o colar simboliza o elo entre aquele ou aquela que o traz e aquele ou aquela que o ofertou ou impôs. Nessa qualidade liga, obriga e se reveste, por vezes, de uma significação erótica” (p. 263). Ambas as autoras trabalham o conto a partir da jornada da heroína e o papel do Eros na trama maravilhosa.

Outros dois caminhos possíveis são o da pérola como a luz, a imagem que constela o simbolismo da “iluminação e do nascimento espiritual” (Chevalier & Gheerbrant, 2019, p. 713) e o caminho proposto a partir dos escritos de Mircea Eliade (2002), encontrados no livro *Imagens e Símbolos*.

Eliade (2002) declara que a história da pérola é um testemunho de mais um símbolo inicialmente metafísico que sofreu uma espécie de degradação até ter todo o seu valor cosmológico e sagrado reduzido ao valor estético e econômico. Ou seja, toda a riqueza do simbolismo espiritual e simbólico foi reduzido ao seu valor material. Essa interpretação vai de encontro com o aparente *zeitgeist* do reino, pois, como comentado acima, em relação ao período medieval historicamente atravessado pela crença religiosa, no conto essa dimensão foi excluída em detrimento da ascensão da dimensão material positivista científica representada pelos personagens médicos.

Seguindo a divisão, se analisamos a pérola como luz e feixes de consciência, o pombo, pode ser lido como uma espécie de animus a ser desenvolvido, mas com qualidades intuitivas representadas pela ave ser um animal do ar, o elemento representante do mundo das ideias. Ou seja, uma possível representação do masculino diferente da figura paterna, em desenvolvimento e sendo alimentada por feixes de consciência. Pelo outro caminho, o da pérola como símbolo da degradação, a leitura se constrói a partir do aspecto compensatório da narrativa, lendo a imagem do pombo no conto como uma variação da espécie companheira, emprestando o termo de Donna Haraway (2021).

Essa última perspectiva também nos convida a adentrar o campo da Ecocrítica, área que nasce da intersecção dos estudos ecológicos com a Literatura, a qual objetiva estudar como os indivíduos na sociedade se comportam uns com os outros e como reagem em relação à natureza e aos aspectos ecológicos (Glotfelty, 1996). A natureza como tema literário não é novidade, mas a forma de analisar e interpretar textos literários levando em conta a relação

dos seres humanos com o meio ambiente enquanto agente vivo e interconectado é um olhar que traz novas dimensões para o campo dos estudos literários e teóricos (Rocha, 2014).

No conto, a princesa ignora a realidade externa em prol do tesouro interno da vida simbólica, pois ela valoriza a pérola não como objeto de grande valor econômico como seu pai e os súditos do reino o fazem, mas como “força e substância” (Eliade, 2002) capaz de se igualar ao sustento de grãos. Ela oferta ao pombo pérola após pérola como alimento, pois se compadeceu da situação da ave diante do frio do inverno.

No décimo quinto aniversário da Princesa, após receber de presente a décima quinta pérola, seu pai o Rei “pediu-lhe as outras catorze, pois era chegada a hora de mandar o ourives real fazer o colar” (p. 123). Chevalier & Gheerbrant (2019) nos falam sobre o colar de pérolas de forma espiritualizada e distante da visão incestuosa apresentada por Silva (2003) e Schrammel (2008). O colar de pérolas “simboliza a unidade cósmica do múltiplo, a integração dos elementos dissociados de um ser na unidade da pessoa, o relacionamento espiritual de dois ou mais seres” (Chevalier & Gheerbrant, 2019, p.712). Quais as intenções do rei com o presente? Novamente temos dois caminhos possíveis: a via da compensação lê o colar como símbolo de nobreza e realeza que o pai presenteia sua filha princesa enquanto a via psicológica interpreta o Rei como a projeção do primeiro animus da Princesa que busca ligar-se eternamente com ela, impedindo assim o desenvolvimento do animus latente representado pelo animal.

É interessante ressaltarmos a idade da Princesa pois o aniversário de quinze anos é a idade das debutantes, rito de passagem feminino em que a garota passa a ser considerada como mulher e é apresentada à sociedade como elegível para o casamento. O rito assume diversas formas a depender da sociedade em que está inserido: pode ser um evento social como um baile em que a moça é apresentada aos convidados em grupo ou mais recentemente sozinha, que a moça deixe as sapatilhas por sapatos de salto, que passe a dançar valsa nos eventos ou que receba uma joia, que é a situação do conto.

Quando a Princesa nasceu, ela já se destacava dos demais devido a sua recusa em abrir os olhos, a marca de nascença de que nos fala Schrammel (2008). No seu aniversário de 15 anos, quando renasceria para seus conterrâneos, dessa vez na condição de mulher, também existe a frustração dessa integração da Princesa à sociedade, nessa circunstância através da falta das pérolas para que se concretize o colar com as gemas preciosas.

A Princesa mente para o pai e consegue ganhar três dias ao dizer que não se lembrava onde havia guardado. O Rei, tendo em mente as “limitações” da filha concorda. Assim que fica sozinha nos aposentos a Princesa tenta chamar por seu amigo pombo, mas quando não

recebe nenhuma resposta chora e as lágrimas transformam-se em gotas congeladas que, por se parecerem com a textura das pérolas, a Princesa guarda-as e depois de três dias entrega a caixa com as gotas para o pai.

Quando o Rei abre a caixa e não encontra nada além de uma pocinha d'água beira à fúria e a Princesa conta-lhe tudo. O Rei exige que os arqueiros reais cassem o pombo. E só neste momento a Princesa descobre o nome do seu amigo.

Essa reconhecimento da pérola aquém do valor material e a sensibilidade que lhe permitiram compadecer-se de um animal nos mostram como os valores da princesa destoam dos seus conterrâneos. Edilane Ferreira da Silva (2021) em sua tese buscou demonstrar “o caráter estratégico e contingencial do essencialismo presente em contos de fadas de Marina Colasanti” (p. 145), além disso Silva também nos fala sobre uma conexão compensatória que é evocada nos contos colasantianos e que caminha de acordo com a visão de Jung da obra de arte como uma compensação coletiva:

Em tempos como o atual, em que há projetos e engajamentos políticos para o desmonte de direitos há muito – e com muita luta – conquistados, em que vemos um retrocesso ao mecanicismo moderno, aos corpos autômatos e escravizados, desprovido de encantamento e de arte, bem como a ênfase em fundamentalismos religiosos, vivenciar uma espiritualidade voltada para o autocuidado, para o autoconhecimento e para a autorrealização, no sentido do processo de individuação junguiano, indo na contramão de religiões fundamentalistas, moralistas, misóginas, é resistência e revolução. Com as devidas ressalvas ao tempo da escritora e da escrita e às questões já problematizadas, suas narrativas são ainda, estratégica e contingencialmente, atuais e necessárias. (Silva, 2021, p. 148).

A resistência a ordem vigente e a abertura para viver o processo de individuação junguiano ficam claros quando a princesa opta por cessar sua negação da e decide abrir seus olhos para buscar pelo amigo. É a primeira vez que o leitor acompanha a personagem fora dos seus aposentos. Schrammel (2008) comenta que o fato da narrativa não se referir a nenhum momento fora desse espaço até então contribuí para que o leitor forme “a impressão de que a princesa também está guardada numa caixa” (p. 5).

A cena final se passa numa floresta e temos a cor branca plasmada em tela como consequência da neve. O branco significa:

ora a ausência, ora a soma das cores. Assim coloca-se, às vezes, no término da vida diurna e do mundo manifesto, o que lhe confere um valor ideal, assintótico. Mas o término da vida – a morte – é também um momento transitório, situado no ponto de junção do visível e do invisível e, portanto, é um outro início (Chevalier & Gheerbrant, 2019, p. 141).

Ou seja, o branco como uma cor representativa daquilo que vai passar por uma transformação. Para Chevalier & Gheerbrant (2019) o branco é a cor dos ritos de passagem “segundo o esquema clássico de toda iniciação: morte e renascimento” (p. 141). A leitura semiótica antecipa o desfecho. Trajada com vestes brancas, a Princesa se camufla na paisagem. O arqueiro encontra o cinza do pombo e dispara. A flecha atravessa a Princesa. Para Schrammel (2008) a morte é a prova final do herói. Já Silva (2003) lê o final trágico como a libertação do complexo egoísta e para autora o desfecho em morte não é uma surpresa, pois, para ela, vários elementos do conto já prenunciavam o momento através:

[...] do adormecimento da princesa em relação ao mundo exterior, pelo enclausuramento tanto dentro de si mesma como dentro de seu quarto, pelos símbolos de intimidade do palácio e pela presença do inverno – todos esses elementos remetem ao seio maternal. A própria atitude da princesa em não abrir os olhos pode ser interpretada como uma negação ao nascimento, como o feto ela ainda não despertara para a vida. O seu fechamento no quarto também reforça essa ideia de não querer nascer, pois o quarto, o sótão e o porão, numa casa, simbolizam as partes mais profundas do si mesmo. O inverno, que representa o repouso tanto dos animais que hibernam, geralmente em cavernas, como da vegetação que desaparece da superfície do solo, igualmente simboliza um recolhimento ao ventre da Mãe-terra (Silva, 2003, P.90).

Para Silva (2003), todos esses elementos anunciam o desfecho e denunciam a presença do arquétipo da Grande Mãe. Assim como para a autora, a morte do pombo ocorre pois ele assume o papel do príncipe que desperta a princesa para a vida e a morte da princesa interdita o “enlace amoroso, mas ao menos vislumbra-se a libertação do complexo egoísta” (Silva, 2003, p. 91).

A cena final do conto é marcante pela imagem que evoca, a flecha atravessa a carne do pombo e segue até perfurar o coração da Princesa. E da ferida no peito do pombo escorrem as pérolas. “Catorze pérolas escorrem como gotas sobre o alvo colo da Princesa. E preciosas se aninham ao redor do pescoço. Como um colar” (Colasanti, 2015, P. 124).

Continuando na sequência de nossa análise de duas vertentes, é plausível interpretarmos a cena a partir do aspecto de compensação: o desejo do Rei é frustrado e sua falta de habilidade para lidar com o problema sem o uso da violência é culminado na morte da filha querida. O rei como representante do *zeitgeist* do reino, que em muitos pontos se assemelham ao nosso tempo e civilização, recebe a lição da vida de que não se pode dominar a natureza sem que ela cobre o preço, no caso, o valor cobrado excede qualquer quantia econômica visto o trauma que é a perda de uma filha querida. O princípio feminino, historicamente representado – e confinado – na imagem da mulher, se constitui a partir de

uma oposição aos valores da sociedade do conto, inclusive estabelecendo relações de amizade com animais. E o uso da violência indica um caminho mórbido, o desejo de presentear a filha com um colar de pérolas é realizado, mas de forma distorcida ao desejo propulsor da narrativa. O sacrifício consciente da Princesa ocorre ao abrir os olhos pois ela renuncia ao seu padrão de olhar só para o mundo interno e permite-se abrir para o mundo externo através da amizade com a ave.

Nossa outra vertente acaba indo de encontro com os escritos de Silva (2003) quando concordamos que o animus em desenvolvimento e desvencilhado da figura paterna seja encarnado no conto na figura do pombo. Também nos chamou a atenção o fato de serem quatorze pérolas. Esse número representa a idade da Princesa pois cada pérola era presenteadas ano após ano em seu aniversário. Quatorze e quinze anos. Quinze sendo a idade das debutantes e que não configura o número de pérolas no colar sangrento. Temos que a passagem da Princesa de uma psicologia de menina para uma de mulher foi marcada pela violência do animus derivado da figura paterna, porém concretizada visto que as pérolas representam o si mesmo, a estrutura de um colar é um círculo fechado, um ciclo que se fechou na vida da Princesa, o ciclo infantil. Também é feito de pérolas e, como já comentado acima, o colar de pérolas “simboliza a unidade cósmica do múltiplo, a integração dos elementos dissociados de um ser na unidade da pessoa, o relacionamento espiritual de dois ou mais seres” (Chevalier & Gheerbrant, 2019, p.712).

A união espiritual se realiza, embora não entre pai e filha, ou animus paterno e ego feminino, mas sim entre a Princesa e o pombo. Entre o ego feminino e o animus em estado de desenvolvimento ou na interpretação compensatória entre a Princesa e seu amigo, uma ave.

5.3 SETE ANOS E MAIS SETE

O conto de Marina Colasanti *Sete anos e mais sete* evoca já em seu título uma clássica narrativa bíblica, datada de milênios, a história de amor entre Jacó e Raquel posta no livro de Gênesis capítulo 29, como modelo de referência intertextual. Na narrativa original a contagem de sete anos e depois mais sete anos foi o tempo estipulado por Labão, pai de Raquel, de serviços prestados a ele por Jacó como pagamento da posse de sua amada Raquel. Essa história bíblica teve adaptações intertextuais em diversas épocas e formas artísticas, entre as quais destacamos o famosíssimo poema de Camões, abaixo transcrito:

Sete anos de pastor

Sete anos de pastor Jacob servia
 Labão, pai de Raquel, serrana bela;
 mas não servia ao pai, servia a ela,
 e a ela só por prêmio pretendia.

Os dias, na esperança de um só dia,
 passava, contentando-se com vê-la;
 porém o pai, usando de cautela,
 em lugar de Raquel lhe dava Lia.

Vendo o triste pastor que com enganoso
 lhe fora assi negada a sua pastora,
 como se a não tivera merecida,

começa de servir outros sete anos,
 dizendo: “Mais servira, se não fora
 para tão longo amor tão curta a vida.

Podemos compreender que, quer na transposição intertextual lírica de Camões, quer na disposta pelo conto de Marina Colasanti, a intertextualidade é apontada por diversos elementos integrantes da narrativa primordial. A começar pelo título dado por Marina Colasanti, depois pela existência do par amoroso, pela figura antagônica do pai e pelo do tema do amor que tudo suporta.

A narrativa bíblica é plasmada por Moisés segundo o molde clássico de entrelhecho narrativo conforme proposto por Aristóteles cuja composição segue a sintaxe narrativa de sujeito do desejo, objeto do desejo e oponente do desejo que são os actantes principais a plasmar um texto narrativo dentro de uma composição de ações de começo meio e fim, ou seja, uma situação inicial, um fazer transformador e uma situação final.

Na narrativa primordial, Jacó ama Raquel a ponto de servir o pai da moça por 7 anos, antes de tê-la como mulher, mas o pai Labão no escuro da noite de núpcias lhe dá a irmã mais velha Lia, quando percebe o engodo e vai reclamar com Labão, este lhe diz que lhe dará Raquel também ao custo de mais 7 anos de trabalho sem soldo.

Eis que no conto de Marina Colasanti:

Era uma vez um rei que tinha uma filha. Não tinha duas, tinha uma, e como só tinha essa gostava dela mais do que de qualquer outra. A princesa também gostava muito do pai, mais do que de qualquer outro, até o dia em que chegou o príncipe. Aí ela gostou do príncipe mais do que de 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 que qualquer outra (Colasanti, 2015, p. 31)

Como já comentado, a frase inicial *era uma vez* tem por objetivo iniciar o leitor nos mistérios da narrativa. Neste conto, a cena inicial fala sobre um rei que tinha, possuía, detinha uma filha da qual gostava mais do que qualquer outra. A ênfase que Colasanti (2015) deposita na admiração recíproca entre pai e filha nos remete ao complexo paterno positivo que, segundo Verena Kast (1997), a frase do complexo no sentido restrito poderia muito bem ser: “Você não pode admirar ninguém mais do que a mim” (p. 136). Salma Silva (2003), em seu livro *O Mito do Amor em Marina Colasanti*, também se ocupou deste conto. Para Silva (2003) o rei “pretende tê-la só para si num desejo e numa ação incestuosos” (p. 94). Kast (1997) explica que o complexo paterno com um pai que, tem ele mesmo um complexo materno positivo, pode colorir o vínculo entre pai e filha com uma qualidade erótica. Apesar do conto não tratar da relação do Rei com sua própria mãe, entendemos o porquê de Silva (2003) partir do desejo incestuoso para tecer sua análise.

Kast (1997) também nos fala que o complexo paterno positivo pode se manifestar tanto na relação com outros homens quanto com aquilo que é considerado do âmbito dos homens em nossa cultura: “as normas, os valores os interesses intelectuais etc” (p. 133). Quando a filha conhece o príncipe passa a gostar mais dele do que de qualquer outro, o que pode indicar apenas o deslocamento do complexo paterno, pois a atenção que a princesa dedicava ao pai ela passa a dedicar e admirar o príncipe.

Em nossa análise trabalharemos com a ideia de que ocorreu algo além do mero deslocamento de afetos, mas um possível desenlace psicológico da princesa para seu complexo paterno positivo. Baseamo-nos no fato de que o rei desaprova o príncipe, pois este carece de estudo, posição social e riquezas. Indícios de que a princesa não está mais acorrentada a compulsão de agradar o pai que o complexo paterno positivo impõe à psique feminina.

O narrador continua “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” (Colasanti, 2015, p. 31). Com exceção das Princesas, este é o primeiro conto em que temos um elemento do feminino atuante, não se trata da mãe, mas da fada madrinha, um ser mágico que representa o arquétipo da Mãe na polaridade positiva (Bilotta, 2010). Cinthia Freitas de Souza (2016), autora da dissertação *Entre Espelhos e Unicórnios: Representações femininas em contos de resistência de Marina Colasanti*, enfatiza que, nas histórias férreas clássicas a fada é um elemento presente que de

forma rotineira resolve os problemas da protagonista, já nos contos colasantianos a presença de uma fada é uma exceção.

No conto *Sete anos e mais sete*, a presença da fada chama atenção do leitor habitual dos contos de Colasanti, ainda mais por se tratar de uma fada madrinha que está a serviço da ordem do Rei, ao invés de defender os interesses da Princesa. Em oposição ao que encontramos nos contos de fada tradicionais, em que “a fada assume o papel de protetora, a *madrinha*, cujos bondosos poderes mágicos se opõem aos poderes malignos da *madrasta*. [...] a fada madrinha faz as vezes de protetora e iniciadora da adolescente em apuros (Dodo, 2010, p. 43).

Para Coelho (2000) a fada representa uma faceta do eterno feminino, cujo poder é evidenciado na possibilidade de “dispor da vida, de conter em si o futuro” (p. 177). As fadas também parecem simbolizar a “força primordial, necessária e, ao mesmo tempo, temida e por isso mesmo continuamente dominada pelo homem” (Coelho, 2000, p. 177). A leitura possível é que o feminino, mesmo o feminino mágico, que contém em si mesmo o futuro e a força primordial, é subjugado nesse reino aos caprichos do soberano. Mais uma vez, o *zeitgeist* do reino, representados no conto pela figura do Rei, se assemelha aos valores cultivados por nossa sociedade ocidental contemporânea: a conquista e domínio da natureza, por anos compreendida como a grande Mãe ou Mãe-terra (Campbell, 2022).

“Dito e feito, deram uma bebida mágica para a jovem, que adormeceu na hora sem nem dizer boa-noite” (Colasanti, 2015, p. 31). Ou, dizer qualquer coisa. Sua voz silenciada. O que importa como a Princesa gostaria de viver sua própria vida? Seria o desejo do Pai que prevaleceria. “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” (Colasanti, 2015, p. 31). Para Mesquita (2012) “a essência simbólica do número sete deriva diretamente do poder divino, acreditando-se que representa a totalidade da vida moral, numa mistura de magia e sagrado” (p. 5). Chevalier & Gheerbrant (2019) defendem que o número sete “indica o sentido de uma mudança depois de um ciclo concluído e de uma renovação positiva” (p. 826).

“O príncipe, ao saber que sua bela dormia por obra de magia, e que pensavam assim afastá-la dele, não teve dúvidas” (Colasanti, 2015, p. 31). Armou-se para o resgate? Tramou estratégias políticas para reavê-la? Não. Mandou construir um castelo semelhante ao da princesa, com sete fossos e sete plantas. “Deitou-se numa cama enorme, num quarto enorme, aonde se chegava por um corredor enorme disfarçado por sete enormes portas e começou a dormir” (Colasanti, 2015, p. 31).

James Hillman (1998) e Marie-Louise Von Franz (1992) debruçaram-se sobre o arquétipo do *puer aeternos*, termo em latim que significa eterno jovem e se caracteriza pela recusa da pessoa em avançar nos estágios do desenvolvimento humano, espécie de resistência a crescer e envelhecer. É o padrão de comportamento ilustrado pelo personagem Peter Pan. Alguém que não quer crescer, se recusa a ter responsabilidades, vive no mundo dos sonhos e fantasias, a terra do nunca, onde o que vibra são as brincadeiras, as potencialidades que “nunca” são desenvolvidas. Ao invés de buscar se reencontrar com a amada como nos contos de fadas tradicionais, nosso príncipe faz sua cama e se prepara para encontrar a princesa no mundo dos sonhos, distantes da realidade material.

Eis o texto fonte:

Gênesis 29:15-36- Os dois casamentos de Jacó — 15 Então Labão disse a Jacó: "Por seres meu parente, irás servir-me de graça? Indica-me qual deve ser teu salário." 16 Ora, Labão tinha duas filhas: a mais velha se chamava Lia e a mais nova, Raquel. 17 Os olhos de Lia eram ternos, mas Raquel tinha um belo porte e belo rosto 18 e Jacó amou Raquel. Ele respondeu: "Eu te servirei sete anos por Raquel, tua filha mais nova." 19 Labão disse: "Melhor dá-la a ti do que a um estrangeiro; fica comigo." 20 Jacó serviu então, por Raquel, durante sete anos, que lhe pareceram alguns dias, de tal modo ele a amava. 21 Depois Jacó disse a Labão: "Dá-me minha mulher, pois venceu o prazo, e que eu viva com ela!" 22 Labão reuniu todos os homens do lugar e deu um banquete. 23 Mas eis que de noite ele tomou sua filha Lia e a conduziu a Jacó; e este uniu-se a ela! — 24 Labão deu sua serva Zelfa como serva à sua filha Lia. — 25 Chegou a manhã, e eis que era Lia! Jacó disse a Labão: "Que me fizeste? Não foi por Raquel que eu servi em tua casa? Por que me enganaste?" 26 Labão respondeu: "Não é uso em nossa região casar-se a mais nova antes da mais velha. 27 Mas acaba esta semana de núpcias e te darei também a outra como prêmio pelo serviço que farás em minha casa durante outros sete anos." 28 Jacó fez assim: acabou essa semana de núpcias e Labão lhe deu sua filha Raquel como mulher. — 29 Labão deu sua serva Bala como serva à sua filha Raquel. — 30 Jacó uniu-se também a Raquel e amou Raquel mais do que a Lia; ele serviu na casa de seu tio ainda outros sete anos.

5.4 UM ESPINHO DE MARFIM

O título do conto faz alusão ao chifre do unicórnio, animal que, de acordo com a narrativa, mal despontavam os primeiros raios de sol e já estava a pastar no jardim da

Princesa. “Por entre flores olhava a janela do quarto onde ela 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” (Colasanti, 2015, p. 20).

No livro *Psicologia e Alquimia*, Carl Gustav Jung escolhe o símbolo do unicórnio para demonstrar como o simbolismo do Mercúrio misturou-se à tradição gnóstico-pagã e a eclesiástica. Pois a figura do unicórnio não pressupõe um ser definido, “mas um ser fabuloso de múltiplas formas” (Jung, 2018, p. 453). O unicórnio é o animal com um chifre, que pode ser representado como cavalos, peixe, asno, dragões, escaravelhos etc. Jung (2018) também enfatiza neste texto o aspecto dual do unicórnio, “coniunctio oppositorum” (p. 464) e traz a citação de Honório de Autun na qual fala sobre o unicórnio ser um animal ferocíssimo, que para ser capturado exige-se que uma virgem seja levada ao campo, pois dela o animal aproximar-se-á, e, ao deitar-se no colo da virgem, poderá ser capturado. Segue discorrendo sobre a representação de Cristo através da imagem do unicórnio devido a força insuperável do chifre do animal. E termina com: “Aquele que se deitou no regaço da virgem foi capturado pelos caçadores, isto é, foi encontrado sob a forma humana por aqueles que o amam” (Jung, 2018, p. 460). Sendo a virgem um possível símbolo para a terra.

A tapeçaria *A Dama e o Unicórnio* se insinua como possível leitura intertextual, embora ninguém saiba ao certo as intenções que impulsionaram sua criação, a lenda medieval da caça do unicórnio apresenta-se como uma possível inspiração para a detalhada tapeçaria. Silva (2003) narra que de acordo com a lenda “tal animal solitário e indomável, pressentindo a presença de uma virgem, vem deitar-se no seu colo e só assim pode ser capturado” (p.92). De acordo com sua análise do conto colasantiano, o animal representa ao mesmo tempo a virgindade da Princesa e o perigo a essa virgindade.

Retomando a sequência narrativa do conto, temos o personagem do rei indo visitar a filha em seus aposentos quando avista a criatura mágica na moita de lírios. Para Silva (2003) os lírios também possuem, no conto, significado duplo. São simultaneamente a expressão da pureza da jovem devido a sua brancura quanto alusão ao símbolo fálico do unicórnio, pois os lírios são símbolo da procriação na mitologia das plantas.

Assim que avista o unicórnio, o rei decide que o quer para si e ordena imediatamente a caçada. Durante dias e noites o rei e seus cavaleiros caçaram a criatura, mas sem sucesso. Ao retornar ao castelo desapontado, o rei conta a filha o acontecido. “A princesa, penalizada com a derrota do pai, prometeu que dentro de três luas lhe daria o unicórnio de presente” (Colasanti, 2015, p. 20). Nas próximas três noites, a princesa trança com os fios de seu cabelo

uma rede de ouro e pelas manhãs vigia a moita de lírios. E, no amanhecer do quarto dia, lança a rede e aprisiona o unicórnio.

Chevalier & Gheerbrant (2019) lançam luz no simbolismo do cabelo da mulher, que segundo os autores sinaliza a entrega; o simbolismo da rede como os complexos cujas malhas são difíceis de serem desatadas e o veículo de captação de uma força espiritual, no que se confirma através do simbolismo da trança, a qual de acordo com os autores significa uma ligação entre este mundo e o além e um “enlace íntimo de relações” (p. 895); e por fim, o simbolismo do ouro como o mais precioso dos metais, cuja luz é símbolo do conhecimento e segundo os autores “não é preciso dizer que a obtenção do metal precioso não é o objetivo buscado pelos verdadeiros alquimistas, porque, se a argila pode ser transmutada em ouro [...], ouro e argila são uma coisa só”. É a transformação espiritual do homem, por meio de Deus, em Deus (Chevalier & Gheerbrant, 2019, p. 669).

A leitura que fazemos difere de Silva (2003) e Souza (2016) pois lemos o unicórnio como símbolo da união de opostos, a imagem do processo de individuação, enquanto as outras autoras escolheram o caminho do unicórnio como o amante da princesa e o rei como guardião da virgindade e castidade da filha donzela.

Nossa análise segue os pressupostos da compensação já utilizados para analisar o conto trabalhado acima, *Como um Colar*. Temos a figura do rei como o representante do espírito coletivo do reino, voltado para a conquista através da atividade de ordenar e caçar o unicórnio. A tentativa de conquistar a natureza desconhecida e, de certa forma, mística do inconsciente. Enquanto a Princesa tem êxito pois participa do processo da caça através da entrega. O cabelo também simboliza força e vínculo como nos falam Chevalier & Gheerbrant (2019), e a Princesa retira de si mesma a sua força para forjar na trança a sua rede, que a vincula com a criatura mística. É o trabalho artesanal e a observação feminina que obtiveram o êxito onde a perseguição caçadora masculina falhou.

O número três aparece repetindo-se por três vezes. É dentro de três luas que a Princesa promete ao Rei o unicórnio. Foi durante três noites que a Princesa trançou seu cabelo e, são os últimos três dias que a Princesa esteve na companhia do unicórnio que o leitor acompanha no seguinte trecho: “E como no primeiro dia em que se haviam encontrado a princesa aproximou-se do unicórnio. E como no segundo dia olhou-o procurando o fundo dos seus olhos. E como no terceiro dia segurou-lhe a cabeça com as mãos” (Colasanti, 2015, p. 21).

Mesquita (2012) argumenta que o número três é a síntese harmônica entre homem, terra e céu ao que Chevalier & Gheerbrant (2019) concordam, pois, segundo os autores “Exprime uma ordem intelectual e espiritual, em Deus, no cosmo ou no homem” (p. 899).

Ainda segundo Chevalier & Gheerbrant (2019), atos sucessivos repetidos por três vezes, serviriam nos contos mágicos, de forma a garantir o sucesso do empreendimento.

“Era preciso obedecer ao pai, era preciso manter a promessa. Salvar o amor era preciso” (Colasanti, 2015, p. 21). Aqui a autoridade paterna e a persona, instancias psíquicas se opõem ao novo objetivo semeado pelo coração da Princesa. No quarto dia a princesa capturou o unicórnio em sua rede de fios de ouro, cujo simbolismo trabalhado nos permitiu interpretar que após confeccionar sua entrega em forma de rede, princesa e unicórnio uniram-se. De maneira semelhante se cristaliza o desfecho do conto no dia marcado pelo rei. Na noite anterior ao dia prometido, a princesa pegou o alaúde e cantou sua tristeza a noite inteira. Chevalier & Gheerbrant (2019) nos contam sobre o simbolismo do alaúde ser o mesmo que o da harpa e da lira, instrumento e símbolo da harmonia divina. Após três ações de aproximações que remetem o dia da captura, a princesa e unicórnio uniram-se, pois, a princesa “[...]aproximou a cabeça [do unicórnio] do seu peito, com suave força, com força de amor empurrando, cravando o espinho de marfim no coração, enfim florido” (Colasanti, 2015, p. 21).

5.5 TECENDO CONEXÕES

“E floresci, comovida, um sentimento de irmandade que me liga indissolúvelmente às do meu sexo.”
(Marina Colasanti)

“[...] cada ideia é a ideia de alguém, situa-se em relação a uma voz que a carrega e a um horizonte a que visa.”

(Tzvetan Todorov)

Nesta sessão construiremos nossa tessitura com os fios da realidade desvelada a nós pela labuta que desenvolvemos com os símbolos identificados nos contos acima trabalhados, com os fios das teorias participantes do corpus desta dissertação. Pedimos paciência ao leitor, pois para desenvolvermos a análise com base na transdisciplinaridade, corremos o risco de não a construirmos de forma linear, visto que a transdisciplinaridade é viva e dinâmica enquanto nossa escrita se cristaliza conforme se constrói, fazendo-se necessário outras formas de abordar com a palavra escrita as imagens dinâmicas.

A transdisciplinaridade não objetiva encontrar um princípio unitário e tampouco tem por finalidade encontrar a completude das informações sobre determinado fenômeno, uma vez que esta postura colocaria em risco a diversidade e a multiplicidade do fenômeno em tela. E

justamente por reconhecermos a riqueza da fortuna crítica das análises dos contos de Marina Colasanti que optamos pelo prisma transdisciplinar, pois de outra forma seria concordar em fechar uma porta para um novo universo de conexões e simbologia.

A pretensão da análise transdisciplinar se baseia em conservar o respeito às diferentes dimensões do objeto estudado e às respectivas disciplinas necessárias ao estudo do objeto. Essa abordagem nos impulsiona a buscar aquilo que está, ao mesmo tempo, entre as disciplinas, através das diferentes disciplinas e além de todas as disciplinas, sem clamar pela totalidade do pensamento único (Nicolescu, 1997). Buscaremos descrever o conhecimento que nos foi possível acessar nesta pesquisa e que está entre e ao mesmo tempo perpassando e atravessando a Literatura e a Psicologia, sem reivindicar pela superioridade de uma disciplina sob outra. Para isto, o princípio de incompletude e incerteza devem ser defendidos, pois é só a partir da falta que um convite estender-se-á a futuros pesquisadores. Será a partir do caráter inacabado da análise que repousarão as lacunas a serem preenchidas com o trabalho daqueles que, ao juntarem-se ao debate, contribuirão para a construção da dinâmica e complexa teia de compreensão que abarcará, cada vez mais, diferentes níveis de realidades dos contos trabalhados em tela (Nicolescu, 1997).

Basarab Nicolescu (2014) postula três pilares – os axiomas fundamentais - para a transdisciplinaridade: o axioma ontológico que postula a existência na natureza de diferentes níveis de realidade, logo, a existência de diferentes níveis de percepção, pode ser interpretado em nosso trabalho como as realidades nascidas das interpretações da Literatura Comparada e as nascidas da interpretação com base na Psicologia Analítica; o axioma lógico que fala sobre a passagem de um nível de realidade (o campo aberto a partir da Literatura) para outro (o campo aberto a partir da Psicologia) ser assegurada pela lógica do terceiro incluído, em nossa pesquisa, o terceiro incluído se construiu a partir do trabalho com os símbolos presentes nos contos em tela; e o axioma epistemológico que coloca a estrutura da totalidade dos níveis de realidade ou percepção como uma estrutura complexa, em que cada nível só é o que é devido a existência de todos os outros simultaneamente. O axioma epistemológico é o que tentaremos construir nesta sessão, sem pretensão de exaurir as possibilidades desta estrutura complexa, mas buscando transcender as barreiras cognoscíveis, só desveladas e identificadas devido ao prisma que adotamos.

As princesas dos contos são, como pontuadas por Souza (2016), personagens disruptivas que buscam romper com a ordem vigente perpetuada e defendida pelo pater famílias, o rei pai. Embora para a autora os contos não atualizem o arquétipo da princesa donzela, visto que as princesas esbanjam características que remetem a delicadeza, docilidade

e submissão, é necessário ressaltar o uso do essencialismo de forma política, o qual, segundo Edilane Ferreira da Silva (2021), pode ser interpretado como uma maneira estratégica de resistência, bem como a associação das princesas com a natureza mais que humana. Dispostas a transgredirem o estado *quo* buscam a estratégia que for necessária, recorrendo até mesmo ao suicídio (Silva, 2003).

Marlúcia Nogueira Nascimento Dodo (2010) aponta que nos contos de Marina Colasanti a figura da mãe da princesa está, na maioria dos casos, ausente, à semelhança dos contos de fadas tradicionais. No conto *Como um colar*, a mãe aparece mais como esposa do rei, do que de fato a figura maternal disposta a iniciar a princesa nos mistérios do feminino. Assim como no conto *Sete anos e mais sete* em que a figura feminina maternal, representada pela personagem da fada madrinha, está a serviço do rei e não a favor dos interesses da princesa. O que nos leva a interpretar como o distanciamento do feminino. Na Psicologia Analítica, o feminino (e não a mulher) é identificado com Eros, o princípio relacional.

Para Jung (2013), “onde predomina o amor não há vontade de poder, e onde há predominância do poder, não há amor” (Jung, 2013, parágrafo 78). O Eros como o oposto da vontade de poder. A falta do princípio de Eros nas narrativas pode ser ilustrada pela falta da personagem materna ativa, pois em dois dos contos - *Um Espinho de Marfim* e *Entre a Espada e a Rosa* - nada se sabe sobre a mãe das princesas, e quando de fato existem tais elementos maternos, ilustrados pela mãe da princesa no conto *Como Um Colar* ou a fada madrinha no conto *Sete Anos e Mais Sete*, estão a serviço da ordem patriarcal.

Retornemos à interpretação do personagem do Rei, o qual, segundo Von Franz (1990), pode ser interpretado como a encarnação do espírito do tempo do reino. Em todos os contos, os Reis se empenham em possuir as princesas tomando-as como objetos, ferramentas que os ajudarão a conquistar seus objetivos. O espírito dos reinos, portanto, subjuga o feminino a mero realizador de desejos do masculino, e aparentemente, como nossa sociedade patriarcal, reflete os princípios nos gêneros e por consequência subjuga mulheres ao desejo dos homens. Mas também, oprime o feminino nos homens.

Pierre Bourdieu (1998), proeminente escritor do campo da Sociologia, dissertou sobre o tema da *Dominação Masculina* em ensaio homônimo. Bourdieu (1998) alerta seu leitor que estamos todos inseridos em padrões inconscientes de estruturas históricas que privilegiam e reproduzem a ordem masculina. Para ele, esse imenso maquinário simbólico perpetua-se devido a adesão por parte do dominado, ou seja, adesão das mulheres que, inconscientemente, acabam por não deixar de conceder ao dominante e a dominação. Constituindo assim, o que o autor chamou de violência simbólica. Nos contos essa adesão do dominado a ordem

dominante pode ser atribuída a rainha omissa do conto *Como Um Colar* e à fada madrinha do conto *Sete Anos e Mais Sete*.

No ensaio supracitado, Bourdieu (1998) denuncia como o ideal de virilidade construído por e imposto aos próprios homens para assegurar-lhes a dominação acaba por impor-lhes também o peso de uma espécie de opressão, que lhes castra qualquer forma de expressão que não se encaixe no ideal. Os homens perdem o direito à autenticidade e precisam engajar na confirmação constante de sua virilidade diante de outros homens, tornando-se assim, prisioneiros da própria construção social. Para Bourdieu (1998) esse movimento seria um processo contra o feminino devido a um medo do feminino que fora construído dentro de si mesmo.

Erich Neumann (2000) aprofunda a discussão sobre a dinâmica psíquica que leva ao *Medo do Feminino* em livro homônimo que reúne uma série de ensaios sobre a psicologia deste fenômeno, a psicologia feminina, a consciência matriarcal e o arquétipo da terra. Para o autor, nossa sociedade precisa trabalhar na cura da consciência matriarcal, pois é o que faz a ponte entre feminino e criatividade. Em *História das Origens da Consciência*, Neumann (2022) descreve como a cisão entre feminino e masculino se desenvolveu a partir da necessidade de separar o ego recém-nascido do estado de alvorada. Essa empreitada pioneira foi possível pois a história das origens da consciência encontra-se talhada na história da civilização a partir da projeção mitológica, deixando ao estudioso um rastro de imagens e símbolos que desvelam os estágios da evolução da consciência da psique quando trabalhadas dentro do método comparativo. Pois, segundo o autor, “no curso do seu desenvolvimento ontogenético, a consciência individual do ego tem de passar pelos mesmos estágios arquetípicos que determinaram a evolução da consciência na vida da humanidade” (Neumann, 2022, p. 13).

Assim como a maioria dos mitos sobre a origem de tudo começam com o mundo externo, pois ainda não havia dissociação entre psique e mundo, imagens primordiais ilustram o círculo, o ovo, o uroboros. Neumann cita Cassirer ao argumentar que na maioria dos mitos iniciais “a criação aparece como a criação da luz” (2022, p. 26), daí a metáfora do estado de alvorada. Aos poucos, o ego emerge no seu esforço heroico de diferenciar-se do útero materno primal, um ponto de luz-consciência que aos poucos amplia-se na escuridão-inconsciência, caracterizando esse momento como “as fases de uma consciência do ego infantil que, embora já não sendo embrionária e possuindo existência própria, vive ainda no redondo, de que ainda não se desprende e do qual mal começa a se distinguir” (Neumann, 2022, p. 31). Assim como o recém-nascido depende da mãe, a consciência egóica recém-

nascida estava ligada a Grande Mãe. Neste estágio, pai e mãe primordial estão unidos no uroboros maternal, assim como outros pares de opostos.

Conforme o ego se desenvolve, cresce a cisão entre o ego e o uroboros maternal, o inconsciente, é a tarefa do ego heroico desvencilhar-se do inconsciente e afirmar-se. Esse movimento, contudo, não é livre do sentimento de culpa, como refletido nos mitos sobre o pecado original judaico-cristão ou ainda mais antiga a história do herói babilônico Marduc derrotando a mãe do caos, Tiamat (Neuman, 2022). Aos poucos, os mitos patriarcais começam a se propagar e ganhar destaque nas civilizações humanas. A Grande Mãe é cindida e projetada em várias deusas que, ao decorrer da colonização mitológica patriarcal vão perdendo seu lugar de destaque e sendo relegadas ao papel de consortes de grandes deuses masculinos (McLean, 2020).

Whitmont (1991) resume que a desvalorização do feminino foi necessária para a efetivação da separação do “ego nascente de uma consciência de campo todo-abrangente, típica do mundo mágico-mitológico onde imperavam as necessidades e as pulsões, com suas dinâmicas transformadoras da existência (e por isso ameaçadoras para o ego)” (p. 46). O autor argumenta que apesar da sensação de cisão ser ilusória era necessária para a mente que a vivia. Porém, apesar das conquistas sociais advindas do cumprimento das leis do Deus-Pai, a humanidade perdeu sua ligação com o aspecto sombrio da grande deusa, sua capacidade de fluir entre os mistérios da vida-morte e o sentimento de pertencimento a um todo maior. Para o autor, atualmente “deparamo-nos também com a ameaça da autodestruição coletiva, na medida em que as ânsias sado masoquistas instintivas de violência e agressão não podem mais ser aplacadas por apelos à lei e à razão” (Whitmont, 1991, p. 58)

Nos contos, o desejo de poder dos reis é passível de interpretação como a mola propulsora, que de forma violenta, coloca as engrenagens das narrativas em movimento: No primeiro conto trabalhado, era o desejo de usar a filha para adquirir mais soldados, ovelhas e moedas. No conto *Como um colar* era o desejo de presentear a filha com o colar mais lindo que já se teve notícias. Em *Sete anos e mais sete* o rei deseja escolher quem a filha pode desejar e em *Um espinho de marfim* o rei deseja ter para ele o unicórnio. E a partir da vontade de poder que as princesas das narrativas engajam em estratégias para lidar com os desejos devoradores desses pais que vão contra os desígnios de seus corações.

Em *Freud e a Psicanálise*, Carl Gustav Jung (2013c) fala sobre como o poder que reveste a figura paterna provem do arquétipo do pai. Maureen Murdock (1998) no livro *A Filha do Herói*, discorre como o arquétipo do pai confere a figura com o prestígio de um Rei ou até mesmo um Deus há anos. “A lei, a ordem e a hierarquia são corporificadas pelo

arquétipo do Pai, assim como a promessa de proteção, sustento e identidade” (p. 107). Segundo a autora, a manifestação positiva do arquétipo é o que conhecemos por “Rei sábio” e apresenta Salomão do velho testamento a título de ilustração: “o rei sábio utiliza seu poder com justiça e compaixão e nutre os que o rodeiam” (p. 107).

Porém, a manifestação da polaridade negativa do arquétipo do Pai temos o “Rei Patriarcal”, Murdock (1998) invoca a imagem do rei Herodes do Novo Testamento para ilustrar essa polaridade que se expressa através do exercício de um poder rígido e injusto. Que governa o reino (sua família) como um tirano, incitando o medo de que suas regras ou sua autoridade sejam desafiadas a partir da promessa do aniquilamento daqueles que se operem ao seu reinado.

Alberto Pereira Lima Filho (1999) traz o conceito de pai Cronos como um pai devorador, rígido, metódico e “privilegiador” da disciplina. Aquele que abre passagem dos ritmos naturais ao ritmo cronológico, coletivo e marcado pelo relógio. É o tempo que se insinua como lei. O pai Cronos aprisiona os filhos e gera grande sentimento de culpa na prole. É a figura da mãe que faz a transição entre o pai Cronos e o pai Zeus, o qual Lima Filho (1999) nos fala que, apesar de ser uma imagem arquetípica apropriada para o padrão patriarcal paterno vigente na contemporaneidade, não é o último estágio de evolução da figura paterna. Voltaremos nesse assunto adiante, por enquanto, nos interessa a imagem do pai Cronos pois é ele quem apresenta o mundo das leis para os filhos, e a persona é a instancia psíquica usada para navegar a vida em sociedade, ou seja, é através do pai Cronos que um sistema de crenças é introjetado culminando no papel social adequado (a melhor persona) para o filho performar. Souza (2016) pontua que ser princesa é um papel social. E que cada papel social desempenhado é atrelado a características que deverão (ou não) serem performadas. O conhecimento coletivo constelado pela imagem da princesa gira em torno da “delicadeza, obediência, pureza, inocência e virgindade” (Souza, 2016, p. 82). Para Lima Filho (1999) é através da estrutura dominada pela psicanálise como superego que se dá a introjeção dos valores patriarcais:

“O superego que se forma (representação do pai na psique) não é um mero reflexo, no interior do filho como tela, da autoridade externa ocupada pelos representantes do pai. O superego implica um movimento ativo da autoridade em direção ao filho, cravando-lhe na psique um registro (o nome do pai) cujo formato é a lei proibitiva e os conceitos de “bem”, de “certo”, de “verdade”. Se o superego fosse mero reflexo, teríamos que pensá-lo como fruto de um processo natural e suave, o que não acontece. No entanto, concordamos com Jung quando afirma que há uma disposição superegógica arquetípica na psique (“pé de dentro”), para a qual o movimento ativo dos representantes do pai são fatores consteladores (“pé de fora”). O superego se sustenta como uma tensão entre as pressões matriarcais que permanecem

ativas, embora inconscientes, e as recomendações patriarcais dominantes. A superação dessa tensão é também o mote para o ingresso no dinamismo de alteridade, o que só será alcançado muitos anos mais tarde, com uma incisiva crítica dos conceitos de “bem”, “correção” e “verdade” que, logo ficará evidente, deixam de ter um caráter estruturante para assumir um significado de morte: a morte do filho desejada pelo Pai arquetípico” (Lima Filho, 1999, p. 107).

Para adentrar na dimensão da personalidade de alteridade é preciso que o filho rompa com submissão aos conceitos postos pelo pai sobre questões vitais como: o que é o bem, o que é correto e o que é verdade e construa a partir de si mesmo. Esse é o significado da morte do filho, é a morte o filho ideal, aquele que diz amém para a lei do pai, e o renascimento de uma pessoa que passará a buscar a sua verdade. Nos contos trabalhados a morte é apresentada em duas narrativas logo após episódios em que as princesas buscam romper com as leis da figura paterna, são eles: *Como um colar* e *Um espinho de marfim*.

Outro ponto de interseção entre os dois contos supracitados é a relação entre pai e filha com conotação psicologicamente incestuosa. Característica a qual também atribuímos aos personagens do conto *Sete anos e mais sete*. Mas, ao contrário de Silva (2003), não consideramos a relação entre rei e princesa do conto *Entre a espada e a rosa* como incestuosa. A imagem do incesto simboliza a libido em movimento regressivo. Aqui, vale lembrarmos ao estimado leitor que nossa visão de libido adotada neste trabalho é a visão de Carl Gustav Jung, ou seja, a libido como energia vital. No caso do incesto libidinoso, a libido ao invés de expandir-se para objetos externos, se volta para o complexo paterno. No conto *Entre a Espada e a Rosa* não há proteção exacerbada e a interdição da Princesa para com o mundo, é o oposto que acontece quando o Rei deseja casar a filha com outro Rei para conquistar vantagens materiais na troca da própria filha, reduzindo assim, todo o ser da princesa no que Bourdieu (1998) chamou de *instrumento simbólico* da política masculina.

A figura da princesa com sua ausência de nome remete a uma persona, um papel social que pode ser desempenhado por qualquer mulher como anteriormente citado, mas também pode ser lida como uma imagem através da qual se expressa o princípio feminino, o qual de acordo com a visão junguiana, não está atrelado ao gênero. Isto posto, os contos podem estar dialogando com a psique consciente das mulheres, mas também com a parte inconsciente e feminina dos homens, já que para Jung (2015d) todas as pessoas possuem ambos os princípios, masculinos e femininos, dentro de si.

Dentre a alegoria de associações que a imagem da princesa invoca, tais como uma jovem moça, parte da nobreza, uma pessoa doce e submissa, encontramos, de forma repetida,

durante nossa pesquisa a palavra “virgem”. Essa palavra sofreu modificações ao longo da história, pois durante o matriarcado ancestral, a virgindade denotava um dos vários aspectos da Grande Deusa, ou de suas sacerdotisas. Era, segundo Whitmont (1991), “o aspecto que mediava o mistério da existência, através do corpo e da sexualidade. Virgem era a mulher que pertencia a si mesma, não a um homem. O termo nada tinha a ver com a abstinência sexual ou castidade” (p. 155). Com a ascensão das divindades masculinas e o estabelecimento das religiões patriarcais, a virgem passou a ser sinônimo de castidade ou celibatário. A mulher intacta que não deveria ser tocada por nada que pudesse prejudicar sua imagem, pois agora a mulher estava confinada a sua função reprodutora que deveria estar só a serviço de seu senhor, para garantir a pureza da linhagem de sucessão da propriedade privada.

Para Mary Esther Harding (1971) a palavra “virgem”, na leitura psicológica, está muito mais atrelada ao seu significado ancestral: uma mulher inteira que não sofre com penetrações de valores ou pressões externas. Quando ela diz ou age, o faz porque assim o deseja, e não buscando agradar algum homem de sua vida, seja o pai, o irmão, o marido, ou a sociedade patriarcal. Logo, quando o unicórnio aparece em *Um Espinho de Marfim*, ele reproduz a lenda ao aproximar-se da virgem devido a pureza desta. Mas aqui, compreendemos que a pureza não significa sinônimo de falta de desejo ou experiência sexual, ato considerado como impuro e indecente pela nossa sociedade herdeira da visão vitoriana, mas sim, a pureza daquilo que não foi corrompido pelos conteúdos psíquicos alheios, especialmente daqueles provindos de expoentes do masculino.

Maria Tatar (2021) denuncia como contos como O Barba Azul, Pele de Gato, A Menina Sem Mãos, Mil Peles e outros contos cujo arco de desenvolvimento das personagens femininas estava permeado de comportamentos heroicos não foram disseminados entre nós ou adaptados para grandes produções cinematográficas. Personagens que caíram vítimas das mais terríveis e inimagináveis fatalidades e mesmo assim, não só sobreviveram como prevaleceram como figuras símbolos de resiliência e resistência, são deixadas de lado em prol de um feminino necessitado do amparo e auxílio masculino.

Não só os contos veículos de personagens heroicas femininas desapareceram, mas também contos que “narravam complicações do namoro, do amor e do casamento dos mais desfavorecidos que conseguem virar a mesa perante os ricos e poderosos” (Tatar, 2021, p. 209) em prol de finais fantásticos e utópicos marcados pela frase “e assim viveram felizes para sempre”. Para nossos objetivos nos interessa o que Tatar (2021) fala sobre os contos onde a figura paterna é desencadeadora de ações sombrias relacionadas a agressão, violência doméstica e incesto.

Esses contos foram sofrendo abrandamentos desde Charles Perrault, os Irmãos Grimm, Joseph Jacobs e Andrew Lang. Mas, mesmo a versão moderada, não chamaram a atenção de Walt Disney, que preferia contos onde o vilão era incarnado no personagem de uma malvada rainha e/ou madrasta. Ignorando as histórias sobre pais e irmãos abusivos, que trancafiavam as personagens femininas em torres guardadas por monstros e dragões ou as vendem ao diabo (Tatar, 2021). Aqui, ecoa a denúncia de Hélène Cixous no seu livro *La Risa de La Medusa* “[e]llos han cometido el peor crimen contra las mujeres: las han arrastrado, insidiosa, violentamente, a odiar a las mujeres, a ser sus propias enemigas, a movilizar su inmenso poder contra sí mismas, a ser las ejecutoras del viril trabajo (p.21).

Privilegiando uma visão benevolente e nobre do masculino que oprime, cerceia, vigia porque supostamente seria sua tarefa oferecer às mulheres sua “proteção ‘cavalheiresca’ [...], [que] pode igualmente contribuir para manter afastadas de todo contato com todos os aspectos do mundo real ‘para os quais elas não foram feitas’ porque não foram feitas para elas” (Bourdieu, 1998, p. 76). Marina Colasanti retoma o tema do abuso paterno nos contos aqui trabalhados e nos coloca diante das estratégias executadas pelas princesas para lidarem com a opressão dos reis.

Em *Entre a Espada e a Rosa*, a princesa precisou deixar sua casa no reino do pai, que embora proporcionasse alguma proteção, exigia da princesa obediência cega que a afastava da possibilidade de ser senhora do seu próprio destino. Devido sua barba, foi expulsa e precisou desenvolver ela mesma as habilidades para se proteger. Embora tenha desenvolvido com o jovem rei uma relação de cumplicidade além das aparências, quando ele pede que revele sua identidade, a barba pesa para a princesa na forma do medo de ser novamente rejeitada. Whithmont (1991) fala sobre o sacrifício da mulher ocorrer a nível do seu animus:

“Quando ela desiste de ser a amada a qualquer preço, como a cultura patriarcal a ensinou a ser. O preço de seu renascimento transformado é aceitar sua própria realidade e o seu verdadeiro eu recém-descoberto, o que segundo os padrões coletivos vigentes, ele possa ser considerado mau, feio e repulsivo” (Whitmont, 1991, p. 161).

É só quando a mulher aceita sua realidade e quem ela verdadeiramente é que ela renasce para ela mesma. No final do conto, o medo da princesa reflete como as regras binárias do sistema heterossexual, construções do reino patriarcal em que vive, ainda permanecem ativas em sua psique. O desespero, o choro e a reza para que seu corpo e mente, ou seu *self*, sumam com a barba demonstra a ausência do renascimento do seu feminino. Whitmont (1991) advoga que nenhuma mulher poderia encarnar e expressar todos os aspectos do arquétipo do feminino, assim como nenhum homem o faria através do seu lado feminino,

devido a ampla gama de aspectos comportamentais e afetuosos do arquétipo. Apesar de ter estabelecido um contato saudável com o masculino, ilustrado pela sua relação com o jovem rei, a princesa ainda não curou completamente o seu lado feminino.

No conto *Como Um Colar* a princesa decide abrir-se para sua realidade tal qual é com o objetivo de salvar seu amigo pombo das ordens de seu pai. Mas ela tem seu processo de renascimento para si mesma frustrado pela flecha do arqueiro de seu pai. Para Müller a flecha é “símbolo do destino e dos fenômenos anímicos que nos atingem subitamente, de maneira inesperada deixando-nos atônitos: seja morte, seja amor, a iluminação ou um mero humor estranho ou uma nova ideia” (Müller, 1987, p. 42). Em nossa leitura interpretamos a flecha como os conteúdos anímicos masculinos avindos do paterno que atravessam a carne da princesa e são introjetados na sua psique, barrando assim seu renascimento como mulher cujo feminino está curado.

Ao analisarmos o conto *Sete Anos e Mais Sete* sob a ótica de semelhante interpretação, podemos inferir que o desenvolvimento da princesa também foi interrompido justo quando a princesa parecia estar prestes a desvencilhar-se da lei do pai. E, embora tenha encontrado no mundo onírico uma maneira de viver a vida que gostaria para si, é uma estratégia que não a emancipa de seu estado pois não a ajuda a confrontar-se com a realidade.

É no conto *Como Um Espinho de Marfim* que podemos observar o desenvolvimento completo do feminino que sacrificou o desejo de ser amada a qualquer preço em prol de viver o desígnio do seu próprio querer. O conto termina plasmando em tela a imagem de um coração cravado com o espinho, mas enfim florido. Whithmont (1991) argumenta que cristalizar o princípio feminino como aquele que recebe é condená-lo a uma eterna passividade e, encerrá-lo em sua face relacional, atrelando-o e limitando-o a apenas Eros é negar a parte do feminino que vive para si. Para o autor o feminino é anima, é Yin, e deve ser incluído dentre suas características a ação criativa e transformadora, doadora de vida, regeneradora, mas também destruidora:

A ênfase do mundo Yin-anima recai na percepção expectante e na abertura ao chamado, que deve ser respondido em vez de sumariamente esvaziado por meio de ações orientadas pela vontade do ego. Essa perspectiva pode ser chamada de meditativa e voltada para o existencial e para o mistério das experiências. Impressiona-se menos com a verbalização analítica e prontamente intelectual. Por conseguinte, a atitude arquetípica feminina é mais orientada pela empatia e pelo envolvimento do que a atitude masculina mais abstrata. Faz parte de um campo natural extenso, onde todos os elementos estão entrelaçados de maneira circular, mais do que linear (Whithmont, 1991, p.152).

É exatamente essa abertura para o chamado e o mistério que a princesa parece escolher ao fincar o espinho do unicórnio em seu peito. Ela abraça a possível morte com tranquilidade demonstrando um feminino curado que pode fluir entre vida e morte. Encarnando o aspecto virgem da Grande Deusa que não permite se contaminar ou domesticar, mas que escolhe transformar-se e renascer para si, um coração enfim florido.

Os contos colasantianos plasmados em tela refletem a situação que estamos enfrentando enquanto sociedade: o arquétipo do feminino foi reprimido ilustrado nos contos pela ausência ou submissão das rainhas e fadas madrinhas aos expoentes do princípio masculino, os reis. Em nossa sociedade a repressão trouxe a perda da conexão com os sentimentos, com o espiritual, com o mundo natural, com o lúdico e com o aspecto destrutivo da existência que confere a passagem por essa terra transformações e regenerações da vida. Os homens, mais identificados com o arquétipo masculino regente, compensaram a repressão do feminino “aumentando sua dependência da racionalidade egóica, da ânsia de realizar tudo, de ter poder e controle” (Whitmont, 1991, p. 204). Nos contos essa dimensão da realidade é expressa através da figura do rei, que representa tanto a figura do pai patriarcal quanto o espírito do tempo que rege o reino.

Para Whitmont (1991) as mulheres se encontram em posições desvantajosas nos jogos de poder, sofrendo gradualmente alienações de quem elas são e opressão. Nos contos a princesa de *Entre a Espada e a Rosa* é coagida a um casamento forçado e alienada de si quando uma barba, um elemento do masculino, inviabiliza seu reconhecimento como feminino. De maneira semelhante ocorre a alienação da princesa do conto *Um Espinho de Marfim*, pois o que importa que ela tenha desenvolvido uma relação de proximidade e afeto com a criatura mística em frente ao desejo de seu pai? A princesa de *Sete Anos e Mais Sete* é oprimida e escondida nos aposentos reais por desejar viver a experiência do amor. Assim como a princesa de *Como Um Colar* vive recolhida já que o espírito do tempo vigente torna impossível dos seus conterrâneos compreenderem a valorização que ela confere ao mundo simbólico em pretensão a realidade do papel de princesa.

Whitmont já denunciava em 1991 que “a situação atingiu um momento profundamente insatisfatório e confuso para homens e mulheres. Uma dimensão profunda convoca novamente à expressão ativa da feminilidade em ambos os sexos” (p. 205). Para Marion Woodman (1999) a maioria das pessoas consegue entender seus gatos de forma mais clara do que entendem as mensagens dos próprios corpos, levando a necessidade de os corpos gritarem cada vez mais alto e muitas vezes o grito é a expressão sintomática de uma doença. Historicamente o corpo foi relacionado com a matéria, com o *mater*, o materno e o feminino.

A alienação do corpo na contemporaneidade pode ser compreendida como um ramo da árvore das consequências advindas com a repressão do aspecto feminino em nossa sociedade. Nos contos *Como Um Colar* e *Um Espinho de Marfim* podemos compreender a relação com a natureza mais que humana como uma ponte para as princesas voltarem sua atenção para seu próprio corpo no mundo e outras formas de existência, que não dependem somente de agradar e atender os desejos do pai, ou da sociedade patriarcal que ele representa.

Em nossa circo-ambulação da imagem, se faz necessário que voltemos nosso olhar para o que Woodman (1999) denuncia ao falar do alienamento de nossos próprios corpos em que que vivemos. Cixous (2022) propõem que o grito do corpo para a as mulheres seja a escrita. “Escreva-te: é preciso que seu corpo se faça ouvir. Só assim jorrarão as imensas fontes do inconsciente. Nossa nafta vai se alastrar sobre o mundo. [...] valores não cotados que mudarão as regras do velho jogo” (Cixous, 2022, p. 37). Historicamente, as mulheres tiveram seu caminho na literatura dificultado, desestimulado e por vezes até mesmo interdito. Impossibilitadas de falarem sobre elas mesmas, tornaram-se ficção de autores homens que projetavam em suas personagens modelos idealizados de mulheres dóceis e submissas, mulheres que só vivem o feminino conveniente para o masculino, excluindo as facetas da deusa que fomentavam o medo do feminino no acervo literário mundial.

Marina Colasanti faz seu corpo ser ouvido através da escrita de seus contos, e por sua vez, em seus contos as princesas descobrem, através da tomada de consciência da sua corporeidade, possíveis destinos que as distanciam do incesto psíquico, que aprisiona suas libidos, a energia psíquica de cada uma rompe com o complexo/arquétipo paterno para fluir para o mundo externo. Gilbert Durand funda seu estudo do imaginário na materialidade humana, é devido a corporeidade do homem que ele tem o caráter de transitório e suas produções devem ser contextualizadas na passagem do tempo de sua existência, independente se de forma cíclica ou linear (Barros, 2014). A compreensão cíclica é apontada como uma das qualidades do princípio feminino por Whitmon (1991).

Para Cixous (2022) “[é] preciso matar a falsa mulher que impede a viva de respirar [...]. Que ela escape da armadilha do silêncio. Que ela não permita que a reduzam aos limites da margem ou do harém” (p.37). A princesa do conto *Entre a Espada e a Rosa* foi relegada para as margens da sociedade reinada por seu pai e a princesa do conto *Sete Anos e Mais Sete* ao ser trancafiada permanece escondida do mundo por desejo do rei. A princesa do conto *Como Um Colar* abriu os olhos, absorveu a realidade, movimentou seu corpo para fora do castelo, arriscou-se na direção da emancipação, do desenvolvimento do seu feminino. A

princesa do conto *Um Espinho de Marfim* atravessou sua própria carne para enfim florir seu coração.

Para Durand, a humanidade se fundamenta em bases míticas desde os primórdios, mas a clareza para distinguir qual o mito basilar de determinado momento histórico pode oscilar (Barros, 2014). Colasanti escreve, materializa e reflete a materialidade histórica de como a sociedade contemporânea estruturou-se dificultando a emancipação e o retorno do feminino reprimido. Em sua tessitura, Colasanti entrega o mito do retorno da deusa. Apesar da maioria das estratégias empregadas pelas princesas para desvencilharem-se do rei pai Cronos terem sido frustradas por esse pai, representante do espírito da época do reino que reflete tanto nossa sociedade patriarcal, é preciso ressaltar que em todos os quatro contos nessa dissertação analisados, todas as quatro princesas ousaram. Tentaram. Arriscaram-se e lançaram-se em direção oposta aos desejos paternos. A luta do feminino pelo direito de escolher, princesas que buscaram ser senhoras de seus próprios destinos.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“O Feminino permanece em contato com o mistério de tornar-se, do nascimento que é o mesmo que a morte, da sedução e da ameaça do jogo do mundo, como processo interminável. Está em contato com o aspecto destino da Deusa.”

(Edward Whitmont)

O que os junguianos chamam de símbolos porque encontram-se psiquicamente enraizados, e os críticos literários chamam de símbolos porque estão textualmente enraizados, a cosmodernidade chama de símbolos porque eles tornam parcialmente visíveis as misteriosas dimensões da realidade que conectam tudo: o terceiro incluído (Rowland, 2019)

O material reunido até o momento desvela parcialmente algumas novas dimensões dos contos e, a partir disso, foi possível inferir que a atualização intertextual do arquétipo da princesa nos contos selecionados de Marina Colasanti (2015) é plasmada a partir de um feminino mais ativo e resiliente, que reflete o momento histórico que estamos vivendo, chamado por Whitmont (1991) de o retorno da deusa. Visto que os arquétipos são energias que moldam padrões de comportamentos sem serem apreendidos definitivamente por uma determinada imagem, mas sim, uma coletânea de imagens que dialogam entre si em temas específicos, a atualização de uma figura arquetípica, em uma obra literária, ao mesmo tempo que reflete novas formas de viver uma fase da vida, participa do repertório que será perpetuado as novas gerações sobre possíveis caminhos desta mesma fase da vida.

Os arquétipos são estruturas que atravessam as nossas vidas, são tantos quantos os motivos da nossa existência e suas representações literárias e midiáticas hoje atuam como os mitos atuaram no passado: proporcionando outras perspectivas e indicando possibilidades de caminhos que nos ajudam a nos situar em nossa própria existência.

Nesse sentido, Laurent Jenny (1979), em *A estratégia da forma*, deslinda:

Fora da intertextualidade, a obra literária seria muito simplesmente incompreensível, tal como a palavra numa língua ainda desconhecida. De

facto, só se apreende o sentido e a estrutura duma obra literária se a relacionarmos com os seus arquétipos - por sua vez abstraídos de longas séries de textos, de que constituem, por assim dizer, a constante. Esses arquétipos, provenientes de outros tantos “gestos literários”, codificam as formas de uso dessa “linguagem secundária” (Lotman) que é a literatura. Face aos modelos arquetípicos, a obra literária entra sempre numa relação de realização, de transformação ou de transgressão. E é, em grande parte, essa relação que a define (...). Fora de um sistema, a obra é, pois, impensável (Jenny, 1979, p. 05).

Ao entrarmos em contato com os contos colasantianos nesta dissertação trabalhados, nos deparamos com várias possibilidades. A primeira é a leitura de forma literal, tomando as palavras pelo seu sentido literal. Dessa forma acompanhamos o enredo de reis que valorizavam mais a riqueza material e seus próprios desejos do que o bem-estar e a realização das filhas. Mas quando realizamos a leitura dentro do mosaico intertextual, do qual nos fala Jenny (1979), temos a experiência que Nicolescu (1997) escreve sobre: entramos em contato com outras camadas da realidade mediadas pelo símbolo e a imaginação, as quais não se opõem a realidade, mas são construídas através da mediação do símbolo outras dimensões da experiência subjetiva, são formadas pelo ser humano e de forma simultânea o formam. É o *homo symbolicus* de Ernst Cassirer (1994). A diversa fortuna crítica de Marina Colasanti aborda os mesmos textos através de diferentes primas, circo ambulando os contos e desvendando várias dimensões de um mesmo material.

Essa dissertação acabou por constituir-se uma aspirante ao enquadre da mitocrítica, técnica de investigação que “detecta e analisa os mitos que estão na base dos textos, dos relatos, das narrativas, por meio do levantamento das recorrências simbólicas” (Ferreira-Santos, 2020, p. 15). E, apesar de trabalhar com a contextualização histórica da sociedade contemporânea, visto que ela é refletida através dos contos, este trabalho não se aprofundou o suficiente para ser considerado como uma mitanálise, lacuna que pode instigar futuras pesquisas, contribuindo assim com o aprofundamento da análise da fortuna crítica colasantiana e o entendimento de como a obra colasantiana dialoga com o momento histórico e como as correntes contemporâneas dos mais diversos saberes tais qual a literatura, a filosofia, a psicologia, a antropologia e a mitologia podem enriquecer o debate sobre as obras de Marina Colasanti.

REFERÊNCIAS

- Barros, A. T. M. P. **Gilbert Durand, o montanhês que desafiou a margem esquerda do Sena**. Esferas, (4). <https://doi.org/10.31501/esf.v0i4.5119>. 2014.
- BARTHES, R. **Mitologias**. 11.^a ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001
- BETTELHEIM, B. **A Psicanálise dos Contos de Fada**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- BENTO, B. **A Reivencão do Corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual**. Editora Garamond LTDA. Rio de Janeiro, RJ. 2006
- BILOTTA, F.A. **Heroínas: da submissão à ação. Uma análise junguiana de personagens em filme de ação**. Dissertação. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. 2010.
- BOHM, D. **Diálogo: comunicação e redes de convivência**. São Paulo: Palas Athena, 2005.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo, Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.
- BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. 2.ed. Trad. de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- BUTLER, J. **Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista**. Tradução por Jamille Pinheiro Dias. Revisão de Bernardo RB. Caderno de Leituras n.78, publicado pelas Edições Chão da Feira em junho de 2018.
- CAMBRAY, J. **Synchronicity: nature and psyche in an interconnected universe** / Joseph Cambray; foreword by David H. Rosen. — 1st ed. p. cm. — (Carolyn and Ernest Fay series in analytical psychology; no. 15). Texas A&M University Press College Station, 2009
- CAMPBELL, J. **O poder do mito**. Palas Athena Editora; 33^a edição (19 agosto 2022)
- CAMPBELL, J. **O herói de mil faces**. São Paulo, SP. Cultrix/Pensamento. 2009
- CANDIDO, A. **O direito à literatura**. Em: O direito à literatura / organizadores: Aldo de Lima... [et al.] – Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2012.
- CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)**. 32 ed. Editora José Olympio LTDA. Rio de Janeiro, RJ. 2019

- CIXOUS, Hélène. **O Riso da Medusa**. Bazar do Tempo. Rio de Janeiro, RJ. 2022.
- COELHO, N. **Literatura infantil: teoria, análise, didática**. São Paulo: Moderna, 2000.
- COELHO, N. **O Conto de Fadas: Símbolos – mitos – arquétipos**. [Editora Paulinas; 4ª edição. São Paulo, SP. 2012.
- COLASANTI, M. **Mais de 100 Histórias Maravilhosas**. Global Editora, São Paulo, SP. 2015.
- COLASANTI, M. **Fragatas para Terras Distantes**. Rio de Janeiro - São Paulo: Record, 2004
- COLASANTI, M. **Entre a espada e a rosa**. São Paulo: Melhoramentos. Entrevista concedida a Eliana Yunes, 2009.
- DESCARTES, R. **Discurso do método**. In: René Descartes. Trad. J. Guinsburg e Bento Prado Júnior. São Paulo: Abril Cultural, 1973. p. 33-81 (Coleção Os Pensadores).
- DODO, M. N. N. **De fadas e princesas: afetos femininos em Marina Colasanti**. 2010. 135f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Ceará, Departamento de Literatura, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza-CE, 2010.
- DICKENS, C. **Oliver Twist**. Principis; Texto integral traduzido do original em inglês edição (24 setembro 2019).
- ELIADE, M. **Imagens e Símbolos – Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso**. Tradução de Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- ELIAS, D. **Mitos e nós do agronegócio no Brasil**. GEOUSP, v. 25, n. GEOUSP, 2021 25(2), 2021.
- ESTÊVÃO, I. R. **Retorno à querela do Trieb**: por uma tradução freudiana. Cadernos de Filosofia Alemã: Crítica e Modernidade, [S. l.], n. 19, p. 79-106, 2012. DOI: 10.11606/issn.2318-9800.v0i19p79-106. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/filosofiaalema/article/view/64855>. Acesso em: 23 jan. 2024.
- FRANZ, M. **A Interpretação dos Contos de Fadas**. Coleção Amor e psique. Editora Paulus. São Paulo, SP. 1990.
- FRANZ, M. **Psyche & Matter**. Shambhala Publications, Inc. Boston & London, 1992.
- FRANZ, M. **Puer aeternus: a luta do adulto contra o paraíso da infância**. São Paulo: Paulinas
- FINGESTEN, P. “**Sight and Insight: A Contribution Toward An Iconography of the Eye**.” Criticism, vol. 1, no. 1, 1959, pp. 19–31. 1959.

FERREIRA, L. **Entre Eva e Maria: a construção do feminino e as representações do pecado e da luxúria no Livro das Confissões de Martín Perez**. 333f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

FONSECA, C. **A Literatura Sânscrita Épica**. In: Revista BHĀRATA. Cadernos de Cultura Indiana – Estudos de Literatura e Linguagem Sânscritas. Universidade de São Paulo, No. 4, pp. 69-85, 1991.

FREUD, S. **As pulsões e seus destinos** / Sigmund Freud; tradução Pedro Heliodoro Tavares. – 1. ed.; 1. reimp – Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2014. -- (Obras Incompletas de Sigmund Freud; 2).

FREUD, S. **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria ("O caso Dora") e outros textos (1901-1905)**. Sigmund Freud; tradução Paulo César de Souza. -11 ed.-São Paulo: Companhia das Letras, 2016. – (Obras completas, volume 6).

FROMM, E. **The Forgotten Language: An introduction to the understanding of dreams, fairy tales, and myths**. 1951. Editora Open Road Media. New York, NY. 2013.

FUKS, B. **Parla Moïse! De como Freud criou o conceito de desmentido**. Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental, v. 19, n. Rev. latinoam. psicopatol. fundam., 2016 19(4), out. 2016.

GALVÃO, W. **A Donzela-Guerreira. Um Estudo De Gênero**. Editora Senac. São Paulo, SP. 1998

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**/Antônio Carlos Gil. - 4. ed. – São Paulo : Atlas, 2002.

GIMENES, R. & SANTOS, J. **O Mito De Édipo: Os impasses nos contos de fada**. v. 14 n. 1 (2022): Leitura Flutuante - Revista do Centro de Estudos em Semiótica e Psicanálise. 2022.

GLOTFELTY, C. **Introduction: Literary studies in an age of environmental crisis**. In: GLOTFELTY, Cheryl; FROMM, Harold (eds.). *The ecocriticism reader: landmarks in literary ecology*. Athens/London: The Univ. of Georgia Press, 1996. p. XV-XXXVII.

GOMES, Anderson. **E por falar em mulheres: relatos, intimidades e ficções na escrita de Marina Colasanti**. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-graduação em Literatura, 2004

GONÇALVES, I. **Notas sobre a Identificação Social Feminina nos finais da Idade Média**. Revista Medievalista [online]. Nº5, (dezembro 2008). Direc. José Mattoso. Lisboa: 2008.

GOTLIB, Nádya Battella. **Teoria do conto**. Sao Paulo: Atica, 1990

GUIRLAND, A. **A função da história e da cultura na obra de C. G. Jung**. Aletheia, núm. 23, pp. 89-100, enero-junio, 2006.

HARAWAY, D. **O manifesto das espécies companheiras**: Cachorros, pessoas e alteridade significativa. Bazar do Tempo, Rio de Janeiro, RJ. 2021.

HARDING, M. E. **Woman's Mysteries**: ancient and modern. HarperCollins Publishers, NY. 1971.

HILLMAN, J. **Psicologia arquetípica**. São Paulo: Cultrix. 1992

HILLMAN, J. **O livro do puer: ensaios sobre o arquétipo do puer aeternus**. São Paulo: Paulus, 1998

HOPCKE, Robert H. **Guia para a obra completa de C.G.Jung**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

JENNY, L. **A estratégia da forma**. In: Intertextualidades. Tradução da revista Poétique número 27. Lisboa: Almedina, 1979, p.19-45.

JORGE, M. **A teoria freudiana da sexualidade 100 anos depois (1905-2005)**. Psyche (Sao Paulo), São Paulo, v. 11, n. 20, p. 29-46, jun. 2007. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S141511382007000100003&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 09 fev. 2023.

JUNG, C. G. **Psychology and Literature**. Translated from “Psychologie und Dichtung,” *Gestaltungen des Unbewussten* (Zurich: Rascher, 1950). Princeton University Press. New Jersey, NY. 1971.

JUNG, C. G. **A natureza da psique**. Petrópolis, RJ : Vozes, 2011. (Obras completas de C. G. Jung, v.8/2).

JUNG, C. G. **O espírito na arte e na ciência**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013. (Obras completas de C. G. Jung, v.15).

JUNG, C. G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014 (Obras completas de C. G. Jung, v.9/1).

JUNG, C. G. **A vida simbólica**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015 (Obras completas de C. G. Jung, v.18/1).

JUNG, C. G. **Aion – estudo sobre o simbolismo do si mesmo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017 (Série manuais acadêmicos).

JUNG, C. G. **Os fundamentos da psicologia analítica**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015b (Obras completas de C. G. Jung, v.9/2).

JUNG, C. G. **Tipos psicológicos**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015c (Obras completas de C. G. Jung, v.9/2).

JUNG, C. G. **Símbolos da transformação**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013b (Obras completas de C. G. Jung, v.5).

JUNG, C. G. **Psicologia e Alquimia**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018 (Obras completas de C. G. Jung, v.12).

JUNG, C. G. **O Eu e o Inconsciente**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015d (Obras completas de C. G. Jung, v.7/2).

JUNG, C. G. **Freud e a psicanálise**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013c (Obras completas de C. G. Jung, v.4).

JUNG, C. G. **Indivíduo moderno em busca de uma alma**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2022.

JUNG, C. G. **Psicologia da religião ocidental e oriental**. Petrópolis, RJ: Vozes. 1988.

JUNG, C. & PAULI, W. **The Interpretation of Nature and the Psyche**. 1st edn. Taylor and Francis. 2022. Available at: <https://www.perlego.com/book/3454354/the-interpretation-of-nature-and-the-psyche-the-work-of-carl-jung-and-wolfgang-pauli-pdf> (Accessed: 2 March 2023).

JUNG, E. **Animus e Anima: Uma Introdução à Psicologia Analítica sobre os Arquétipos do Masculino e Feminino Inconscientes**. Editora Cultrix, 1ed, São Paulo, SP. 2020.

KAST, Verena. **Pais e Filhas. Mães e Filhos: Caminhos para a auto-identidade a partir dos complexos materno e paterno**. Editora Loyola. São Paulo, SP. 1997

LIMA, G. **Diadorim e o mito da donzela-guerreira: uma leitura de Grande Sertão: Veredas**/ Gicele Geneale Santos de Lima. – Serra Talhada, 2019.

LIMA FILHO, Alberto Pereira. **O significado do pai para a psique: da interdição estruturante à construção da autonomia**. 1999. 433 f. Tese (Doutorado em Psicologia) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1999.

MCGUIRE, W. **A correspondência completa de Sigmund Freud e Carl G. Jung**. Rio de Janeiro: Imago. 1993

MEDEIROS, Nilda Maria **A enunciação poética nos contos de Marina Colasanti** / Nilda Maria Medeiros – 2009. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara.

MENDES, M. **Em busca dos contos perdidos: o significado das funções femininas nos contos de Perrault**. São Paulo: Editora da UNESP / Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2000.

MEREGE, A. **Os Contos de Fadas: Origens, História e Permanência no Mundo Moderno**. Editora Claridade; 2ª edição. São Paulo, SP. 2010

MESQUITA, A. **A simbologia dos números três e sete em contos maravilhosos**. Álabe 6. [www.revistaalabe.com] 2012

MICHELLI, R. **Marina Colasanti: a figura feminina no cenário do maravilhoso**. Revista Augustus, Rio de Janeiro, n. 30, p. 77-85, ago. 2010. Disponível em:<
<http://www.apl.unisiam.edu.br/augustus/images>>. Acesso em 07 abr. 2023. p. 21-30.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**: prosa 1. São Paulo : Cultrix, 2006.

MORIN, E. **A inteligência da Complexidade**/ Edgar Morin & Jean-Louis-le Moigne. Trad. Nuremar Maria Falci. 3ª. Edição. São Paulo: Petrópolis, 2000.

MORIN, E. **Ciência com Consciência**. Trad. Maria D. Alexandre e Maria Alice Sampaio Doria. Ed. Revista e modificada pelo autor. 16ª. Edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

MORIN, E. **Introdução ao pensamento complexo**. 5ª Ed. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2015.

MÜLLER, Lutz. **O herói**: todos nascemos para ser heróis. São Paulo: Cultrix, 1987.

MURDOCK, Maureen. **A filha do herói**: mito, história e amor paterno. Summus Editorial. 1998.

NASCIMENTO, M. **Ser mulher na idade média** / Doutora em História Medieval pela Universidade Complutense de Madrid, Espanha. Textos de História, v. 5, n° I : 82-91. 1997.

NEUMANN, Erich. **O Medo do Feminino**: e outros ensaios sobre a psicologia feminina. Paulus Editora, São Paulo, SP. 2000.

NEUMANN, Erich. **História das Origens da Consciência**: uma Jornada Arquetípica, Mítica e Psicológica Sobre o Desenvolvimento da Personalidade Humana. São Paulo: Cultrix. 2022.

NICOLESCU, B. **A Evolução Transdisciplinar a Universidade Condição para o Desenvolvimento Sustentável**. Conferência no Congresso Internacional "A Responsabilidade da Universidade para com a Sociedade", International Association of Universities, Chulalongkorn University, Bangkok, Thailand, de 12 a 14 de novembro de 1997.

NICOLESCU, B. **From Modernity to Cosmodernity: Science, Culture and Spirituality**. State University of New York Press. Albany, NY. 2014.

NICOLESCU, B. ‘**Trandisciplinarity – Past, Present and Future**’, palestra apresentada no II Congresso Mundial de Transdisciplinaridade. 6 a 12 de setembro, Brasil. 2005.

PERDIGÃO, N. H. B. **As fadas fiam o fatum**: a narrativa maravilhosa de Marina Colasanti. Dissertação apresentada ao programa de pós graduação de Letras da Universidade Federal do Paraná, 1993

PERNOUD, R. **Idade Média**: o que não nos ensinaram. Linotipo Digital, São Paulo, SP. 1977

PICKERING, W. A. **Sistemas Adaptativos Complexos: lingua(gem) e Aprendizagem**. Trabalhos em Linguística Aplicada, v. 51, n. Trab. linguist. apl., 2012 51(2), p. 517–526, jul. 2012.

PINHEIRO, H. **Psicologia junguiana: uma introdução**. Edições Demócrito Rocha; 1ª edição (21 maio 2019).

PINHEIRO, H. **O método de Jung**. Independently published (July 24, 2021)

PINTO, K. M. **Crônica de um fim anunciado: o debate entre Freud e Jung sobre a teoria da libido**. *Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica*, v. 10, n. *Ágora* (Rio J.), 2007 10(1), jan. 2007.

ROCHA, E. **As Mulheres E O Meio Ambiente, no Romance Terras Do Sem-fim, de Jorge Amado**. Dissertação apresentada ao Programa de Pósgraduação em Letras (PPGL), da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Junho de 2014.

ROWLAND, S. **Junguian Literacy Criticism: The Essential Guide**. Ed. Routledge. New York, NY. 2019.

ROWLAND, S. **Jung: a feminist revision**. Polity Press, Cambridge, UK. 2002

SANTOS, A. **Complexidade e transdisciplinaridade em educação: cinco princípios para resgatar o elo perdido**. *Revista Brasileira de Educação*, v. 13, n. *Rev. Bras. Educ.*, 2008 13(37), jan. 2008.

SAUTCHUK, E. & FILLUS, M. **Sincronicidade: relações entre a obra junguiana e novas proposições teóricas**. *Junguiana*, São Paulo , v. 38, n. 2, p. 103-120, dez. 2020. Disponível em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010308252020000200006&lng=pt&nrm=iso . Acesso em 02 mar. 2023.

Schrammel, L. B. (2008). **De menina a mulher**: análise da trajetória da heroína no conto *Como um colar* de Marina Colasanti. *Letrônica*, 1(1), 165–173. Recuperado de <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/article/view/4217>

SCHOPENHAUER, A. **O mundo como vontade e como representação**. Arthur Schopenhauer; tradução, apresentação, notas e índices de Jair Barboza. - São Paulo: Editora UNESP, 2005.

SCLIAR, M. **História do conceito de saúde**. *Physis: Revista de Saúde Coletiva*, v. 17, n. 1, p. 2941, 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/physis/a/WNtwLvWQRFbscbzCywV9wGq/#> Acesso em 25 de jun de 2023.

SERBENA, Carlos Augusto. **Considerações sobre o inconsciente: mito, símbolo e arquétipo na psicologia analítica**. *Rev. abordagem gestalt.*, Goiânia , v. 16, n. 1, p. 76-82, jun. 2010. Disponível em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-68672010000100010&lng=pt&nrm=iso. acessos em 08 fev. 2023.

SHAMDASANI, S. **Jung e a Construção da Psicologia Moderna**. Editora Ideias e Letras; 1ª edição (9 março 2006)

SHAMDASANI, S. C. G. **Jung: Uma biografia em livros**. Editora Vozes; 1ª edição (1 janeiro 2014)

SHULMAN, H. **Living at the Edge of Chaos: Complex Systems in Culture and Psyche**. Daimon Verlag. Einsiedeln, Switzerland, 2012.

SILVA, Edilane Ferreira da. **“Quem tem medo do essencialismo?”: o ecofeminismo estratégico dos contos de fadas de Marina Colasanti**. 2021. 161 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Alagoas. Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Maceió, 2021.

SILVA, C. **Transdisciplinaridade e fragmentação do conhecimento**. Cronos, Natal-RN, v. 7, n. 1, p. 197-209, jan./jun. 2006

SILVEIRA, N. **Jung: vida e obra** / Nise da Silveira – 7- ed.– Rio de Janeiro. Paz e Terra. (Coleção Vida e Obra). 2006

SMITH, J. **Religious but Not Religious: Living a Symbolic Life**. Chiron Publication. Asheville, N.C. Edição do Kindle. 2020.

SOARES, L. **Mitos, arquétipos e novas representações de gênero em contos juvenis contemporâneos**. Literartes, produção literária e cultural para crianças e jovens da USP. São Paulo, SP. 2019.

SOUZA, C. **Entre espelhos e unicórnios: representações femininas em contos de resistência de Marina Colasanti** / Cinthia Freitas de Souza. – Montes Claros, 2016.

SOUZA, P. F. de . **Freud, tradutor do instinto**. Pandaemonium Germanicum, São Paulo, v. 25, n. 47, 2022. DOI: 10.11606/1982-88372547306. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/pg/article/view/199783>. Acesso em: 23 jan. 2024.

TATAR, M. **A heroína de 1001 faces: O resgate do protagonismo feminino na narrativa exclusivamente masculina da jornada do herói**. São Paulo: Cultrix, 2021.

TELINI, Érika Alves de Moraes. **A Tessitura de Colasanti: viés feminino, fios simbólicos e teias intertextuais** / Érika Alves de Moraes Telini. - 2021. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-graduação em Estudos Literários.

OLIVEIRA, Wilton Fred Cardoso de. **Análise mitológica de A Bela Adormecida e Doze Reis e A Moça no Labirinto do Vento**. Artigo publicado pela Revista de Letras de Curitiba, na edição de número dois, 1997.

WALLACE, L. **Bearded Woman, Female Christ. Gendered Transformations in the Legends and Cult of Saint Wilgefortis**. Journal of Feminist Studies in Religion. Vol. 30, No. 1 (Spring 2014), pp. 43-63 (22 pages). Published By: Indiana University Press. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/10.2979/jfemistudreli.30.1.43> . Acesso em: 31 jul de 2022.

WHITMONT, Edward. **O Retorno da Deusa**. Summus Editorial. 1991

WITTING, Monique. **Les Guérillères**. Nova York, Bard Books, 1969, p. 89.

WOODMAN, Marion. **A virgem grávida**: um processo de transformação psicológica. Paulus Editora, São Paulo, SP. 1999

YEATS, W. B. **Collected Poems of W. B. Yeats**. London and Basingstoke: Macmillan. 1950