

Sete anos e mais sete: a (re)invenção de um clássico

Sete anos e mais sete: the (re)invention of a classic

Nathalia Bezerra da Silva Ferreira*
nathalia.bzr@gmail.com
Secretaria da Educação do Estado do Ceará-SEDUC

Jaquelânia Aristides Pereira**
jaquelania@uol.com.br
Universidade Estadual do Ceará-UECE

RESUMO: Os contos de fadas são narrativas simbólicas e atemporais que dialogam com nosso inconsciente, com nossa busca de significados para a vida. O presente trabalho tem por objetivo analisar o conto *Sete anos e mais sete* de Marina Colasanti, com o intuito de observar de que modo se dá a reinvenção do clássico *A Bela Adormecida no bosque* de Charles Perrault. Como referencial teórico utilizamos os estudos de Bettelheim (2014), Propp (2010), Machado (2002) e Chevalier e Gheerbrant (2009), entre outros. Utilizamos como metodologia a leitura crítica do conto de Colasanti, embasada no estudo e interpretação de sua simbologia, numa interação com o clássico de Perrault e outros textos da tradição. Percebemos, através desse estudo, que Marina Colasanti recria de forma significativa o conto de fada tradicional, ressignificando a condição feminina e trazendo à tona as relações de opressão de gênero e de classe.

PALAVRAS-CHAVES: Conto de Fadas. Recriação. Marina Colasanti.

ABSTRACT: Fairy tales are symbolic and timeless narratives that dialogue with our unconscious, with our search for meanings in life. The present work aims to analyze the short story *Sete anos e mais sete* by Marina Colasanti in order to observe how the classic Perrault's *Sleeping Beauty* is reinvented. Theoretically, we used the studies of Bettelheim (2014), Propp (2010), Machado (2002) and Chevalier & Gheerbrant (2009), among others. Methodologically, we conducted a critical reading of Colasanti's story based on the study and interpretation of its symbology in interaction with Perrault's classic fairy tale and other texts of the tradition. Based on this study, we noticed that Marina Colasanti significantly recreates the traditional story, giving new meanings to the feminine condition and foregrounding the relations of gender and class oppression.

KEYWORDS: Fairy Tales. Rebuilding. Marina Colasanti.

* Mestre em Letras pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte-UERN.

** Doutora em Letras pela Universidade Federal da Paraíba- UFPB.

Considerações iniciais

Os Contos de fadas são bastante antigos na história da humanidade e sempre exerceram fascínio sobre os homens em todas as idades, ajudando-os a entender a vida e a ressignificá-la.

Trata-se de contos da esfera do maravilhoso que, apesar de serem denominados de conto de fadas, não apresentam obrigatoriamente o elemento feérico. São narrativas que possuem elementos ligados ao sobrenatural, à existência de um conflito de ordem espiritual e aos ritos de iniciação e outros ritos de passagens das sociedades primevas (MACHADO, 2002, p. 69). Estes ritos estão presentes também nas sociedades atuais, tanto de modo implícito, através dos mitos e dos contos de fada, como de forma explícita, mediante ações do cotidiano que reforçam a identidade do grupo. Em diversas tribos indígenas, das quais destacamos a Krikatis no Maranhão, ainda hoje são cultivados ritos dessa natureza, como é o caso dos ritos de passagens da infância e adolescência para a fase adulta, submetidos a meninos e meninas entre 12 e 17 anos (GLOBO.COM, 2014).

Os contos de fadas, desde a sua remota origem entre os celtas, bebem na fonte dos mitos e ambos são considerados como modelares para o comportamento humano, contribuindo para a maturidade psíquica dos sujeitos e para a construção do inconsciente coletivo. Essas formas simbólicas, conforme Bettelheim (2014, p. 35), ajudam na “morte metafórica de um velho e inadequado eu para renascer num plano mais elevado de existência”. Por isso, entendemos sua permanência e necessidade em todas as sociedades.

Os conflitos internos pelos quais todos os seres humanos passam, ao longo de suas vidas, encontram terreno fértil nos contos de fadas. É nesse espaço que desde pequenos somos convidados a participar, trabalhando inconscientemente nossas angústias, medos e inquietações, numa identificação com os problemas das personagens, cuja superação mostra-nos que somos seres com potencial para a vitória e para a felicidade.

A eterna polarização entre o bem e o mal nestes textos ensina a criança, ser que está em formação de seu caráter, de sua personalidade e de seu espírito, que deve buscar o caminho do bem, mesmo que para isto tenha que enfrentar as intempéries: a vitória é a recompensa.

Na verdade, esses contos são densos em significações e cada leitor, de acordo com suas necessidades e maturidade, pode retirar sua porção módica de cada um (BETELLHEIM, 2014). Por isso, como defende a escritora Ana Maria Machado, esses clássicos sempre encontrarão espaço e leitores em todos os tempos e lugares, “porque falam de verdades profundas, inerentes ao ser humano” (MACHADO, 2002, p. 82).

O conto de fadas, semelhante ao mito, também traz significações sobre o eterno feminino, representado pela fada, em que a mulher é evidenciada em seu “poder de dispor da vida, de conter em si o futuro”, simbolizando a “força primordial, necessária e, ao mesmo tempo, temida e por isso mesmo continuamente dominada pelo homem” (COELHO, 2000, p. 177).

Isso vale para os novos contos de fada, especialmente os contos de Marina Colasanti, escritora contemporânea que tem produzido uma extensa literatura rica em simbologias e significações, seja ao escrever para leitores infanto-juvenis, seja ao produzir obras literárias para adultos.

Nesse artigo, analisamos a forma como a escritora constrói o seu conto de fadas *Sete anos e mais sete*, da obra *Uma idéia toda azul* (1979), em diálogo com o clássico *A bela adormecida no bosque*, de Charles Perrault e outros textos da tradição. Utilizamos como metodologia a leitura crítica do conto de Colasanti, numa exploração de sua simbologia, de sua estrutura e seu modo de ressignificar a condição feminina e evidenciar as situações de violência simbólica de gênero e de classe.

1 A bela adormecida em suas versões clássicas

Das versões clássicas do conto *A Bela Adormecida*, as mais conhecidas entre nós são as de Charles Perrault e a dos Irmãos Grimm. A mais antiga é a versão do escritor francês, publicada, inicialmente, em 1697, na França, na coletânea *Contos de Mamãe Gansa* (2015). Num contexto em que se presenciava na França a saturação da estética clássica na literatura e que se procurava substituir o maravilhoso de origem pagã por um maravilhoso cristão (COELHO, 1991, p. 86), Perrault, interessado, principalmente, em apoiar a luta feminista, “na defesa dos direitos intelectuais das mulheres, tão legítimos quanto os dos homens” (COELHO, 1991, p. 66), redescobre os contos maravilhosos/exemplares, entre os quais se

incluem os contos de fadas, que estavam guardados na memória popular e recontados, imprimindo-lhes uma forma fixa, através da escrita. Essas histórias coletadas e recriadas por Perrault serviram principalmente como instrumento de diversão e de orientação moral das crianças. Vale destacar que Perrault, para alcançar esse objetivo moralizante, (re)criou, em alguns contos, a moral da história, estrutura mais recorrente nas fábulas. Além disso, sabemos que ele também renovou as narrativas coletadas ao imprimir nelas as marcas do contexto histórico e cultural em que vivera, aspectos percebidos, inclusive, na descrição da mobília e no vestuário.

No início do século XIX, os Irmãos Grimm realizam na Alemanha trabalho semelhante ao de Perrault, coletando os contos da tradição oral e adaptando-os para a escrita, *a priori*, com uma preocupação em contribuir para enaltecer o nacionalismo, por meio da valorização da língua e da cultura alemã, e, *a posteriori*, com o intuito de atender às necessidades psicológicas das crianças de sua época. Em atendimento a essa última intenção, notam-se modificações importantes, como por exemplo, a substituição da mãe má, em *Branca de Neve*, por uma madrasta má e a criação de personagens responsáveis pela resolução do conflito e pelo final feliz da narrativa, com uma punição mais severa para a maldade, como acontece com os caçadores em *O Chapeuzinho Vermelho*. Nas narrativas de Grimm, o bem é reforçado pelo triunfo dele sobre o mal como uma tendência pedagógica que sinaliza para a ideia de que nós seres humanos viemos para “dar certo”, como destaca Coelho (2005, p. 14). Seus contos foram publicados pela primeira vez em 1812.

No cenário literário do Brasil, um dos nomes que se destaca na (re)escrita de contos maravilhosos e de fadas é Marina Colasanti, tendo publicado mais de 100 histórias nesse gênero. Trata-se de contos que podem ser entendidos como literatura infanto-juvenil e/ou literatura para adultos, dada a sua complexidade e ligação com os clássicos maravilhosos, sendo que a classificação mais coerente deve ser feita *a posteriori*, ou seja, depois de sua leitura.

Marina Colasanti, na apresentação do livro *Uma idéia toda azul* (1979), dialoga com o pensamento de Machado (2002) em relação à atemporalidade, à ligação que os contos de fadas possuem com o que temos de mais profundo:

Este é um livro de contos de fadas, com cisnes, unicórnios, princesas. E antes que alguém se espante com a temática, num mundo de avançada tecnologia espacial, acho importante esclarecer

que meu interesse e minha busca se voltam para aquela coisa intemporal chamada inconsciente.

Não há, para as emoções, idade ou história. Nem eu, ao tentar escrevê-las, quis me dirigir a pessoas deste ou daquele tamanho. Preocupe-me apenas em erguer estas construções simbólicas, certo de que o material com que lidava era imemorial, e encontraria em outras ressonâncias. [...]

Muda a realidade externa. Mas a nossa realidade interior, feita de medos e fantasias, se mantém inalterada. E é com esta que dialogam as fadas interagindo simbolicamente, em qualquer idade, e em todos os tempos (COLASANTI, 1979, p.2).

Em *A bela adormecida no bosque*, de Perrault, conto que acreditamos ter servido de motivo para a criação da narrativa *Sete anos e mais sete*, de Colasanti (2015), temos a história de uma princesa que é amaldiçoada por uma fada que se sentiu menosprezada pela realeza, em decorrência de não ter sido convidada para a cerimônia de batismo da princesa. O sentimento de exclusão cresce quando, ao participar da festa, mesmo sem convite, não é servida com objetos de ouro maciço, como o foram as outras sete fadas. Tudo isso a faz amaldiçoar a princesa com a profecia da morte aos 15 anos, dano amenizado com os poderes da última fada que fará com que a morte aconteça apenas de forma simbólica, através de um sono profundo que durará cem anos, sendo acordada por um príncipe. Desse encontro, surge um amor tão intenso entre os dois que os leva ao casamento, finalizando o primeiro episódio da narrativa. Essa é a parte mais conhecida do conto *A bela adormecida*.

Depois disso, Perrault nos direciona para conhecermos a vida do casal depois do matrimônio. Na verdade, ele se casa, mas não leva a esposa de imediato para viver em seu castelo, morando cada um em seu respectivo reino, pois, sabendo que sua mãe era descendente de Ogros, podia querer devorar a amada. Assim, a princesa só é anunciada como sua esposa após a morte de seu pai, quando o príncipe, já pai de dois filhos, torna-se o soberano do reino, imprimindo o respeito de todos a ele e a sua família. Essa ascensão do príncipe, todavia, não foi o suficiente para resguardar a vida da esposa e dos filhos, posto que, na sua ausência, a rainha tenta comer a nora e os dois netos. Esses são salvos, a princípio, pelo cozinheiro e, na sequência, pelo rei, cuja presença traz paz ao reino, passando, finalmente, a viverem felizes para sempre.

Entre nós, a versão dos Irmãos Grimm do conto *A bela adormecida* é a mais conhecida. Não possui grandes diferenças do enredo do conto de Perrault, pelo

menos, até a parte do encontro do príncipe com a princesa, o beijo mágico e o casamento. Entre as diferenças, ressaltamos a quantidade de fadas convidadas para a festa de batizado da princesa (12 na versão dos Grimm e 7 na história de Perrault), o nome da princesa (A Bela Adormecida, em Perrault, nome genérico, e Rosa Silvestre, no conto dos Irmãos Grimm).

O maior diferencial das duas versões se dá em relação à quantidade de núcleos temáticos: a dos irmãos Grimm se concentra na história de Rosa Silvestre, finalizando em seu casamento, com a certeza de uma vida feliz para sempre ao lado do príncipe, enquanto que a de Perrault, além de contar esse primeiro episódio, transpõe a função de felizes para sempre para o final do segundo episódio, quando narra a vida do casal depois do matrimônio: a chegada de dois filhos, Aurora e Dia, e o problema que era viverem sob o mesmo teto que a mãe do príncipe, uma ogra, descendente dos papões.

2 *Sete anos e mais sete: uma reinvenção de A bela adormecida no bosque*

No conto *Sete anos e mais sete*, deparamo-nos com um rei que só possuía uma única filha. Por ser a única era evidentemente a mais amada. O rei amava sua filha como não amava a mais ninguém, e a filha retribuía o amor da mesma forma. Entretanto, com a chegada de um príncipe, a princesa por ele se encanta, e o amor, que antes era dispensado exclusivamente a seu pai, passa a ser dedicado, quase que inteiramente, ao príncipe.

O pai, ao perceber o amor da filha por outra pessoa, manda investigar a vida do rapaz, pois acredita que ele não é bom o bastante para sua filha querida. Assim, o rei, com a ajuda da fada madrinha da princesa, dá a moça uma bebida mágica que a faz dormir profundamente por um longo tempo. O rei e a fada acreditam que a princesa, ao permanecer dormindo por anos a fio, sonhará com outro e esquecerá o príncipe amado.

Quando o príncipe descobre que a princesa está sob o efeito de uma poção mágica, decide também dormir, tendo um comportamento semelhante ao de Romeu diante do adormecimento de Julieta, no drama de Shakespeare. Entretanto, no conto de Colasanti, o príncipe adormece sem ajuda de bebida mágica, apenas pelo poder da mente, fato recorrente também em outro conto dessa escritora, intitulado *Entre a espada e a rosa*.

Como o título do conto de Marina Colasanti em análise sugere, passa-se sete anos e depois mais sete e os dois personagens continuam dormindo profundamente. Nesse período, contrariando o rei que pensava conseguir fazer com que a princesa esquecesse seu amor, a conexão dos dois se mostra firme:

Mas a princesa não sonhou com ninguém a não ser com o príncipe. De manhã sonhava que o via debaixo da sua janela tocando alaúde. De tarde sonhava que sentavam na varanda e que ele brincava com o falcão e com os cães enquanto ela bordava no bastidor. E de noite sonhava que a Lua ia alta e que as aranhas teciam sobre o seu sono (COLASANTI, 2015, p. 32).

Enquanto dorme, o príncipe também participa dessa mesma sintonia, partilhando os mesmos sonhos:

E o príncipe não sonhou com ninguém a não ser com a princesa. De manhã sonhava que via seus cabelos na janela, e que tocava alaúde para ela. De tarde sonhava que sentavam na varanda, e que ela bordava enquanto ele brincava com os cães e o falcão. E de noite sonhava que a Lua ia alta e que as aranhas teciam (COLASANTI, 2015, p. 32).

Assim, percebemos que a impossibilidade da realização do amor quando estão acordados é superada no plano do maravilhoso. Sonhando, as personagens encontram um caminho que as levam um para o outro, até o fim de seus dias, tendo um casamento e uma família feliz. A decisão do casamento e do nascimento de futuros filhos, no conto de Marina, é tomada por ambos os envolvidos. Não há nenhuma imposição para a decisão da princesa, ela é parte da escolha.

Na recriação do clássico, Colasanti promove algumas alterações que nos chamaram a atenção ao longo da narrativa. Na versão de Perrault, por exemplo, a princesa é ajudada pela sétima fada, que evita a morte da jovem anunciada pela fada má. Além disso, o rei toma todas as providências necessárias para proteger a vida da filha. Já no conto de Colasanti, a fada se une ao rei a fim de afastar a princesa do príncipe e a exclui do convívio familiar e social, mantendo-a dormindo ininterruptamente durante 14 anos, pelo menos.

Por que será que eles fazem isso com a princesa?

Da parte do rei, entendemos que ele possuía um amor possessivo pela filha que beira o incesto, a exemplo do conto *Pele de asno*, de Perrault, no qual o pai quis casar com a própria filha. Já o fato de a fada madrinha colaborar com o propósito do

rei, em *Sete anos e mais sete*, só é coerente se entendermos que aquela seria a melhor solução para o problema da princesa, ou seja, livrar-se do amor possessivo do pai e viver ao lado do amado príncipe. Nesse sentido, o fato de os dois partilharem o mesmo sonho parece ter sido providência da fada madrinha da princesa. Além disso, o sonho, neste caso, pode ser entendido como profecia de algo que aconteceria mais tarde, como sugerem Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 845), por providência de uma força celeste, que, nos contos de fadas, podem ter seu equivalente na magia das fadas, “mensageiras do Outro Mundo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 415).

O príncipe, apesar de ser percebido pelo rei como alguém que não merecia o amor da princesa, principalmente pelo fato de não ter muitas posses e não ter terminado os estudos, possui muitos atributos positivos: é guerreiro e amigo como os cães, é músico, sensível, viril e equilibrado. Essas qualidades do herói são percebidas na interpretação da simbologia de seus sonhos, no período em que se encontra adormecido.

Percebemos, através do narrador, que, em sua convivência com a princesa mediante os sonhos, na parte da manhã, o príncipe se encontra tocando alaúde e na parte da tarde, brincando com os cães e o falcão. A observação dos possíveis sentidos desses três elementos: o alaúde, o cão e o falcão, à luz do dicionário de símbolos de Chevalier e Gheerbrant (2009, confirmaram as nossas leituras quanto aos atributos do príncipe, qualidades que certamente fez a princesa amá-lo imediatamente.

O alaúde representa o príncipe enquanto ser musicista e criativo, harmonioso, apontando também para a feliz união do casal. Trata-se de um instrumento antigo de cinco cordas que, na China primitiva, é relacionado à harmonia do império e à harmonia cósmica, como a lira, sendo percebido também como emblema “de Brama, personificação da palavra, do som criador” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009 p. 553). A quantidade de cordas, por sua vez, pode ser “símbolo de união, número nupcial segundo os pitagóricos; número, também, do centro da harmonia e do equilíbrio”, como sugere a simbologia do número 5 (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 241).

O cão, por sua vez, é símbolo da valentia, do companheirismo e da virilidade do príncipe, pois sabemos que “no domínio céltico, o cão é associado ao mundo dos guerreiros”, podendo ser “objeto de comparações ou de metáforas elogiosas”

(CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p 179). O cão é símbolo ainda de “potência sexual e portanto de perenidade, sedutor incontinente – transbordante de vitalidade como a natureza” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, 180).

Para reforçar as qualidades positivas do príncipe, associamo-las aos atributos do falcão. Este, conforme Ters (apud CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 417), é:

Um símbolo ascensional em todos os planos: físico, intelectual e moral. Ele indica uma superioridade ou uma vitória, quer adquiridas, quer em vias de ser adquirida. Sempre que os egípcios, escreve Horapollon, desejam figurar um deus, ou uma altura, o rebaixamento, a superioridade, a categoria e a vitória, pintam um falcão.

Assim é que percebemos o príncipe como uma pessoa em ascensão aos olhos da princesa, amigo e companheiro, sedutor, guerreiro, confiante, espiritual e vitorioso. Logo, entende-se porque a princesa “gostou do príncipe mais do que de qualquer outro” (COLASANTI, 2015, p. 31).

Vale destacar que a figura do falcão não aparece na versão de Perrault. Entretanto, em uma versão mais antiga do conto, presente em *The Pentamerone* (1932), de Giambattista Basile, intitulada *O Sol, a Lua e Tália*, é o falcão de um rei caçador que descobre a princesa adormecida no castelo. Isso sinaliza que provavelmente Colasanti conhece a versão de Basile, coletada da oralidade e publicada em 1634 e utilizou esse e outros elementos simbólicos a favor de seu conto.

Da princesa, sabemos pouca coisa: apenas que era bela, que o pai a amava muito e que, no seu período de bela adormecida, de manhã era cortejada pelo príncipe, com uma serenata sob sua janela, de tarde sonhava que bordava no seu bastidor e convivia amorosamente e livremente com o seu amado e “de noite sonhava que a Lua ia alta e que as aranhas teciam sobre o seu sono (COLASANTI, 2015, p. 32). Sendo lua alta, pressupõe ser lua cheia, a musa dos amantes na poesia; sua auréola também lembra a aliança dos enamorados.

Semelhante ao príncipe, a princesa também é criativa e tem a sua arte: o bordado. O bastidor e o bordado podem ser associados à personalidade da princesa, como pessoa de ação e que deseja estreitar os vínculos com o príncipe, como lembra a própria estrutura circular do bastidor. Esse também era o propósito do príncipe. Por isso, “ambos sonharam que era chegada a hora de casar, e sonharam com um casamento cheio de festa e de música e de danças. E sonharam

que tiveram muitos filhos e que foram muito felizes para o resto da vida (COLASANTI, 2015, p. 32).

Nesse aspecto da construção das personagens príncipe e princesa, vemos que ora Colasanti se aproxima da versão de Perrault, ora se afasta. As aproximações se dão na construção do perfil do príncipe, entendido como guerreiro, belo e atraente, aspectos explícitos na versão de Perrault e implícito no conto de Colasanti. Já na construção da princesa, notamos que a personagem de Colasanti aponta implicitamente para a ação, como podemos entender nos movimentos de seus sonhos e em suas ações no bastidor, enquanto que, no geral, as princesas dos contos de fadas clássicos, inclusive em *A bela adormecida no bosque* de Perrault, esperam pacientemente pela ação de outras pessoas, seja a fada, seja o cozinheiro ou o príncipe encantado.

Outro contraste que merece destaque no conto de Colasanti em relação ao conto de Perrault é o fato de o príncipe, em *Sete anos e mais sete*, não conseguir, no plano “real” sucesso em sua aproximação da princesa, já que o pai dela tomou as providências para afastá-la do príncipe. No clássico de Perrault, o acesso à princesa é facilitado, e o relacionamento deles é aprovado pelo patriarca.

Na passagem em que o príncipe é introduzido na narrativa, notamos como toda a natureza age ao seu favor, abrindo-lhe o caminho:

Levado pelo amor e pela glória, resolveu ir conhecer de perto o que havia.

Apenas caminhou para o bosque, todas as grandes árvores, os cipós e os espinhos se afastaram, deixando-o passar. Dirigindo-se para o castelo, que se erguia no fim duma grande avenida, teve logo a surpresa de notar que ninguém se seu séquito pudera segui-lo, porque o caminho se fechava assim que ele passava (PERRAULT, s.d., p. 20).

Após a princesa acordar, o encontro de amor dos dois é celebrado com a realização do casamento, função bastante recorrente nos contos de fadas, conforme Propp (2010). Esse fato, no conto de Colasanti, se dá depois de sete anos e mais sete, no plano dos sonhos.

Outro fator de oposição que percebemos ao compararmos os dois contos em análise diz respeito à situação de adormecimento das princesas. Em Perrault, a personagem feminina, por força de magia, dorme por cem anos. Nesse período de introspecção, não temos nenhuma informação sobre o que acontece com ela. Ao ser

enfeitiçada, a princesa não consegue se livrar do destino que lhe foi traçado, cabendo a ela apenas esperar que os cem anos se findem e possa, finalmente, retornar para sua vida, encontrar um príncipe e ser feliz ao lado dele.

Já a personagem no conto *Sete anos e mais sete*, embora seja também enfeitiçada, agora pela ação e desejo de seu próprio pai e da fada madrinha, consegue, através de uma realidade paralela, que é o sonho, a realização de seus desejos. Se acordada ela não pode se realizar através do amor, dormindo ela encontra uma possibilidade de realização. Enquanto dorme, o rei desconhece seus sonhos e não tem domínio sobre eles. Assim, a princesa não se subordina às ordens e obsessão de seu pai; todavia, encontra um caminho para a realização pessoal através do amor, simbolizado pelo casamento e nascimento de filhos.

Quanto às similaridades, há ainda dois pontos de conexão entre os dois contos que merecem destaque. O primeiro diz respeito à utilização da simbologia do número sete e o segundo refere-se à mensagem profunda dos dois contos. Na versão de Perrault, notamos exemplos do primeiro tipo de conexão na referência às sete fadas boas e aos sete estojos ganhos por elas na festa de batizado da princesa. Cada um continha uma colher, um garfo e uma faca de ouro maciço. No conto de Colasanti, o sete aparece duas vezes no título, cinco vezes na descrição do cenário interior e exterior do castelo da princesa e três vezes na descrição do castelo do príncipe. Ao todo são dez recorrências.

Percebemos que no conto de Marina, o sete é evocado em seus poderes mágicos, como o foi na Bíblia: “À tomada de Jericó, sete sacerdotes com sete trombetas devem, no sétimo dia, dar sete voltas na cidade. Eliseu espirra sete vezes e a criança ressuscita (II Reis, 4, 35)” etc. Neste caso, podemos dizer que a evocação desse número no conto de Colasanti abre caminhos para a vitória dos jovens amantes, permitindo-lhe a experiência de uma vida mais plena; afinal, o sete também remonta à ideia de totalidade, “de uma perfeição dinâmica”: remete “à totalidade da vida moral, acrescentando as três virtudes teológicas – a fé, a esperança e a caridade – às quatro virtudes cardeais – a prudência, a temperança, a justiça e a força” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 826).

Não podemos esquecer que, no conto de Colasanti, não é apenas o sete que é referenciado na narrativa; no entanto, duas vezes o sete, como podemos notar na construção “sete anos e mais sete”, aparece no título e se repete ao longo do conto.

A princípio, percebemos nessa construção uma retomada do episódio bíblico em que Jacó trabalha sete anos e mais sete pelo amor de Raquel (Gênesis, 29, 15-27). Semelhante a Jacó, o príncipe e a princesa dormem sete anos e mais sete como rito de merecimento do amor que nasceu em seus corações.

Observando melhor as duas situações, percebemos que os heróis de ambos os textos dedicam dois ciclos de suas vidas à execução de um plano que os gratificaria com o amor.

O texto de Colasanti não traz referência explícita à idade da princesa, todavia tudo nos leva a crer que se trata da adolescência, por volta dos quinze anos, período em que, em tempos mais antigos, ocorria a primeira menstruação e que normalmente acontecia e acontece o despertar do amor e da sexualidade nos jovens. Além disso, foi aos quinze anos que a princesa de *A bela adormecida no bosque* caiu no sono de 100 anos.

Os personagens do conto de Colasanti, tendo dormido por sete anos e mais sete, passaram dois estágios de suas vidas adormecidos: o terceiro e o quarto ciclos, fases que, de acordo com Antroposofia e a teoria dos setênios, dizem respeito ao desenvolvimento biológico, anímico e espiritual do ser humano, compreendidos entre 14 e 28 anos.

O terceiro setênio (de 14 aos 21 anos), no plano biológico, é o período da puberdade, do despertar da sexualidade, e no plano anímico há a busca pela liberdade e pela construção de relações afetivas. Nesse momento em que nasce o corpo astral e em que há a “liberação das energias anímicas, o pensar se torna a atividade anímica mais ativa no indivíduo” (SILVA, 2010, p. 147). Em seguida, a estudiosa explica os ganhos provenientes do desenvolvimento do corpo astral na fase da adolescência:

O corpo astral é aquele que fornece o substrato para alma. Uma vez desperto, por um lado, assistimos no adolescente a um lento desabrochar de uma visão de ideal humano a ser alcançado. O que antes era pura fantasia, se transforma gradualmente em idealismo - mas um idealismo desta vez consciente, que o impulsionará e o fará perseverar na busca de seu ideal. Por outro lado, por ser também portador, além da consciência, das emoções, dos instintos, das paixões e dos desejos, esse corpo astral liberado faz também com que todos esses elementos manifestem-se intensamente na adolescência (SILVA, 2010, p. 148).

Já no quarto (de 21 a 28 anos), temos o período de maior independência e a busca em entender os mistérios da alma. Nesse tempo, os jovens têm maturidade para escolher bem um companheiro. Por isso, somente no último setênio, os personagens do conto *Sete anos e mais sete* entenderam que era chegada a hora de casar e ter filhos.

Nesse setênio, a personalidade já está madura e

[...]se abre cada vez mais à irradiação do Eu Superior, deixando também penetrar na irradiação do eu terreno. O órgão físico, ponto de união dos dois eus, é o coração, que se apresenta maduro e equilibrado em seus ritmos. Busca-se com esta maturidade a verdadeira essência da outra pessoa, com a qual o Eu Superior quer unir-se no amor [...] e há a capacidade de doação amorosa para os eus alheios (SILVA; MARQUES, 1997, p. 83)

Logo, as mudanças pelas quais passaram o príncipe e a princesa nos dois setênios de sono e sonhos foram significativas para a plenitude do casal, aspecto que encontra ressonância na simbologia de alguns elementos interpretados anteriormente na caracterização das personagens. Essa completude das personagens extrapola os sonhos e atua como promessa para a vida pós-sono.

Em relação à mensagem profunda, decifrada de sua simbologia e da metáfora do sono ligada à tentativa de adiar a chegada da sexualidade da filha, podemos perceber que, mesmo em contextos e espaços distintos de produção, essa mensagem se mantém, através da temática, nos dois contos de fadas em referência, como já ocorreu com outras versões desse clássico, como lembra Bettelheim (2014):

Por mais que variem os detalhes, o tema central de todas as versões da "Bela Adormecida" é que, embora os pais tentem de todas as maneiras impedir o despertar da sexualidade do filho, este ocorre inexoravelmente. Além disso, os esforços mal-intencionados dos pais podem adiar a conquista da maturidade no momento devido, como é simbolizado no sono de Bela Adormecida de cem anos de duração, que separa o despertar de sua sexualidade da união com o amado. Há um tema diferente, intimamente ligado a este - a saber, que a realização sexual não perde sua beleza por termos de aguardar por ela (BETTELHEIM, 2014, p. 320).

Vemos assim que, na versão clássica, a questão da tentativa dos pais em adiar ou até mesmo impedir o despertar da vida sexual realiza-se de forma simbólica, não sendo mencionada nenhuma forma de impedimento mais direta. Já em Colasanti, podemos ter essa percepção mais diretamente. Mesmo assim, os pais

não conseguem manter esse controle de forma permanente, e em algum momento a princesa consegue vivenciar a experiência sexual, aspectos sugeridos pelo casamento e a chegada dos filhos.

Nas diversas versões aqui apresentadas, a princesa encontra seu lugar no mundo dos adultos, passando pelo mesmo processo de introspecção. Em sonhos de cem anos ou indefinidos, não importa o motivo do sono, o que importa é que tendo esse momento de vivência interior, a princesa pode cumprir o ritual de passagem de uma etapa para outra de sua vida.

Outro fator comum nas duas histórias é a questão do casamento como símbolo da maturidade. Porém, no conto de fadas atual, o casamento não se dá nos moldes comuns que conhecemos. O casamento ainda existe, porém não há a necessidade de que todos saibam da existência desse matrimônio. É como se eles não precisassem mais se importar com os outros. A impressão que fica é a de que as formalidades podem ser dispensadas quando duas pessoas estão dispostas a se amarem e viverem juntas, o que condiz com o pensamento que vigora nos tempos atuais. Nesse sentido, podemos dizer que as novas versões dos contos de fadas vão muito além do objetivo de recontar: elas encontram também um caminho possível para a desconstrução de estereótipos e a renovação de valores.

Vale destacar que Colasanti mantém, em seu conto, outras estruturas dos contos maravilhosos e de fadas tradicionais, no que tange às trinta e uma funções das personagens estudadas por Propp (2010). A primeira delas é a função em que é imposta ao herói uma proibição. Em *Sete anos e mais sete*, a proibição é imposta pelo rei à princesa, no sentido de que ela não poderia se relacionar com o príncipe por quem havia se apaixonado. A segunda função diz respeito à transgressão da proibição, uma vez que a princesa se mantém conectada com o príncipe através dos sonhos. A terceira função é a ação em que o antagonista procura obter uma informação. Neste caso, vemos que, no conto de Colasanti, o pai investiga a vida do príncipe. A quarta função está ligada à obtenção de informações sobre sua vítima: o pai da princesa recebe informações sobre as condições financeiras e a escolaridade do príncipe e as transforma em argumentos desfavoráveis à sua aceitação como pretendente à mão da princesa. A quinta função é aquela em que um mal ou dano é causado ao herói. O pai obriga a filha a tomar uma poção que a faz dormir por dois setênios, retirando-a do convívio familiar e social. Em seguida, outras funções acontecem: é divulgada a notícia do dano, chegando ao conhecimento do príncipe a

informação de que a princesa havia sido castigada com uma prisão domiciliar e um sono profundo; o herói, então, decide reagir, decidindo enclausurar-se no seu respectivo reino e dormir ininterruptamente por um longo período de tempo; depois disso, há implicitamente a reparação do ano inicial, pois os enamorados se reencontram em seus sonhos, se casam e tem filhos.

Além da estrutura, a narrativa de Colasanti dialoga com os elementos profundos dos contos de fadas, os elementos simbólicos que emergem de seu inconsciente como pessoa e como coletividade, daí sua intenção primeira ser alterada pela força do inconsciente na produção do conto.

A própria autora afirma, em uma crônica, que o nosso inconsciente permanece o mesmo, manifestando-se por meio de símbolos que “expressam vivências e sentimentos comuns a toda a espécie humana” (COLASANTI, 2016):

Os séculos não incidem sobre o inconsciente humano. Ele se mantém inalterado, pelo menos, desde a Idade do Bronze. Mudaram as palavras, mudaram os adereços das histórias, a ambientação, mas o seu eixo central permanece igual. E, em plena pós modernidade, continuamos não só contando esses mesmos contos, como adaptando-os aos novos costumes e aos novos suportes tecnológicos.
[...] Se essas mesmas histórias simbólicas encontram hoje plena aceitação, é sinal que os antigos símbolos continuam sendo "lidos" pelo inconsciente e dialogando com ele (COLASANTI, 2016).

Logo, sempre haverá espaço para a leitura dos contos de fadas, antigos e novos, entre crianças, jovens, adultos e idosos, especialmente, porque sua maior contribuição é ajudar os leitores a encontrar significados para a vida (BETTELHEIM, 2014), tarefa de toda uma vida.

Considerações finais

A leitura e a análise do conto *Sete anos e mais sete* de Marina Colasanti nos permitiram mergulhar nas águas simbólicas dos contos de fadas, a princípio, nos comportando como crianças, numa inteira identificação com a história das personagens e, na sequência, procurando entender a rica significação que se esconde em sua linguagem cifrada, tendo como ponto de partida o conto *A bela adormecida no Bosque* de Charles Perrault.

Percebemos que Colasanti se movimenta com bastante familiaridade no mundo dos contos de fadas porque, além de ser leitora assídua desse gênero, é conhecedora de sua gramática da fantasia, de sua história, linguagem e estrutura. Por isso, seu diálogo com a tradição no conto *Sete anos e mais sete* é bastante enriquecedor da obra literária.

Referências

BASILE, Giambattista. *The Pentamerone*. Londres: John Lane the Badley Head, 1932.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Tradução de Arlene Caetano. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução de João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: FECOMEX, 1997.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alan. *Dicionário de símbolos* (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Colaboração de André Barbault. Tradução de Vera Costa e Silva. 23. ed. Rio de Janeiro: José Olympio. 2009.

COELHO, Nelly Novaes. *Panorama histórico da literatura infantil/ juvenil: das origens indo-européias ao Brasil contemporâneo*. 4. ed. revista. São Paulo: Ática, 1991.

COELHO. *Literatura infantil: teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna, 2000.

COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas - símbolos - mitos - arquétipos*. São Paulo: DCL Difusão Cultural, 2003.

COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas: o imaginário infantil e a educação*. *Revista da criança*. Brasília/ Ministério da educação, n. 38, p. 10 – 12, Janeiro. 2005. Disponível em <http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/rev_crian_38.pdf>. Acesso em: 26 maio 2017.

COLASANTI, Marina. *Mais de 100 histórias maravilhosas*. São Paulo: Global, 2015.

COLASANTI, Marina. O inconsciente imutável. *Crônica de quinta*. Disponível em: <<http://www.marinacolasanti.com/2016/01/cronica-de-quinta-o-inconsciente.html>>. Acesso em: 06 fev. 2016.

COLASANTI, Marina. *Uma idéia toda azul*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1979.

GLOBO.COM. *Índios fazem cerimônia de passagem para adolescência*. Disponível em: <<http://g1.globo.com/ma/maranhao/noticia/2014/09/indios-fazem-cerimonia-de-passagem-da-infancia-para-adolescencia-no-ma.html>>. Acesso em: 06 fev. 2016.

GRIMM, Jacob. *Contos dos irmãos Grimm*. Tradução de Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

MACHADO, Ana Maria. *Como e por que ler os clássicos desde cedo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

PERRAULT, Charles. *Contos da mamãe Gansa*. Tradução de Ivone C. Benedetti. Porto Alegre: LP&M Editores, 2015.

PERRAULT, Charles. *A Bela Adormecida no bosque e outras histórias bonitas*. Tradução de Oliveira Netto. São Paulo: Editora do Brasil S/A, s.d.

PROPP, Vladimir Iakovlevitch. *Morfologia do conto maravilhoso*. Tradução de Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

SILVA, Dulciene Anjos de Andrade e. *Por uma educação voltada para o desenvolvimento da expressão oral dos educandos: um estudo sobre a Pedagogia Waldorf*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Educação. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Educação, Salvador, 2010.

SILVA, Breno Marques; MARQUES, Edmara Batista Vasconcelos. *As essências florais de Minas: criatividade e espiritualidade (segundo os passos de “A Profecia Celestina”)*. São Paulo: Editora Aquariana, 1997.

SHAKESPEARE, Willian. *Romeu e Julieta*. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L & PM, 1998. (Col. L & PM Pocket, 130).

Recebido em 22/02/2017

Aceito em 13/05/2017

Publicado em 16/06/2017