

**CENTRO UNIVERSITÁRIO UNIFAFIBE**

**JUCINEI ROCHA DOS SANTOS**

**NO TEMPO DO SAPO E DO PRÍNCIPE:  
ENCONTROS E EMBATES ENTRE OS IRMÃOS GRIMM E  
MARINA COLASANTI**

**BEBEDOURO – SÃO PAULO.  
2012**

JUCINEI ROCHA DOS SANTOS

**NO TEMPO DO SAPO E DO PRÍNCIPE:  
ENCONTROS E EMBATES ENTRE OS IRMÃOS GRIMM E  
MARINA COLASANTI**

Trabalho de Conclusão de Curso (monografia) apresentado Centro Universitário UNIFAFIBE como requisito parcial para obtenção do grau de licenciado em Letras (Inglês e suas respectivas literaturas).

**Orientador:** Profa. Msc. Mariângela Alonso

**Co-orientador:** Prof. Dr. Rinaldo Guariglia

BEBEDOURO – SÃO PAULO.  
2012

Santos, Jucinei Rocha dos  
No Tempo do Sapo e do Príncipe: Encontros e  
Embates entre os Irmãos Grimm e Marina Colasanti /  
Jucinei Rocha dos Santos. --Bebedouro: Centro  
Universitário UNIFAFIBE, 2012.

43 f. ; 29,7 cm

Trabalho de Conclusão de Curso de Licenciatura em  
Letras/Inglês – Centro Universitário UNIFAFIBE,  
Bebedouro, 2012.

Bibliografia: f. 36-37

1. Intertextualidade. 2. Contos de fadas. 3. Literatura  
I. Título.

JUCINEI ROCHA DOS SANTOS

**NO TEMPO DO SAPO E DO PRÍNCIPE:  
ENCONTROS E EMBATES ENTRE OS IRMÃOS GRIMM E  
MARINA COLASANTI**

Trabalho de Conclusão de Curso (monografia) apresentado ao Centro Universitário UNIFAFIBE como requisito parcial para obtenção do grau de licenciado em Letras (Inglês e suas respectivas literaturas).

**Orientador:** Profa. Msc. Mariângela Alonso

**Co-orientador:** Prof. Dr. Rinaldo Guariglia

**MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:**

---

**Presidente e Orientador :** Profa. Msc. Mariângela Alonso  
Centro Universitário UNIFAFIBE – Bebedouro-SP

---

**Membro Convidado:** Prof. Msc. Lígia Maria Pereira de Pádua Xavier  
Centro Universitário UNIFAFIBE – Bebedouro-SP

---

Aos meus pais, Niete e Gildásio.

Aos meus irmãos, Romário e Luana.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a Deus por ser o autor da sinfonia da minha vida, o maestro que escreve as partituras do meu coração, por ser a cura para todas as minhas feridas e transformar minha vida na mais bela canção.

Agradeço a minha família, principalmente a meus pais, Niete e Gildásio, que me deram apoio esse tempo todo, me incentivando, suprimindo minhas necessidades, enfim, pela educação que recebi deles desde o meu primeiro dia de vida. Sem esquecer os meus irmãos, Romário e Luana, que muitas vezes passaram noites lendo e relendo meus trabalhos a fim de encontrar alguns erros.

Agradeço a professora Mariângela Alonso, pelas aulas de literatura, pois a partir delas criei um amor por livros fora do comum e pela paciência em responder minhas perguntas e me ajudar em meio às dúvidas.

Agradeço ao professor Rinaldo Guariglia, pelas ótimas aulas de português, foram de extrema importância em minha vida, lições que levarei para a vida inteira, além de todos os outros professores que me ajudaram nessa longa caminhada.

Agradeço aos meus parceiros de grupo, Mário e Adriano, pelos longos trabalhos realizados nas madrugadas e pelas conversas agradáveis na hora do intervalo, sem esquecer o nosso amigo Guilherme, sempre presente nessas conversas.

Agradeço aos meus parceiros de classe, pelas aventuras vividas nesses três anos, e fazerem das minhas noites de estudo grandes noites de diversões.

Agradeço aos amigos que sempre que precisei estiveram presentes na minha vida, Lenon, Bianca, Laisloren, Vinícius, Robério, Marco Aurélio, Eloisa, Claudinor, Márcia, Tati, Cláudia, John, Clauber, Regiane, Alexandrina, entre outros que me fogem da memória neste exato momento.

Agradeço aos amigos Leonardo, Nicholas, Aristides, Renata Cardoso, Edson, Douglas, João Paulo, Laura, Ananda, Fabiana, Daiane, Lorrana, Ana Beatriz, Rose Lee, Dona Tereza, Patrícia, Maria Neuza, Darci, e outros que sempre colaboraram com o seu apoio e carinho. Sem esquecer os meus alunos que amo muito.

Enfim, agradeço a todas as pessoas que colaboraram diretamente e indiretamente para que esse trabalho fosse realizado e todas as pessoas que ajudaram para que esse aluno, Jucinei Rocha dos Santos, fosse o que ele é hoje, uma pessoa dedicada que ama ensinar e busca de todas as formas mudar o mundo.

Ainda acabo fazendo livros, onde as  
nossas crianças possam morar.

(Monteiro Lobato)

## RESUMO

Na presente monografia, apresenta-se um estudo bibliográfico sobre a intertextualidade, mais especificamente sobre o gênero textual paródia, a partir dos contos “O rei sapo ou Henrique de ferro” dos irmãos Grimm e “Perdida estava a meta da morfose” de Marina Colasanti. O estudo tem como foco a obra de Marina Colasanti e sua intrigante releitura dos contos de fadas tradicionais. O estudo investiga como a intertextualidade acontece entre os textos, já que ambos foram escritos em épocas diferentes. O estudo baseia-se nas perspectivas teóricas de Linda Hutcheon (1985), Afonso Romano de Sant’anna (2003), Raul Fiker (2000), entre outros. A pesquisa buscará discorrer sobre a paródia de maneira simples e objetiva, complementando-se com os estudos de Karin Volobuef (1993), Nádia Battella Gotlib (2006), Bruno Bettelheim (2002), Patrícia Bastian Alberti (2006), Miriam Ramos dos Santos (2009) entre outros.

**Palavras-chave:** Intertextualidade. Paródia. Contos de fadas. Marina Colasanti. Pós-modernidade. Literatura.

## ABSTRACT

In this monograph, we present a bibliographic study on intertextuality, more specifically on the genre parody, tales from "King Henry iron or sapo" Brothers Grimm and "Lost's goal was morphosis" Marina Colasanti . The study focuses on the work of Marina Colsanti and its intriguing retelling of the traditional fairy tales. The study investigates how the intertextuality happens between the texts, whereas both were written at different times. The study is based on the theoretical perspectives of Linda Hutcheon (1985), Alfonso Romano de Sant'Anna (2003), Raul Fiker (2000), among others. The research will seek to discuss the parody of simple and objective way, complementing studies of Karin Volobuef (1993), Nadia Battella Gotlib (2006), Bruno Bettelheim (2002), Patricia Bastian Alberti (2006), Miriam Ramos dos Santos (2009) among others.

**Keywords:** Intertextuality. Parody. Fairytales. Marina Colasanti. Postmodern literature.

## SUMÁRIO

Introdução .....	9
1 Nas trilhas da paródia: Uma pequena aventura pelo passado e presente .....	10
1.1 Um estudo da paródia .....	10
1.2 A paródia na história.....	13
2 O conto de fadas: Entre o antigo e o novo.....	16
2.1 Uma viagem pelos contos de fadas.....	16
2.2 Discorrendo sobre o conto e os contos de fadas.....	17
2.3 Marina Colasanti: Vozes da crítica .....	21
2.3.1 Contos de rasgar corações: Uma obra para pequenos adultos de corações rasgados .....	23
3 Análise dos contos.....	25
3.1 O Rei sapo ou Henrique de ferro .....	25
3.2 Perdida estava a meta da morfose .....	28
3.3 O diálogo entre Colasanti e os irmãos Grimm: Um pequeno bate papo sobre a paródia.....	31
4 Considerações Finais .....	34
Referências .....	36
Anexos .....	38

## INTRODUÇÃO

Este trabalho tem por objetivo o estudo da intertextualidade entre dois contos: “O Rei Sapo ou Henrique de Ferro”, de Jacob e Wilhelm Grimm e “Perdida Estava a Meta da Morfose”, de Marina Colasanti.

A pesquisa terá como fundamentação teórica os estudos de Linda Hutcheon (1985) sobre a paródia e intertextualidade e de Karin Volobuef (1993) sobre contos de fadas, entre outros estudiosos.

O estudo tem como objetivo principal promover uma discussão cujo objeto é estudar a intertextualidade entre os dois contos, priorizando a obra de Marina Colasanti. Assim, procuraremos investigar a intertextualidade do texto dos irmãos Grimm no texto de Marina Colasanti. Partiremos dos conceitos da intertextualidade, considerando o gênero textual paródia. Além disso, faremos um estudo da diferença entre os contos de fadas modernos e os clássicos, levando em conta a estrutura de ambos.

A relevância desse tema consiste em averiguar como as obras clássicas ainda se fazem presentes nos obras modernas, usando como base o texto de uma escritora contemporânea, Marina Colasanti (1937- ) e do gênero textual paródia para intertextualizar com um texto do século XIX dos irmãos Grimm.

Serão utilizados os estudos de Linda Hutcheon, Affonso Romano de Sant’Anna, Raul Fiker, Mikail Bakhtin, por considerarmos estudos profícuos no âmbito da intertextualidade e suas obras acadêmicas contribuirão satisfatoriamente para o desenvolvimento da pesquisa.

O gênero paródia tem extrema importância para a obtenção de resultado na pesquisa por estar criticamente ligado à modernidade, propiciando a reflexão de leitura, muitas vezes questionando o cânone literário.

## 1 Nas Trilhas da Paródia: Uma Pequena Aventura pelo Passado e Presente

### 1.1- Um Estudo da Paródia

Este trabalho de Conclusão de curso insere-se nos estudos de intertextualidade. O tema principal é a paródia, ou seja, uma das formas de intertextualidade mais presentes na pós-modernidade.

A paródia constitui-se em um gênero literário presente no mundo da literatura desde a antiguidade e foi utilizada por muitos escritores consagrados. Tal gênero ainda é abordado pelos escritores contemporâneos, os quais resgatam as fábulas e os mitos com o intuito de modernizar a literatura contemporânea, como é o caso de Marina Colasanti (1937- ) e Luiz Fernando Veríssimo (1936- ). Dentre os teóricos que estudaram a paródia, destacaremos os estudos de Linda Hutcheon (1985), Afonso Romano de Sant’anna (2003) e Raul Fiker (2000), devido à precisão, linguagem e aprofundamento que esses estudiosos fizeram sobre o assunto.

A paródia pode ser definida como uma ode que perverte o sentido de outra ode, definição que implica o conhecimento de que originalmente a ode era um poema para ser cantado (SANT’ANNA, 2003, p.12), e devido ao comentário da ação na tragédia clássica pelo coro na Grécia, significa, assim, “canto paralelo” (FIKER, 2000, p.96).

A teórica Linda Hutcheon vai além dessas colocações, evidenciando o elemento *odos* da palavra, o qual significa *canto*, a natureza textual ou discursiva da paródia e o prefixo *para* tem dois significados, um com o sentido de contra ou oposição e o outro *ao longo de*. Portanto, define-se a paródia como uma oposição ou contraste entre textos, porém, nenhum dos termos afirma que a paródia deva incluir o ridículo (HUTCHEON, 1985, p.47-48) como mostra o Oxford English Dictionary:

Uma composição em prosa ou em verso em que os estilos característicos do pensamento e fraseado de um autor, ou classe de autores, são imitados de maneira a torná-los ridículos. Em especial aplicando-os a temas caricatamente impróprios: imitação de ma obra tomando, mais ou menos como modelo o original, mas alterado de maneira a produzir um efeito ridículo. (Apud HUTCHEON, 1985, p.48)

Para Raul Fiker (2000, p.99-100), a paródia tem como função principal o fato de pôr em relevo a literariedade do texto. Além disso, Fiker salienta que a etimologia da palavra nada sugere de intenção ou efeito cômico e ridículo, mas sim de comparação e contraste, procurando diferenciar uma tradição clássica, marcada pela ridicularização e desvalorização de uma forma moderna, a metaficção. Contudo, pode-se afirmar que nem sempre a paródia terá um efeito ridículo ou voltado para a comicidade, porém, seus objetivos podem ser abrangentes desde que haja a comparação, a oposição e o contraste entre os textos.

Shipley (1972) discrimina três tipos básicos de paródia: a paródia verbal, que possui alteração de uma ou outra palavra no texto; a paródia formal, em que os estilos e os efeitos técnicos de um escritor são usados como forma de zombaria; e por fim a paródia temática, que faz a caricatura da forma e do espírito do autor (SHIPLEY apud SANT'ANNA, 2003, p.12). Fiker (2000) acrescenta dois tipos de paródia, a irônica e a satírica. O estudioso cita Hightet, quando diz que a paródia satírica fere o texto original ao apontar defeitos, revelar afetações ocultas, enfatizar fraquezas e diminuir forças, sempre com intencionalidade social ou moral; diferentemente da paródia irônica que se opõe ao modelo satírico na medida em que longe de ferir o original, pode mesmo homenageá-lo, sendo, portanto, puramente formal (FIKER, 2000, p. 102-103). Apesar dos variados tipos de paródia, pode-se dizer que a paródia é, portanto:

Um gênero sofisticado nas exigências que faz aos seus praticantes e intérpretes. O codificador e depois o decodificador tem de efectuar uma sobreposição estrutural de textos que incorpore o antigo no novo. A paródia é uma síntese bitextual (Golopentia-Eretescu 1969,171), ao contrário de formas mais monotextuais, como o pastiche, que acentuam a semelhança e não a diferença. (HUTCHEON, 1985, p.50)

Linda Hutcheon (1985, p.50) concebe a paródia em semelhança com a metáfora, devido à construção de um segundo sentido realizado pelo decodificador através de interferências acerca de afirmações superficiais e complementação do primeiro plano com o reconhecimento de um contexto de fundo, além dos dois níveis citados coexistirem estruturalmente na ironia. Ela ainda acrescenta que essa distância irônica e crítica é o que difere a paródia da imitação, da citação e até da

alusão, já que se o decodificador não reparar ou não conseguir identificar uma alusão ou citação intencionais, dificilmente identificará o contexto da obra no seu todo.

Observa-se que a paródia se assemelha à metáfora e à ironia em alguns aspectos, porém é diferente da paráfrase, muito mais próxima da imitação e da cópia. A paráfrase pode ainda definir-se como uma “tradução com amplitude quando o autor continua aos olhos do tradutor para que este não se perca, mas não segue as palavras tão estritamente, senão o sentido” (DRYDEN apud SANT’ANNA, 2003, p.18). Entretanto, na estilização não há discordância como na paródia, mas sim concordância do plano estilizando com o estilizado (TYNIA NOV apud SANT’ANNA, 2003, p.14).

A citação, a qual confirma ou altera o sentido do discurso mencionado constitui-se uma transcrição do texto alheio, marcada pela confirmação ou alteração do texto original (REBELLO, 2009, p.1971). Sem esquecer o pastiche, que opera mais por semelhança e correspondência, do que diferenciação. O pastiche é imitativo, permanece dentro do mesmo gênero que o seu modelo, imitando possibilidades infinitas de textos, ao contrário da paródia, a qual permite adaptação (HUTCHEON, 1985, p.55). Fazendo uma pesquisa mais avançada seria possível encontrar muitas figuras semelhantes e diferentes da paródia. Porém, com as informações adquiridas pode-se concluir que a paródia, sem dúvida alguma, está dentro da intertextualidade, considerando que:

Todo texto se constrói como mosaico de citações e é absorção e transformação de outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade se instala a intertextualidade e a linguagem poética se lê, pelo menos como dupla (KRISTEVA, 1974, p.64)

A intertextualidade, portanto, é “o processo de incorporação de um texto em outro, seja para reproduzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo” (FIORIN, 2003, p.30). Assim, a paródia torna-se o próprio texto transformado com um novo sentido ou significado.

## 1.2 - A Paródia na História

Segundo Aristóteles, a primeira paródia foi escrita na época da Guerra do Peloponeso por Hegemon de Tasos (ARISTÓTELES apud FIKER, 2000, p.96). O crítico Afonso Romano de Sant'anna confirma o argumento de Fiker ao afirmar:

O termo paródia tornou-se institucionalizado a partir do séc. 17. A isto se referem vários dicionários de literatura. No entanto, já em Aristóteles aparece um comentário a respeito desta palavra. Em sua *Poética* atribuiu a origem da paródia, como arte, a Hegemon de Thaso (séc. 5 a.C.), porque ele usou o estilo épico para representar os homens não como superiores ao que são na vida diária, mas como inferiores. Teria ocorrido, então, uma inversão. A epopéia, gênero que na Antiguidade servia para apresentar os heróis nacionais no mesmo nível dos deuses, sofria agora uma degradação. (SANT'ANNA, 2003, p.11)

Na Idade Média surgem as paródias sacras, as quais Bakhtin (1977) define como dúplices paródicos de todos os elementos do culto e do dogma religioso. Tais elementos caracterizam-se por canções de natal, lendas sacras paródicas, preces paródicas, etc., mas o que dominava na época eram as paródias e travestis laicos, os quais escarneciam o regime feudal e sua epopeia heroica que colocavam em cena animais, bufões, malandros e tolos. Assim:

Toda a literatura paródica da Idade Média é uma literatura recreativa, criada durante os lazeres que proporcionavam as festas, e destinada a ser lida nessa ocasião, na qual reinava uma atmosfera de liberdade e de licença. Essa maneira alegre de parodiar o sagrado era permitida em honra das festas, da mesma forma como era o *risus paschalis*, o consumo de carne e a vida sexual. (BAKHTIN, 1977, p.71-72)

A paródia medieval, principalmente anterior ao século XI, não era voltada para as características negativas da igreja e da ciência escolar, o que poderia gerar péssimas consequências. Entretanto, ela era voltada para o cômico. Para os parodistas da época, o riso era tão universal como a seriedade, uma vez que abarcava a totalidade do universo, a história, toda a sociedade e a concepção de mundo; é uma verdade que se diz sobre o mundo através do jogo. Por conseguinte, tudo que era sagrado aos olhos da ideologia oficial convertia-se numa espécie de

jogo alegre e totalmente desenfreado na paródia da Idade Média; inclusive nos séculos seguintes todas as formas de comportamento sério em relação ao mundo foram trazidas para o jogo do cômico, até mesmo aspectos da doutrina e dos cultos oficiais (BAKHTIN, 1977, p.73). No século XIX:

A mescla de elogio e censura faz de tal paródia um acto crítico de reavaliação e acomodação. Dado que neste período existia um público leitor e literato da classe média, os parodistas podiam aventurar-se e utilizar para além de textos canônicos familiares (a Bíblia, os clássicos), os contemporâneos. (HUTCHEON, 1985, p.12)

De acordo com Hutcheon (1985, p.12-13), é no século XX que a paródia ultrapassa a função conservadora de inserir os modismos na ordem e torna-se um dos modos maiores da construção formal e temática de textos, além de ser um discurso interarstístico. A estudiosa postula que, a forma moderna da paródia nem sempre permite que um dos textos sobressaia em relação ao outro (HUTCHEON, 1985, p.46).

Desde que se iniciaram os movimentos renovadores da arte ocidental, principalmente os do século XX, como o Futurismo e o Dadaísmo, observa-se que a paródia tem sido um efeito sintomático de algo que ocorre com a arte de nosso tempo. Os textos parodísticos tornaram-se tão frequentes que a arte contemporânea se compraz num exercício de linguagem em que a própria linguagem se dobra sobre si mesma, num jogo especular (SANT´ANNA, 2003, p.7).

A paródia é, portanto, um modo de estruturação temática e formal, que assinala a intersecção da criação e da recriação, da invenção e da crítica. Assim, torna-se um caminho importante para que os artistas modernos entrem em acordo com o passado (HUTCHEON, 1985, p.128), criando um estilo que resgata o passado, ao mesmo tempo em que tece o futuro de modo inovador e artístico.

Todavia, na paródia moderna verifica-se não haver julgamento negativo sugerido no contraste irônico dos textos, mas sim o desvio de uma norma estética e a inclusão simultânea dessa norma em si como material de fundo.

Para Linda Hutcheon (1985), as formas culturais da atualidade são mais auto-reflexivas e paródicas do que outrora, porque talvez não vivemos ou escrevemos num contexto linguístico livre e democrático. Possivelmente, a linguagem seja democratizada apenas no sentido de ter sido burocratizada, porém, mesmo assim haveria uma batalha contra uma linguagem oficial. Talvez, estejamos prestes a

presenciar, nas retomadas paródicas, a preparação de uma nova forma linguística e literária (HUTCHEON, 1985, p.91). A paródia continua com muita força no presente, percorrendo o universo da música, literatura, pintura, arquitetura, etc.

Feitas essas considerações, passaremos para o segundo capítulo, guiando-nos pelas discussões acima colocadas.

## 2 O Conto de Fadas: Entre o Antigo e o Novo

### 2.1 Uma viagem pelos contos de fadas

Sabe-se que o conto de fadas se faz presente desde a antiguidade, sendo transmitido de gerações em gerações. Porém, muitos teóricos defendem que essa forma literária nem sempre foi destinada ao público infantil e infanto-juvenil, mas sim como uma narrativa para adultos, normalmente contada ao redor de fogueiras ou durante os trabalhos realizados em grupos. Dentre os estudiosos que abordaram esse assunto, destacaremos os trabalhos de Karin Volobuef (1993), Nádía Battella Gotlib (2006), Bruno Bettelheim (2002), Patrícia Bastian Alberti (2006), Miriam Ramos dos Santos (2009), etc.

Na maioria das instituições de ensino e em alguns lares as crianças e adolescentes têm contato com contos literários, os quais variam entre maravilhosos, fantásticos, populares, contos de fadas, sempre utilizados para leitura, análise, interpretação ou entretenimento.

Em *A psicanálise dos contos de fadas*, Bruno Bettelheim (2002) salienta a importância dessas narrativas para as crianças, uma vez que auxiliam no processo de formação da personalidade, na compreensão de mundo, moralidade, resolução de problemas:

Esta é exatamente a mensagem que os contos de fada transmitem à criança de forma múltipla: que uma luta contra dificuldades graves na vida é inevitável e parte intrínseca da existência humana - mas que se a pessoa não se intimida mas se defronta de modo firme com as opressões inesperadas e muitas vezes injustas, ela dominará todos os obstáculos, e ao fim, emergirá vitoriosa. (BETTELHEIM, 2002, não paginado)

Todavia, nem sempre os contos de fadas contribuem com a vida moral da criança, pois existem personagens amorais, ou seja, heróis que adquirem sucesso na vida através de trapaças e furtos, podendo gerar nas crianças o pensamento de que até pessoas medíocres podem ter sucessos em seus objetivos (BETTELHEIM, 2002, não paginado), e conseqüentemente influenciar muitos dos pequenos leitores a seguirem um caminho fora dos princípios considerados éticos e morais pela sociedade. Assim, concluímos que esses contos têm certa importância não só para o

processo educacional e pedagógico da criança, como também para sua formação psicológica e comportamental. Entretanto, este trabalho não tem como principal objetivo estudar áreas relacionadas ao ensino ou psicologia, mas sim estudar a importância dos contos de fadas e sua trajetória até a pós-modernidade. Apesar das variedades de contos existentes, o conto de fadas será um dos elementos de estudo deste trabalho.

O teórico Neil Philip (apud VOLTZ, 2010, p.15) afirma que antigamente a maioria da população vivia no campo e não sabia ler nem escrever, fazendo com que os contos de fadas fossem transmitidos através da oralidade. Porém, com a migração para a cidade e a criação de escolas, esse hábito corria o risco de desaparecer. Assim, alguns escritores da época como Charles Perrault (1628-1703), os Irmãos Grimm (Jacob - 4 de janeiro de 1785 – 20 de setembro de 1863), Wilhelm (24 de fevereiro de 1786 – 16 de dezembro de 1859), entre outros, se responsabilizaram por coletar essas narrativas orais e passá-las para o papel, evitando que se perdessem no tempo, e mesmo sendo modificadas, adaptadas, nunca perderam seu encanto. Dessa forma, é de extrema importância valorizar os contos de fadas, não só pelo valor histórico contido nessas narrativas, mas também por sua importância para a humanidade: “Trata-se do conto “polido pelos séculos, engrandecido pela sabedoria e a memória humana”, o que permite supor que adquiriu, no fundo e na forma, certa maturidade” (Gutfreind, apud ALBERTI, 2003, p. 9).

## 2.2 - Discorrendo sobre o conto e os contos de fadas

O teórico Casares afirma haver três tipos de contos ao fazer um estudo sobre Edgar Allan Poe:

1. relato de um acontecimento; 2. narração oral ou escrita de um acontecimento falso; 3. fábula que se conta às crianças para divertilas. Todas apresentam um ponto comum: são modos de se *Contar* alguma coisa e, enquanto tal, são todas *narrativas*. (Casares apud GOTLIB, 2006, p.11)

O conto literário não tem compromisso com a verdade ou fantasia, pois o que foi criado torna-se ficção, podendo aproximar-se ou afastar-se do real. O conto pode

surgir a partir de uma invenção de um fato que após ser desenvolvido, foi transmitido oralmente e, por conseguinte escrito. Assim, o texto ganha seu caráter literário a partir do momento em que o narrador assume seu papel de contador-criador-escritor de contos. Porém, existe um repertório e forma de contar essas histórias, que envolvem gestos, olhares, entonação de voz, até mesmo palavras e sugestões por parte do contador, tudo com a intenção de manter o auditório atento. (GOTLIB, 2006, p.12 -13).

Os estudos de Nádía Gotlib (1985, p.14-17) postulam alguns gêneros de narrativas. De acordo com a estudiosa, do século XVI ao XVIII o termo *Novel* era uma prosa narrativa de ficção, que retratava ações ou acontecimentos diários, diferente do romance, cuja forma era tradicional e longa. Entretanto, no século XIX a forma de romance antigo começou a entrar em declínio, e assim, *novel* preencheu esse espaço, deixando de ser breve, tornando-se um *romance*. Atualmente, *novel*, em inglês, é *romance*. O termo *short history* tornou-se estória curta, a novela passou a *long short story* e *tale*, conto e conto popular, termos institucionalizados a partir do século XIX.

Dentre os contos literários temos o Conto de fadas maravilhoso, cuja existência do sobrenatural é aceita sem que haja hesitação, surpresa ou incredulidade por parte dos personagens e do leitor (TODOROV apud VOLOBUEF, 1993, p.99), considerando que essas narrativas são destinadas a um narratário infantil. Assim, nesses contos surgem seres, objetos, além de acontecimentos nos quais a existência e natureza infringem as leis naturais e físicas, sendo de certa forma aceitas pelo leitor (VOLOBUEF, 1993, p.99).

Karin Volobuef (1993) define o conto de fadas em dois gêneros, o popular e o artístico, os quais serão abordados a seguir.

O conto de fadas popular é decorrente de uma tradição oral popular, ou seja, narrativas transmitidas durante muitas gerações pelas camadas mais simples da sociedade, que foram coletadas e escritas em livros voltados para o público infantil.

Os contos de fadas populares são, em sua maioria, obras com narradores de terceira pessoa, nas quais o narrador não participa e nem interfere nas sequências dos fatos. Em tais contos geralmente são encontrados algumas unidades básicas como: uma situação introdutória, um problema imposto pelo malfeitor, no qual o protagonista ou herói é submetido à prova, buscando uma solução e resolução com êxito, devido a suas qualidades físicas e psicológicas; ou ainda consegue um

elemento mágico que o ajuda na resolução desse problema. Após a conquista, o vilão é punido e o protagonista é agraciado com riquezas ou casamento (VOLOBUEF, 1993, p.101). Além disso, todos os personagens surgem concentrados em torno do herói e suas características são evidenciadas através de seus atos. Entretanto, tais personagens não são apresentados com conflitos interiores e profundidade psicológica.

Por sua vez, a época e os locais não são especificados, porém, sabe-se que se passou em um passado muito distante, em virtude das adequações da transmissão oral como rimas, fórmulas e repetições. (VOLOBUEF, 1993, p.102 – 103).

Os contos de fadas artísticos, diferentemente dos populares não centralizam o enredo somente em torno do herói, pois são aí desenvolvidos conflitos por personagens secundários. O herói, que agora possui conflitos interiores e aprofundamento psicológico, nem sempre terá sucesso no final da história, podendo fracassar em sua missão. De acordo com Volobuef (1993), essas narrativas não se limitam ao narrador em terceira pessoa como nos contos de fadas populares, podendo apresentar concepções subjetivas e inserir histórias dentro da história, interrompendo assim o percurso do protagonista.

O tempo não é indeterminado, todavia, devido aos vestígios, pode-se deduzir um período mais próximo; o estilo e a linguagem variam conforme o estilo de cada autor, sendo utilizados às vezes versos, canções e trocadilhos, porém com funções mais complexas (VOLOBUEF, 1993, p.106 – 107).

Com as mudanças ocorridas nas ciências, nas artes e na sociedade a partir da década de 50, entra em crise o *modernismo*, aparecendo, por conseguinte uma nova forma de arte, a qual se inicia na arquitetura e na computação, incorporando a arte pop dos anos 60. Esse novo estilo, chamado de *pós-modernismo*, amadureceu e se alastrou pela moda, cinema e pelo cotidiano sem que ninguém percebesse a decadência ou renascimento cultural (SANTOS, 1986, p.8 – 9).

Em *O que é pós-moderno*, Jair Ferreira dos Santos (1986, p.44 – 45) afirma que enquanto a arte moderna era embasada em estéticas bem claras, e manifestos escandalosos, a pós-modernidade não apresentava uma proposta definida, coerência e nem linha evolutiva, mas sim uma desordem, como a falta de princípios, criação sem fronteiras, caminhando para todos os lados.

Para o estudioso, o pós-modernismo volta ao passado, pesquisando velhos e novos materiais, a fim de criar uma nova estética que se aproxime da linguagem cultural das pessoas.

Atualmente, têm-se os contos de fadas contemporâneos, os quais se aproximam do sujeito pós-moderno, que é um indivíduo complexo, repleto de conflitos psicológicos e perdido no mundo globalizado. Esse sujeito vive em um mundo moderno, tecnológico, no qual o choque entre racionalidade produtiva e valores morais e sociais ainda acontecem (SANTOS, 1986, p.74).

Nessa perspectiva, os contos contemporâneos têm como características a restauração do passado, a reconstrução de uma nova linguagem por meio da intertextualidade. Essa nova linguagem e estilo de contar histórias é o diferencial desses contos em relação aos tradicionais, como se pode observar na afirmação de Coelho (2000, p.154 – 155 apud ALBERTI, 2006, p. 35):

A partir dessa nova interpretação da palavra como construtora do real vai-se difundir a técnica da *metalinguagem*, a palavra sobre a palavra. A preocupação com o como narrar se sobrepõe a o que narrar. O experimentalismo verbal é explorado nos jogos verbais, brincadeiras com a linguagem, etc. Explora-se também a técnica da *intertextualidade* (a absorção de um texto antigo por um texto novo), técnica resultante da consciência de que *não há texto original*, pois cada texto novo depende visceralmente de um texto anterior e este, de outro, e assim *ad infinitum*, até chegar a um hipotético (ou esquecido) *texto inaugural*.

Dentre algumas características dos contos contemporâneos Coelho (2000 apud SANTOS, 2009, p. 60-61) destaca:

- Espírito solidário, socializante: Substituição do herói individual pelo grupo;
- Questionamento da autoridade como poder absoluto;
- Sistema social em transformação: Igualdade entre homens e mulheres;
- Moral da responsabilidade ética;
- Sociedade sexófila: Liberdade do ato sexual;
- Redescoberta e reinvenção do passado;
- Visão cósmica, existencial, mutante da condição humana: Participar da evolução contínua da vida;
- Valorização da intuição;
- Anti-racismo: Valorização das diferentes culturas;
- A criança é vista como um ser em formação.

Maria Dolores González Gil (apud PIREZ, 2003, p.151-152) aponta as recriações, restaurações e contextualizações feitas pelos contemporâneos como forma de enriquecimento dos contos populares. Para a estudiosa, este procedimento não afeta sua essência, trazendo transformações adequadas e seguindo a linha educativa, lúdica e editorial que reforça a importância desses textos, além de figurar como forma de identificação cultural na sociedade.

Percebe-se que o conto de fadas contemporâneo, apesar de possuir novas características, não despreza os elementos tradicionais e populares, mas sim reinventa-os.

Recursos como paródia, pastiche, estilização, brincadeiras com a linguagem, experimentos verbais, temas e problemas atuais, etc. aparecerão com frequência nessas novas narrativas, aproximando-as ao mundo moderno e globalizado. Inclusive, é neste contexto que desponta a literatura de Marina Colasanti, escritora que recria os contos de fadas na pós-modernidade, entre outros temas, como observaremos nos tópicos a seguir.

### **2.3 - Marina Colasanti: vozes da crítica**

Marina Colasanti nasceu no dia 26 de setembro 1937, em Asmara, na Etiópia. Com três anos de idade foi com a família para a Itália, onde viveu durante onze anos. Chegou ao Brasil em 1948 na cidade do Rio de Janeiro, cidade em que reside desde então. Além disso, possui nacionalidade brasileira e naturalidade italiana.

Dentre os acontecimentos marcantes na vida da escritora destacamos os estudos de pintura com Catarina Baratelle entre 1952 e 1956; a participação em vários salões de artes plásticas em 1958 e as atuações como colaboradora de periódicos, apresentadora de televisão, entrevistadora, cronista, etc..

Como redatora na agência publicitária Estrutural, Marina ganhou mais de 20 prêmios, como editora especial na revista *Cláudia* adquiriu três prêmios de jornalismo.

A estréia de Marina na literatura foi com *Eu Sozinha* (1968) e a partir daí lançou mais de trinta livros entre infantis e adultos, conquistando vários prêmios Jaboti, como o de poesia com a obra *Rota de Colisão* (1993), o prêmio Jabuti infantil

ou juvenil com *Ana Z aonde vai você?* (1993), *Eu Sei mas não Devia* (1995), *Passageira em Trânsito* (2009), e várias outras premiações que adquiriu ao longo de sua carreira.

A autora é casada com o escritor e poeta Affonso Romano de Sant'Anna, com quem teve duas filhas: Fabiana e Alessandra. Além de tudo, já atuou como poeta, contista, cronista e romancista, além de jornalista, redatora, colunista, repórter, pintora e gravadora em metal, ilustrando ela mesma muitas de suas obras, das quais se destacam, entre outras:

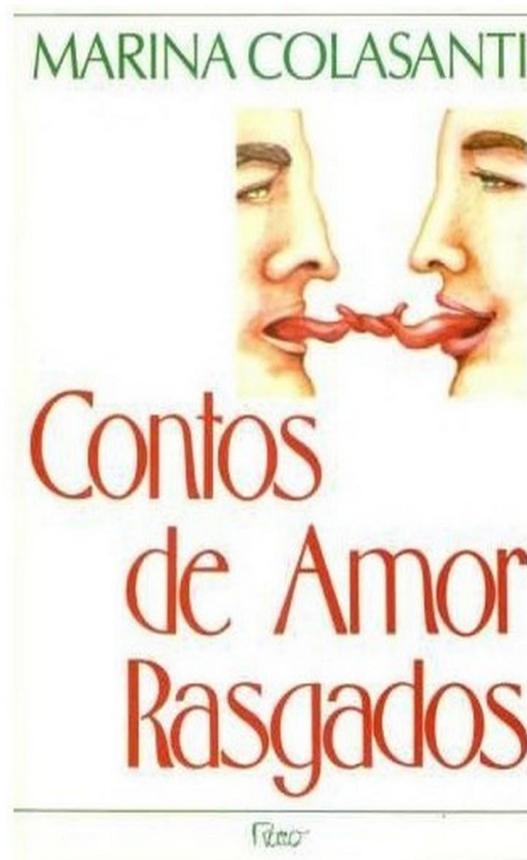
- *Passageira em trânsito* (2009)
- *Minha Ilha Maravilhosa* (2007) – Ed. Ática
- *O homem que não parava de crescer* (2007) – Ed. Ática
- *23 histórias de um viajante* (2005)
- *A Moça Tecelã* (2004)
- *Penélope manda lembranças* (2001) – Ed. Ática
- *Ana Z, aonde vai você?* (1999) – Ed. Ática
- *Longe como o meu querer* (1997) – Ed. Ática
- *Eu sei mas não devia* (1995)
- *Rota de Colisão* (1993)
- *Entre a espada e a rosa* (1992)
- *Cada bicho seu capricho* (1992)
- *Ofélia, a ovelha* (1989)
- *Contos de amor rasgado* (1986)
- *Doze reis e a moça no labirinto do vento* (1978)
- *Uma ideia toda azul* (1978)

Marina Colasanti é considerada uma escritora contemporânea, que reescreve os mitos, lendas e contos de fadas. Em suas obras as personagens femininas são trabalhadas de forma especial, sendo possível observar as dificuldades e problemas que essas personagens passam e enfrentam para conseguir um lugar na sociedade.

Leoné Astride Barzotto (2006, p.3) aponta o questionamento presente na obra de Colasanti. Para o crítico, a autora desobstrui a bruma envolvente e deixa vir à tona detalhes ocultos que formam a vida humana; especialmente vigilantes acerca da realidade feminina e, a partir de fatos cotidianos, talentosamente expõe o amor, a arte, a dor, o desejo, a negação, os problemas sociais, a tradição, a ruptura, e tantos outros pontos, sempre com sensibilidade ímpar e olhar singular.

Colasanti abordou a submissão e situação da mulher brasileira, principalmente, nas décadas de 70 e 80 em diversas revistas do país. A autora diz se interessar muito pela situação das mulheres na história, na sociedade e na vida, dando voz à mulher ao denunciar uma sociedade ainda machista, que a vê como um ser inferior (ALVES, RONQUI, 2009, p.127 – 128). Essas características fazem com que a escritora tenha um lugar muito importante na pós-modernidade, pois não só resgata o antigo como também o transforma de maneira poética, artística, crítica e, sobretudo, renovadora.

### 2.3.1 Contos de Rasgar Corações: Uma Obra para Pequenos Adultos de Corações Rasgados



*Contos de amor rasgados (Capa da 1ª edição). Marina Colasanti.*

O livro *Contos de amor rasgados* (1986), de Marina Colasanti contém 99 pequenos contos, cujas temáticas variam entre amor, ciúmes, problemas conjugais,

sexo, e outros. Neles a escritora faz uso de uma linguagem poética, sem poupar a sensualidade e ironia.

As narrativas desse livro, em sua maioria, abordam os problemas enfrentados pelas mulheres nos relacionamentos, como é o caso de “Prova de amor”, “Uma questão de educação”. Porém, há questões universais, como se observa no conto “Dormiremos à sombra”, além de resgatar os contos de fadas e mitos como é o caso de “De um certo tom azulado” e “Tinha vindo de tão longe”.

O conto “Perdida estava a meta da morfose” será o texto escolhido para este trabalho de conclusão de curso.

Em sua dissertação de mestrado, Leandro Passos (2008) realiza um trabalho sobre a escritora e sua obra *Contos de amor rasgados* (1986), buscando analisar de “que maneira se dá a inserção dos mitos e dos contos maravilhosos nos textos selecionados, destacando os efeitos obtidos com os possíveis desvios ou confirmação dos sentidos dos textos antigos na obra moderna” (PASSOS, 2008, p.7), além de estudar os temas sobre relacionamentos amorosos escritos por Marina em seu livro.

Para o estudioso, a escritora reconfigura as obras clássicas, usando para isso elementos comuns na idade média, nos contos de fadas, mitos e lendas que tornam sua escrita poético-narrativa. (PASSOS, 2008, p.12)

Leandro Passos (2008, p.17) postula que *Contos de amor rasgados* (1986) rompe com os aspectos moralizantes dos contos de fadas, simbologia dos elementos míticos e suas estruturas:

Os textos servem como motivo para descrever, figurativizar momentos de crises e dramas conjugais. Aliás, grande parte dos contos não possui um desfecho amoroso positivo: personagens são “podadas” como flores, presas por coleiras no pescoço, queimadas com isqueiro, por exemplo. A *justaposição* e a *aglutinação* das referências clássicas (mitos e contos maravilhosos) desvencilham a narrativa do palpável, realizando, assim, a negação e o afastamento das convenções do real.

Considerando os gêneros estudados e o estilo e época de Marina Colasanti e os irmãos Grimm se encontram, passaremos para a próxima parte do trabalho, que consiste em fazer uma análise das obras de cada autor, utilizando as teorias discutidas nos capítulos anteriores.

### 3 Análises dos Contos de Marina Colasanti e dos Irmãos Grimm

#### 3.1 O Rei Sapo ou Henrique de Ferro: Um Conto de Fadas Maravilhoso

O conto “O rei sapo ou Henrique de Ferro”, de Jacob e Wilhelm Grimm, do século XIX, pertence ao que poderíamos chamar de contos de fadas maravilhosos. Como por exemplo, a caracterização das personagens, a aparição do sobrenatural sem surpresa ou incredulidade, os acontecimentos que infringem as leis naturais e os espaços utilizados nos contos de fadas. Esses argumentos serão discutidos a seguir, priorizando os estudos de Karin Volobuef (1986) sobre os contos de fadas.

Os contos de fadas podem ser divididos em populares, artísticos e contemporâneos. Nessa perspectiva, “O Rei Sapo ou Henrique de Ferro”, é um conto de fadas popular, com certas características dos contos artísticos, pois, primeiramente, apresenta um narrador em terceira pessoa, ou seja, heterodiegético o qual não participa e nem interfere na sequência dos fatos: “*Certo dia, a bola dourada, em vez de cair nas mãos da princesa, como costumava, caiu no chão*” (GRIMM, 1994, Não paginado).

Além disso, outras características são os espaços da narrativa que são comuns em contos de fadas populares, tais como castelos e florestas: “*Perto do castelo do Rei ficava uma grande e sombria floresta*”, e a época na qual se passa a história, que não é especificada: “*Há muitos e muitos anos, no tempo em que se amarrava cachorro com linguça*” (Ibidem) como é de costume nesses tipos de narrativa.

O conto se inicia com uma situação introdutória, na qual a princesa sai para realizar um ato rotineiro:

Embaixo de uma velha limeira da floresta, havia um poço de água muito fresca, junto do qual a filha do rei costumava sentar-se, quando ia à floresta. Quando se sentia aborrecida e queria se distrair, levava uma bola de ouro, e lançava-a bem alto e apanhava quando caía. (GRIM, não paginado, 1994)

Em seguida um problema é imposto, porém, diferentemente dos contos de fadas populares, esse problema não é causado pelo malfeitor, mas sim por um descuido da filha do rei: “*Certo dia, a bola dourada, em vez de cair nas mãos da*

*princesa, como costumava, caiu no chão, através dela, e rolou para dentro da água”.* (*Ibidem*).

Enquanto a princesa se lamentava perto do poço, ouviu uma voz que lhe perguntava sobre o problema. Assim, aparece na narrativa a figura do herói, aquele que resolve os problemas devido as suas qualidades físicas ou psicológicas, solucionando o problema: *“o sapo mergulhou de cabeça para baixo e pouco depois reapareceu, nadando com a bola dourada na boca e atirou-a à grama à margem do poço”.* (*Ibidem*). No texto, também encontramos a presença do sobrenatural, pois o sapo possui a fala como dos seres humanos: *“Não chores – disse o sapo”* (*Ibidem*)<sup>1</sup>.

Se esse conto dos irmãos Grimm seguisse as sequências dos contos de fadas populares, com certeza a princesa se casaria com o sapo e viveriam felizes para sempre. Entretanto, há outra problematização na narrativa. Antes de solucionar o problema para a princesa, o sapo fez um trato com ela, como se observa a seguir:

Se, porém, gostares de mim e permitires que eu seja teu companheiro e jogue contigo, e sente em tua mesa, comendo em teu prato e bebendo em teu copo e dormindo em tua cama, nesse caso prometo que entrarei dentro da água e trarei de novo tua bola dourada.

- Está bem! Disse a princesa. – Prometo-te tudo que desejas, se trouxeres minha bola de novo. (GRIM, não paginado, 1994)

Conforme foi dito anteriormente, o sapo cumpriu sua parte na situação combinada, pulou na água e trouxe a bola dourada para a princesa, porém, a princesa, por sua vez, não cumpriu com sua palavra. É nesse momento da narrativa que aparece uma característica dos contos de fadas artísticos, o aprofundamento psicológico de uma das personagens, o que não acontece nos contos populares. Aqui temos o pensamento da princesa no momento do acordo:

“Enquanto falava, porém, ia pensando: “Que sapo bobo falando dessa maneira! A única coisa que ele faz é ficar no meio da água com os outros sapos a coaxar! Não pode ser companheiro de um ser humano!” (GRIM, não paginado, 1994)

---

<sup>1</sup> A figura do sobrenatural aparece com muita frequência nos contos de fadas, pois essas histórias são destinadas a um narratário infantil e, conseqüentemente, esse leitor aceita as falas dos animais, as magias feitas pelas fadas madrinhas, os poderes sobrenaturais de algum objeto, sem ao menos questionar.

Esse pensamento leva a princesa a não cumprir o combinado, e dessa maneira, ela corre para o castelo após receber a bola e deixa o sapo para trás, gerando assim, um novo problema na narrativa. Ela deve ou não ser companheira do sapo? A resolução do outro problema, por sua vez, se dá em outro espaço, o castelo, quando o sapo vai até lá para ser agraciado. Porém, esse problema não foi resolvido pelas qualidades físicas ou psicológicas do herói, mas sim por uma ordem do rei, figura autoritária nos contos de fadas e na vida da princesa, uma vez que se trata do pai dela: *“Se prometeste, tens de cumprir – decidiu o Rei. – Deixa-o entrar”*. (Ibidem)

Por se tratar de um conto de fadas maravilhoso, não seria possível dizer que agora a narrativa foi encerrada com um final feliz, pois a princesa não queria, de fato, ficar com o sapo e é devido a esse problema que o conto tomará um rumo totalmente diferente do comum. Depois de ter uma refeição com a princesa, o sapo manifesta o desejo de ir ao quarto dela, que, mesmo chorando, acatou o pedido devido a interferência do pai. Entretanto, a princesa ficou furiosa quando o sapo quis dormir com ela na cama, ameaçando contar para o rei caso ela não aceitasse. Num acesso de fúria, jogou-o contra a parede, gerando na narrativa a metamorfose, o elemento mágico:

- Estou com sono, e quero dormir aí contigo. Levanta-me, portanto, e coloca-me ao teu lado. Do contrário, vou contar a teu pai.  
Perdendo a paciência, a princesa foi tomada por um acesso de fúria. Agarrou-o e atirou-o com toda a força de encontro à parede.  
- Cala a boca agora, sapo nojento! – gritou. (GRIM, não paginado, 1994)

Nesse momento da narrativa há uma quebra de expectativa, pois ao invés de o sapo se espatifar no chão, ele se transforma em um garboso príncipe, tornando-se marido da princesa: *“E, pela vontade do pai da princesa, tornou-se seu companheiro e marido”* (Ibidem). Assim, nota-se um final típico de contos de fadas populares, em que o príncipe ou herói é agraciado com o casamento, após passar por longas provações. Porém, após o casamento aparecem algumas revelações no conto, o principal problema do príncipe, ou seja, sua transformação em sapo havia ocorrido por uma malfeitora, a bruxa, e ele só poderia voltar ao estado normal após ser beijado por uma princesa.

Além disso, a narrativa complementa-se pela personagem Henrique, fiel seguidor do príncipe, que sofrera muito quando o seu senhor foi transformado em sapo. Esse personagem traz outras características sobrenaturais ao conto, pois quando o jovem rei voltava para seu reino, algumas correntes que segurava seu coração foram quebradas:

- A carruagem está se quebrando, Henrique! – gritou, virando-se para trás.
- Não é a carruagem, senhor – replicou Henrique. – Foi uma das correntes postas para segurar o meu coração, quando eu soube de vossa transformação em sapo e preso no poço. (Ibidem)

Contudo, percebemos que embora o conto dos irmãos Grimm tenha algumas características dos contos de fadas artísticos, concluímos que o gênero popular predomina na maior parte do texto, o que nos leva a chamá-lo de conto de fada popular.

### **3.2 Perdição Estava a Meta da Morfose: Um Conto Contemporâneo**

A narrativa de Marina Colasanti apresenta, de forma intrigante, contradições que possui em relação aos contos de fadas maravilhosos (populares e artísticos), tais como o resgate do passado, a época em que foi escrito, o período pós-moderno, entre outras características que serão discutidas a seguir.

Primeiramente, ao observar o título, “Perdição estava a meta da morfose” notamos uma característica dos contos de fadas contemporâneos, o experimentalismo verbal, uma vez que a escritora brinca com a linguagem, fazendo um jogo com as palavras.

A palavra “metamorfose” sofre uma desfiguração, perdendo completamente o significado original, corroborando uma espécie de jogo literário que gera no leitor uma reflexão sobre a indeterminação do assunto abordado no texto. Assim, com o decorrer da leitura, é possível perceber que o sentido de transformação e mudança presente na palavra desconfigurada ainda se faz presente no texto e o jogo de palavras é um recurso poético utilizado pela escritora para enriquecer a história.

<sup>2</sup>Além disso, a palavra “Perdida” pode remeter ao sujeito pós-moderno, já que ele é um sujeito constantemente perdido num mundo globalizado.

Percebe-se que o conto de Marina Colasanti não possui a forma tradicional dos contos de fadas maravilhosos, como “Era uma vez” ou “Há muitos anos”, mas sim, “*Durante todo o verão*” (COLASANTI, 1986, p.43). Quanto à forma, não houve uma mudança drástica, pois ambas não apresentam marcadores cronológicos, embora no conto de Colasanti tenhamos uma estação do ano, o verão.

Temos aqui uma narrativa curta, marca do conto pós-moderno, pois é nesse período que o tempo passa muito rápido e o indivíduo não é como em outrora, portanto, os contos de Colasanti se aproximam desse indivíduo pós-moderno, confuso, ocupado, perdido.

Espaços como Castelo, torres, floresta não serão citados, além de príncipes, princesas, serem trocados por moças e rapazes. Contudo, podemos afirmar que a escritora não desprezou os elementos tradicionais dos contos de fadas, apenas reinventou-os de uma maneira que se aproximasse do mundo contemporâneo.

Em seguida, temos a apresentação das personagens, o sapo e a moça: “*Durante todo o verão, o sapo coaxou no jardim, debaixo da janela da moça*” (COLASANTI, 1986, p.43). O sapo é uma personagem complexa, que apesar de não possuir conflitos psicológicos é descrito com muitas características físicas, passando por mudanças durante a narrativa, além de ser uma das figuras do grotesco e da metamorfose: “*E entre flores o viu, corpo desgracioso sobre pernas tortas, gordo e verde, os olhos saltados, aguados como se chorando, o papo inchado debaixo da grande boca triste*”. (COLASANTI, 1986, p.43)

A moça, apesar de não ter o nome citado, é uma **\*personagem redonda** por possuir conflitos interiores e tomar atitudes imprevisíveis, semelhante ao sujeito pós-moderno, incoerente e perdido. Algumas dessas características são visíveis no conto, pois essa complexidade está presente desde o momento em que a moça tem uma atração pelo animal, como no ato sexual, o qual fica subentendido no texto, até a decepção com a transformação do sapo em homem, atitude contrária aos contos de fadas maravilhosos, em que a princesa fica feliz e se casa com o príncipe transformado. Portanto, há uma inversão de valores, em que o grotesco e o feio

---

<sup>2</sup> \*A caracterização da personagem redonda remete-se ao fato dela apresentar uma grande variedade de características (sejam elas de natureza física, psicológica, moral, etc.) em oposição a sua caracterização como “plana” – aquela que conta com um pequeno número de atributos.

tornam-se belos: *“Mas, ao abrir os olhos, a manhã seguinte rompeu seu prazer. Sem aviso ou pedido, o sapo que ela recolhera à noite havia desaparecido. Em seu lugar dormia um rapaz moreno”*. (COLASANTI, 1986, p.43)

Dessa forma, o conto de fadas contemporâneo ainda utiliza alguns elementos dos contos de fadas tradicionais, uma vez que temos a presença do sobrenatural, marcado pela metamorfose do sapo em rapaz moreno.

Santos (2009, p.60) diz que no pós-modernismo temos um sistema social em transformação, no qual a realização social do indivíduo, a substituição do núcleo familiar pelo casal e os direitos iguais entre homens e mulheres predominarão.

Dessa forma percebemos que aqui a figura da mulher predomina, pois é a moça quem tem a atitude de buscar o sapo no jardim, é ela quem sente prazer e se decepciona, o enredo está totalmente voltado para ela. Nesse conto não temos figura de um rei que ditará as regras e dará ordens ou ainda um príncipe que resolverá os problemas, mas sim de uma moça independente, responsável por seus próprios atos. O leitor pode até compará-la com a mulher na sociedade atual, que trabalha, expõe pensamentos, não é dependente de marido, sai com vários homens, assume responsabilidades e toma atitudes às vezes inesperadas. Esse tema é uma das principais características de Marina Colasanti, trabalhar o papel da mulher na sociedade contemporânea:

Em lugar dormia um rapaz moreno. Bonito, porém semelhante a tantos outros rapazes morenos e louros que haviam passado antes por aquela cama, sem jamais conseguir fazê-la estremecer. (COLASANTI, 1986, p.43)

Temos como tema o sexo, o qual percorrerá por alguns contos de fadas contemporâneos, como também pela literatura em geral. Não que o sexo seja um tema jamais visto em outras épocas, porém, na pós-modernidade há uma sociedade sexófila, em que o ato sexual é liberado e no conto de Colasanti é possível perceber essas marcas, como em: *“Naquela noite o sapo não coaxou. Suspirou a moça, descobrindo as viscosas doçuras do abismo.”* (COLASANTI, 1986, p.43). Além disso, percebe-se no exemplo anterior a este que pela cama da princesa já tinham passado outros rapazes, o que remete a essa liberdade sexual presente nesse tempo, como postula Santos (2009, p.60) ao dizer que diferente da forma tradicional em que o sexo foi estigmatizado como pecado, apenas permitido com a intenção de

procriar, já no contemporâneo há uma sociedade sexófila, na qual o sexo é assumido como ato natural e como suma liberdade do ser.

Dessa forma, concluímos que o conto “Perdida estava a meta da morfose”, de Marina Colasanti é um conto de fadas contemporâneo, pois além de possuir elementos utilizados nos contos de fadas artísticos e populares, ele é reinventado com personagens, espaços e temas comuns no pós-modernismo.

### **3.3 O diálogo entre Colasanti e os Irmãos Grimm: Um pequeno bate papo sobre a paródia**

Considerando que a paródia é um gênero textual que muda o sentido de outro texto, podemos dizer que o conto de Marina Colasanti é uma paródia dos irmãos Grimm, pois em ambas as narrativas, percebemos a presença de personagens como o sapo e a mulher, além disso, a forma moderna da paródia nem sempre permite que um dos textos sobressaia em relação ao outro (HUTCHEON, 1985, p.46), portanto, ambos os textos serão independentes em relação a forma e conteúdo.

Assim, a princesa segurou o sapo com dois dedos, levou-o para seu quarto e colocou-o em um canto. Quando porém, se deitou, o sapo pulou até junto da cama” (GRIMM, Não paginado)

Durante todo o verão, o sapo coaxou no jardim, debaixo da janela da moça. (COLASANTI, 1986, p.43)

Porém, no texto dos Grimm a mulher é uma princesa – presença marcante em um conto de fadas popular - já no de Colasanti, a protagonista é caracterizada como uma moça, remetendo ao contexto contemporâneo. Em ambos os textos, esses personagens dialogam entre si, entretanto, no primeiro conto é o sapo quem vai à procura da princesa, enquanto no segundo a princesa quem desce para buscar o sapo:

No dia seguinte, quando ela estava sentada à mesa, em companhia do Rei e de todos os cortesãos, comendo em seu prato de ouro, ouviu um ruído esquisito – esplach, esplach – como se algum bicho estivesse subindo a escadaria de mármore. E, quando o ruído cessou, bateram na porta e gritaram:

– Princesinha, princesinha, abre a porta para mim. (GRIMM, não paginado).

Até que uma noite, atraída por tanta dedicação, ela desceu para procurá-lo no canteiro. (COLASANTI, 1986, p.43)

É importante observar que no primeiro conto o rei exercia autoridade sobre a princesa, por isso, quando o sapo bateu a porta o rei obrigou-a a abrir a porta para ele, além de fazê-la realizar todas as vontades do anfíbio. Já no segundo conto, notamos uma mulher independente, que vai atrás do sapo devido a sua dedicação. Assim, temos a marca literária de Marina Colasanti na valorização da mulher.

A metamorfose acontece nas duas narrativas, todavia, no conto popular é vista de uma maneira positiva pela personagem, uma vez que o sapo torna-se um príncipe e se casa com a princesa, tendo um final feliz:

Quando o sapo caiu no chão, entretanto, já não era sapo, e sim um garboso príncipe, de porte elegante e belos olhos. E, pela vontade do pai da princesa, tornou-se seu companheiro e seu marido. (GRIMM, 1994, não paginado)

O contrário é revelado no conto pós-moderno, pois a moça deseja o sapo e não o rapaz bonito:

Mas, ao abrir os olhos, a manhã seguinte rompeu seu prazer. Sem aviso ou pedido, o sapo que ela recolhera à noite havia desaparecido. Em seu lugar dormia um rapaz moreno. Bonito, porém semelhante a tantos outros rapazes morenos e louros que haviam passado antes por aquela cama, sem jamais fazê-la estremecer. (COLASANTI, 1986, p.43)

Dessa forma, percebemos que Hutcheon (1985, p.50) estava certa ao postular que a paródia é um gênero refinado devido às condições que coloca seus intérpretes, pois é feito um jogo entre o codificador, o texto antigo e o decodificador, texto novo. Acontece o mesmo na obra da escritora, pois há um codificador, no caso o texto dos irmãos Grimm, o qual relata a história do sapo que sofre uma metamorfose e da princesa que se casa com ele, além do decodificador que é o texto contemporâneo, de Marina, em que além de haver personagens semelhantes, há uma sequência de fatos parecidos, porém com final diferente.

As incidências mostram que houve uma intertextualidade entre os contos, pois ambos abordam as mesmas questões e dialogam entre si. Entretanto, a paródia fica clara ao analisarmos o sentido do texto.

O conto dos irmãos Grimm possui um final moralizante, em que os personagens ficam felizes devido à transformação do sapo, terminando em casamento. Já em Marina Colasanti há uma quebra de expectativa, pois a moça não fica satisfeita com a transformação do sapo em homem, mas sim decepcionada. A narrativa é marcada pela sensualidade e escrita para um narratário adulto, já que aborda de maneira mais direta questões complexas como o sexo e a imoralidade.

Contudo, notamos a ideia de Linda Hutcheon (1985, p.50) a qual ela compara a paródia à metáfora, devido à construção de um segundo sentido realizado pelo decodificador através de interferências acerca de afirmações superficiais e complementação do primeiro plano com o conhecimento e reconhecimento de um contexto de fundo, além dos dois níveis citados coexistirem estruturalmente na ironia.

## 4 Considerações Finais

Buscamos apresentar neste capítulo os resultados obtidos ao longo desse estudo sobre a paródia e contos de fadas, utilizando obras de escritores de épocas diferentes, além de mostrar como textos de séculos passados ainda se fazem presentes na literatura contemporânea.

No primeiro capítulo apresentamos a definição da palavra paródia, segundo alguns pesquisadores e como ela era utilizada nos tempos antigos. Contudo, sabemos que a paródia é um gênero textual presente na intertextualidade, no caso um texto com alguns elementos de outro, porém, com o sentido modificado, ou seja, trata-se dos mesmos textos, só que um deles é transformado e mesmo com essa transformação é possível encontrar algumas características em comum.

Apesar de ter sido institucionalizada no século XVII, já existiam comentários sobre a paródia desde o século 5. a.c na poética de Aristóteles, além disso, ela foi muito utilizada na idade média em festas e cerimônias religiosas. Porém, essa paródia era uma literatura recreativa, criada durante as horas de lazer. Já no século XX, ela é um recurso utilizado com muita frequência na arte contemporânea, não só na literatura como também na música, arquitetura, pintura, entre outras expressões de arte, forma que a pós-modernidade encontrou para dialogar com o passado.

No segundo capítulo fizemos um estudo sobre os contos de fadas, e concluímos que desde a antiguidade essas narrativas eram utilizadas por pessoas de classe baixa, adultos, jovens e crianças, as quais se organizavam em grupo, contando essas histórias. O conto de fadas maravilhoso é uma narrativa em que o sobrenatural é aceito sem questionamentos por parte das personagens e possui muitas características às vezes moralizantes ou não e aqui é separada em três tipos: Popular, artístico e contemporâneo.

Nos contos populares as personagens não possuem conflitos interiores, o enredo gira em torno do herói, o qual realizará uma tarefa e mesmo passando por dificuldades terá triunfo, tendo um final feliz. O artístico diferencia-se devido ao enredo não girar somente em torno do herói, que nem sempre conseguirá realizar sua tarefa e muitas vezes terá um final infeliz. Já os contemporâneos quebram as características dos contos maravilhosos, primeiramente por não ser uma narrativa somente para crianças, segundo por abordar temas como sexualidade, igualdade

entre os sexos, reinventar o passado de forma artística e moderna. Como o foco do trabalho é estudar contos de fadas contemporâneos escolhemos um conto de escritora Marina Colasanti, que além de receber vários prêmios por suas obras, é uma escritora pós-moderna que reescreve os mitos e contos de fadas, trabalhando na maioria das vezes os problemas da mulher na sociedade.

No terceiro capítulo analisamos ambos os contos, “O Rei sapo ou Henrique de ferro” e “Perdida estava a meta da morfose” e chegamos a conclusão de que o primeiro é um conto de fadas popular, pois tem a forma, personagens, espaços, e características dos contos de fadas populares, embora é possível encontrar alguns elementos comuns nos contos artísticos. Já o de Marina Colasanti se encaixa nos contos de fadas contemporâneos, pois desde o título já percebemos aspectos pós-modernos, como o experimentalismo verbal, jogo com as palavras, além de resgatar o passado de forma artística e moderna, quebrando com todas as tradições dos contos populares e valorizando a figura da mulher.

## REFERÊNCIAS

ALBERTI, Patrícia Bastian. **Contos de fadas tradicionais e renovados**: uma perspectiva analítica. Universidade de Caxias do Sul, 2006 (dissertação de mestrado).

ALVES, Regina Célia dos Santos; RONQUI, Ângela Simone. A representação da violência contra a mulher em alguns contos de Marina Colasanti. **IPOTESI**: Juiz de fora, 2009. Vol.13. p.127 – 133.

BAKHTIN, Mikhail. **Rabelais e a história do riso**. In: A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento. O Contexto de François Rabelais. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1977, p.51 – 123.

BARZOTTO, Leoné Astride. **A intervenção da memória nas crônicas de Marina Colasanti**. Documento digital em formato PDF disponível em: <[http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g\\_pdf/vol8/8\\_1.pdf](http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol8/8_1.pdf)> Acesso em 18 de Setembro de 2012.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Documento digital em formato PDF disponível em: <[http://xa.yimg.com/kq/groups/15250498/2139827055/name/A\\_Psicanalise\\_dos\\_Contos\\_de\\_Fadas.pdf](http://xa.yimg.com/kq/groups/15250498/2139827055/name/A_Psicanalise_dos_Contos_de_Fadas.pdf)> Acesso em 20 de Agosto de 2012.

COLASANTI, Marina. **Contos de amor rasgados**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986

FIKER, Raul. **Mito e paródia**: entre a narrativa e o argumento. Araraquara: Cultura Acadêmica, 2000.

FIORIN, José Luiz. **Polifonia textual e discursiva**. In: BARROS, L, P., FIORIN, José Luiz. (org) Dialogismo, polifonia e intertextualidade. São Paulo: Edusp, 2003. P.30

GOTLIB, Nádía Battella. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 1985.

GRIMM, Jacob, Wilhelm. **Contos de Grimm**. Trad. de David Judim Jr. Belo Horizonte: Villa Rica, 1994.

HUTCHEON, Linda. **Definição de paródia**. In: Uma teoria da paródia. (Trad. Teresa L. Perez). Lisboa: Ed. 70, 1985, p.45 – 68.

KRISTEVA, Julia. **Introdução a semanálise**. Tradução Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Debates semiótica)

PASSOS, Leandro. **Rapto e absorção: referências clássicas em Contos de amor rasgados de Marina Colasanti**. 175f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, 2008.

PIRES, Maria da Natividade. A herança tradicional na literatura contemporânea. In: VIANA, Martins; E Coquet. **Leitura, literatura infantil e ilustração**. Braga:Centro de Estudos da criança da Universidade de Minho, s/d.

REBELLO, Ivone da Silva. Intertextualidade e paródia a partir dos textos literários. **Cadernos do CNLF**, vol. XIII, n.4, não paginado, 2009.

SANT’ANNA, Afonso Romano de. **Paródia, paráfrase e Cia**. Ed.7. São Paulo: Ática, 2003.

SANTOS, Miriam Ramos dos. **O “diferente” e o “feminino” em Shrek** : uma análise das formações discursivas / Miriam Ramos dos Santos . – Salvador, 2009. 123f.

VOLOBUEF, Karin. **Um estudo do conto de fadas**. Ver. Let., São Paulo, v.33. p. 99-114.1993

VOLTZ, Sabrina. **A importância dos contos de fadas**. Documento digital em formato PDF disponível em: <  
<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/39573/000825092.pdf?sequence=1>  
> Acesso em 20 de Agosto de 2012.

## **ANEXOS**

## **ANEXO A — O REI SAPO OU HENRIQUE DE FERRO**

GRIMM, Jacob e Wilhelm. Contos de Grimm. Trad. de David Jardim Jr. Belo Horizonte: Villa Rica, 1994.

### **O REI SAPO OU HENRIQUE DE FERRO**

Há muitos e muitos anos, no tempo em que se amarrava cachorro com linguiça, vivia um rei que tinha duas filhas, ambas belíssimas, mas a caçula era tão bela que o próprio Sol, apesar de vê-la muito, ficava atônito quando lhe iluminava o rosto.

Perto do castelo do Rei ficava uma grande e sombria floresta e, embaixo de uma velha limeira da floresta, havia um poço de água muito fresca, junto do qual a filha do rei costumava sentar-se, quando ia à floresta. Quando se sentia aborrecida e queria se distrair, levava uma bola de ouro, lançava-a bem alto e apanhava quando caía. Essa era sua diversão predileta.

Certo dia, a bola dourada, em vez de cair nas mãos da princesa, como costumava, caiu no chão, atrás dela, e rolou para dentro da água. A filha do rei acompanhou a bola com os olhos, mas ela desapareceu, e o poço era tão fundo que era de todo impossível ver o seu fundo. A princesa começou, então, a chorar, inconsolável, soluçando a toda a altura. E, enquanto chorava, ouviu uma voz dizer-lhe:

- Por que tanto te lamentas, filha do Rei? Estás chorando tanto, que até a pedra fica com dó de ti.

A princesa olhou na direção de onde vinha a voz, e viu um sapo, que estendia para fora da água a cabeça, muito grande e muito feia.

- És tu, sapo, que está falando? – ela perguntou. – Estou chorando porque perdi minha bola dourada, que caiu dentro da água.

- Não chores – disse o sapo – posso ajudar-te, mas o que me darás se eu te devolver a bola?

- O que quiseres, meu caro sapo – prometeu a jovem princesa. – Meus vestidos, minhas joias, pedras preciosas e pérolas e até mesmo a coroa de ouro que estou usando.

- Não me interessa por teus vestidos, tuas joias, pedras preciosas, nem por tua coroa. Se, porém, gostares de mim e permitires que eu seja teu companheiro e jogue contigo, e sente em tua mesa, comendo em teu prato e bebendo em teu copo e dormindo em tua cama, nesse caso prometo que entrarei dentro da água e trarei de novo tua bola dourada.

- Está bem! – disse a princesa. – Prometo-te tudo que desejas, se trouxeres minha bola de novo.

Enquanto falava, porém, ia pensando: “Que sapo bobo falando dessa maneira! A única coisa que ele faz é ficar no meio da água com os outros sapos a coaxar! Não pode ser companheiro de um ser humano!”.

Logo que ouviu a promessa, contudo, o sapo mergulhou de cabeça para baixo e pouco depois reapareceu, nadando com a bola dourada na boca e atirou-a à grama à margem do poço. A filha do Rei ficou satisfeítíssima e, mais do que depressa, agarrou a bola e saiu correndo.

- Espera! Espera! – gritou o sapo. – Leva-me contigo. Não posso correr tão depressa quanto corres.

O que valeria para o sapo, porém, coaxar, coaxar, atrás dela, o mais alto que pudesse? Não lhe deu atenção, mas correu para casa, esquecendo-se do pobre sapo, que foi obrigado a voltar para dentro do poço.

No dia seguinte, quando ela estava sentada à mesa, em companhia do Rei e de todos os cortesãos, comendo em seu prato de ouro, ouviu um ruído esquisito – esplach, esplach – como se algum bicho estivesse subindo a escadaria de mármore. E, quando o ruído cessou, bateram na porta e gritaram:

- Princesinha, princesinha, abre a porta para mim!

Ela correu para ver quem era, e, ao abrir a porta, viu o sapo à sua frente. Bateu a porta com toda a força e sentou-se de novo à mesa de jantar, apavorada. O rei notou que o seu coração estava batendo desordenadamente e perguntou-lhe:

- Por que estás com tanto medo, minha filha? Por acaso há algum gigante do lado de fora querendo levar-te?

- Não é gigante, meu pai, mas um sapo repulsivo – ela respondeu.

- O que o sapo quer contigo? – espantou-se o Rei.

- Ah, querido pai! Ontem, eu estava na floresta, sentada junto do poço e, quando fui jogar, deixei a bola cair dentro da água. Como comecei a chorar muito, o sapo foi buscar a bola para mim, e, como ele insistisse, eu lhe prometi que ele seria meu companheiro, mas nem por um minuto imaginei que ele fosse capaz de sair da água. E agora ele apareceu aqui e quer ficar comigo!

Nesse momento, o sapo tornou a bater na porta e cantou:

*Princesinha, princesinha  
Abre a porta para mim!  
Juraste ser boazinha,  
E foi por isso que vim!*

- Se prometeste, tens de cumprir – decidiu o Rei. – Deixa-o entrar.

A princesa abriu a porta e o sapo entrou, a acompanhando passo a passo até a sua cadeira. Lá parou e disse:

- Levanta-me, para ficar ao teu lado.

Ela hesitou, mas o Rei mandou que ela assim fizesse. Uma vez em cima da cadeira, o sapo quis ir para cima da mesa, e, quando lá se viu, ordenou:

- Agora, empurra o teu prato para junto de mim, para que eu também possa comer.

Assim fez a princesa, mas era visível a sua repugnância. O sapo comeu com muito apetite, e disse depois:

- Estou bem alimentado, mas com sono. Leva-me para o teu quarto, arruma a tua cama para nós dois nela deitarmos e dormirmos.

A princesa começou a chorar, pois estava horrorizada ante a perspectiva de ter junto de seu corpo aquela pele viscosa e repelente, que tinha nojo de tocar mesmo de leve. O Rei, porém, se irritou, e disse-lhe:

- Quem te ajudou quando estavas precisada de ajuda não pode agora ser desprezado por ti.

Assim, a princesa segurou o sapo com dois dedos, levou-o para o seu quarto e colocou-o em um canto. Quando, porém, se deitou, o sapo pulou até junto da cama e disse-lhe:

- Estou com sono, e quero dormir aí contigo. Levanta-me, portanto, e coloca-me ao teu lado. Do contrário, vou contar a teu pai.

Perdendo a paciência, a princesa foi tomada por um acesso de fúria. Agarrou-o e atirou-o com toda a força de encontro à parede.

- Cala a boca agora, sapo nojento! – gritou.

Quando o sapo caiu no chão, entretanto, já não era sapo, e sim um garboso príncipe, de porte elegante e belos olhos. E, pela vontade do pai da princesa, tornou-se seu companheiro e seu marido. E ele contou então à princesa como fora transformado em sapo, enfeitado por uma bruxa e que ninguém, a não ser a princesinha, o poderia livrá-lo do encantamento. No dia seguinte partiram juntos para o seu reino.

Os dois foram dormir então, e, na manhã seguinte, quando a claridade do dia os acordou, já se encontrava em frente à porta do palácio, uma carruagem puxada por oito cavalos brancos como a neve, com as cabeças enfeitadas de penas de avestruz e arreios de ouro. Sentado atrás da carruagem, encontrava-se o criado do jovem rei, o fiel Henrique. O fiel Henrique sofrera tanto quando o seu senhor fora transformado em sapo, que três correntes de ferro tiveram de ser colocadas em torno de seu peito, para que o coração não arrebetasse de tristeza.

A carruagem destinava-se a levar de volta o jovem rei para o seu reino. O fiel Henrique depois de ajudar os noivos a embarcarem, se acomodou de novo atrás, satisfeitiíssimo com o desencantamento do jovem rei.

Depois de terem viajado durante algum tempo, o Rei ouviu um estouro atrás de si, como se alguma coisa tivesse se quebrado.

- A carruagem está se quebrando, Henrique! – gritou, virando-se para trás.

- Não é a carruagem, senhor – replicou Henrique. – Foi uma das correntes postas para segurar o meu coração, quando eu soube de vossa transformação em sapo e preso no poço.

E, durante o resto da viagem, continuaram a ouvir o tal barulho, que o jovem rei pensava que era a carruagem se quebrando, mas na verdade eram as correntes de ferro que se rompiam no coração do fiel Henrique, porque o seu amo estava agora são e salvo.

## **ANEXO B — PERDIDA ESTAVA A META DA MORFOSE**

COLASANTI, Marina. **Contos de amor rasgados**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p.43.

### **PERDIDA ESTAVA A META DA MORFOSE**

Durante todo o verão, o sapo coaxou no jardim, debaixo da janela da moça. Até que uma noite, atraída por tanta dedicação, ela desceu para procurá-lo no canteiro. E entre flores o viu, corpo desgracioso sobre pernas tortas, gordo e verde, os olhos saltados, aguados como se chorando, o papo inchado debaixo da grande boca triste. Que criatura era aquela, repugnante e indefensa, que com tanto desejo a chamava? A moça abaixou-se, apanhou o sapo e, carregando-o nas pregas da camisola levou-o para cama.

Naquela noite o sapo não coaxou. Suspirou a moça, descobrindo as viscosas doçuras do abismo.

Mas, ao abrir os olhos, a manhã seguinte rompeu seu prazer. Sem aviso ou pedido, o sapo que ela recolhera à noite havia desaparecido. Em seu lugar dormia um rapaz moreno. Bonito, porém semelhante a tantos outros rapazes morenos e louros que haviam passado antes por aquela cama, sem jamais fazê-la estremecer.

Ao seu lado, sobre o linho jazia inútil a pele verde.