

## A IMAGEM SIMBÓLICA DO UNICÓRNIÃO EM “UM ESPINHO DE MARFIM”: RESISTIR E LIBERTAR-SE

Cinthia Freitas de Souza<sup>1</sup>

Cláudia Maia<sup>2</sup>

**RESUMO:** O trabalho objetiva analisar o conto de fadas “Um espinho de marfim”, de *Uma ideia toda azul* (1978), de Marina Colasanti, a partir da imagem simbólica do unicórnio a fim de apreender os sentidos que esse elemento conota no processo de rejeição da princesa quanto aos paradigmas sociais estabelecidos às mulheres, acarretando a emancipação dela. A análise foi subsidiada pela teoria feminista de gênero segundo Heleieth Saffioti, Guacira Lopes Louro, Denise Jodelet, Howard Bloch, Teresa de Lauretis; pelas concepções de poder, conforme Michel Foucault, entre outros. Marina Colasanti costuma apresentar uma escrita centrada no sujeito feminino, que estimula a reflexão contra os papéis sociais definidos pela sociedade patriarcal. Nesse sentido, percebemos que sua produção se torna discurso de resistência contra a fala misógina.

**PALAVRAS-CHAVE:** Marina Colasanti; Feminismo; Contos de fada; Resistência; Gênero.

**ABSTRACT:** This work aims at analyzing the fairy tale “Um Espinho de Marfim” from *Uma ideia toda azul* (1978), by Marina Colasanti, from the symbolic image of the unicorn in order to apprehend the meanings this element connotes in the process of the princess’ rejection of the social paradigms imposed on women, causing their emancipation. The analysis was supported by the feminist theory of gender, according to Heleieth Saffioti, Guacira Lopes Louro, Denise Jodelet, Howard Bloch, Teresa de Lauretis; by the conceptions of power, according to Michel Foucault, among others. Marina Colasanti usually presents a writing focused on the female subject, which stimulates the reflection against the social roles set by the patriarchal society. In this way, it is possible to notice that her production becomes a resistance speech against the misogynist one.

**KEYWORDS:** Marina Colasanti; Feminism; Fairy Tale; Resistance; Gender.

Marina Colasanti tem uma diversificada produção literária distribuída entre contos (para o público adulto e infantil), crônicas e poemas. Embora produza gêneros tão diferentes, a escritora afirma que seus temas são “interligados”. Acerca da sua matéria literária, Marlúcia Nogueira Dodo assegura que existe uma “coerência temática” na vasta produção literária de Marina Colasanti. Além disso, a escritora parece estar “[...] sempre empenhada em investigar o ser humano e sua complexa teia de relacionamentos” (DODO, 2010, p. 18). Assim, podemos perceber que a escritora privilegia questões relacionadas às emoções e aos

---

<sup>1</sup> Mestre em Letras/Estudos Literários (Unimontes). Professora da rede Pública Estadual de Ensino de Minas Gerais. E-mail: [ccinthiafs@gmail.com](mailto:ccinthiafs@gmail.com). Este artigo se relaciona à minha pesquisa de mestrado, desenvolvida sob orientação da Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Cláudia Maia, com o título *Entre espelhos e unicórnios: representações femininas em contos de resistência de Marina Colasanti* e realizada com Bolsa Capes.

<sup>2</sup> Doutora em História (UnB). Pós-doutora em História pela Universidade Nova de Lisboa. Professora da Universidade Estadual de Montes Claros. E-mail: [cjmaia@gmail.com](mailto:cjmaia@gmail.com)

sentimentos, como o medo, a insegurança, o amadurecimento, a ambição, a coragem e o amor.

Já Rosa Maria Cuba Riche (1999) aponta que, nos seus textos, predomina o “desejo de ser mulher”. Esse desejo, como descrito pela pesquisadora, está relacionado ao direito de ir e vir das personagens, ou seja, ao poder de escolher e de alcançar a liberdade, mesmo que seja preciso optar pela morte. Nesse sentido, não podemos negar que as personagens femininas frequentemente são o centro de sua produção, e seus textos apresentam-se como formas de resistência aos modelos culturais impostos às mulheres ou de denúncia contra eles.

Nesse contexto, objetivamos analisar o conto de fadas “Um espinho de marfim”, de *Uma ideia toda azul*, publicado inicialmente em 1978, a fim de apreender os sentidos que a imagem do unicórnio simboliza na narrativa quando impulsiona a princesa a rejeitar seu papel social e, assim, alcançar sua emancipação.

Desse modo, inicialmente a protagonista, sendo uma princesa, representaria a imagem socialmente construída da mulher que perdurou durante muito tempo como um ideal, pois ela simbolizaria beleza, obediência, delicadeza, submissão e virgindade, mas, ao longo da narrativa, veremos que ela consegue romper com essa imagem. Para a análise, adotamos concepções da teoria de gênero segundo Heleieth Saffioti (2004), Guacira Lopes Louro (2003) e Teresa de Lauretis (1994); acerca do poder, partimos da analítica de Michel Foucault (2001); o conceito de representações apropriamos de Denise Jodelet (2001).

### **Gênero e representação social: conceitos**

O termo “gênero” passa a ser usado por feministas anglo-saxãs, de acordo com Guacira Lopes Louro (2003), ao defenderem que as desigualdades estabelecidas entre mulheres e homens são construções culturais, não dados biológicos, ou seja, a hierarquia entre o ser feminino e o masculino é instituída por meio de discursos e estratégias sociais, não por fenômenos naturais. Vale ressaltar que as feministas não negam a existência das diferenças sexuais, mas discutem como elas são apropriadas pela cultura para o estabelecimento das desigualdades.

Nesse sentido, o meio social é fator muito importante para os estudos de gênero, pois a cultura constrói “papéis sociais”, aos quais são atribuídas características definidas como sendo

“adequadas” para as mulheres e para os homens, conforme o espaço em que vivem os indivíduos. Nessa perspectiva, os atributos e funções não são definidos biologicamente.

Desse modo, de acordo com Heleieth Saffioti (2004), a hierarquia entre homens e mulheres acontece em sociedades patriarcais. Segundo ela, o patriarcado é um regime de dominação e exploração das mulheres pelos homens. Sendo um sistema, a categoria sexual é usada para estabelecer a hierarquia entre os indivíduos e, conforme esse regime, o patriarca, isto é, o “pai”, o homem, seria “naturalmente” superior à mulher.

Além do conceito de patriarcado, as feministas formularam também, a partir de 1930, a “teoria dos papéis sociais”. De acordo com Adriana Piscitelli (2009), os papéis sociais correspondem às posições que cada indivíduo ocupa na sociedade, ou seja, de pai, mãe, estudante, filho(a), empregado(a), patrão, patroa. Para estabelecer a desigualdade entre as mulheres e os homens, o grupo social define o que seria adequado ou inadequado para cada papel (comportamento, linguagem, traje, trabalho, lazer, obrigações e direitos).

Nesse contexto, Howard Bloch (1995) apresenta duas correntes que teriam reforçado a hierarquização dos homens em relação às mulheres durante a Idade Média: a primeira seria a versão da “criação jeovista”, de acordo com a qual as mulheres seriam criaturas “secundárias” em relação aos homens, visto que elas seriam ramificação da costela deles; a segunda corrente seria a “misoginia literária”, presente principalmente na escrita de padres daquele período, ou seja, ambas teriam em comum a raiz religiosa.

Nessa perspectiva, se os homens aparecem como “superiores”, a eles são atribuídos valores que os afastariam das mulheres. Assim, o ser masculino é associado ao espírito, à alma e à inteligência, aproximando-se do meio imaterial, não corrompido. Já as mulheres aparecem como encarnação da matéria, distintas por um corpo maculado e pecador. Dessa maneira, “[...] a mulher vem corporificar a corrupção material associada à carne, onde se fundem o teológico e o ginecológico” (BLOCH, 1995, p. 36).

Entretanto, o poder exercido sobre as mulheres no patriarcado não seria entendido como natural aos homens de acordo com a teoria de gênero, e o filósofo Michel Foucault corrobora esse pensamento. Segundo ele, o poder seriam estratégias desenvolvidas em relações desiguais, mas móveis, o que significa que quem é dominado pode dominar. Assim, em resumo, “o poder não é uma instituição nem uma estrutura, não é uma potência de que alguns sejam dotados: é um nome dado a uma situação estratégica complexa numa sociedade determinada” (FOUCAULT, 2001, p. 103), ou seja, a hierarquia que estabelece os homens

como superiores às mulheres pode ser rejeitada e rompida, sendo, portanto, um produto cultural.

De acordo com Teresa de Lauretis (1994), o gênero, sendo um produto cultural, mantém um paradigma, que é composto por quatro proposições: na primeira, o gênero seria entendido como uma “representação”; a segunda hipótese percebe essa representação como sendo uma “construção”; pela terceira proposição, a construção ocorre em “função do tempo”, que a altera de acordo com ideias disseminadas numa determinada época; e, finalmente, essa temporalidade culmina na quarta ideia, segundo a qual a construção do gênero é uma “representação ideológica falsa”. Desse modo, o gênero é a construção de modelos comportamentais a serem seguidos por homens e mulheres e, conforme defendido por Teresa de Lauretis, embora a representação de gênero seja uma ilusão, ela conseguiu ser fortemente disseminada ao longo da história da humanidade.

Quanto às representações às quais os homens e principalmente as mulheres são submetidos, são oportunas as concepções de Denise Jodelet (2001), de acordo com a qual frequentemente criamos essas representações a fim de nos ajustar no mundo e, assim, adotamos comportamentos que serão aceitos pelo grupo social a que pertencemos. De acordo com a pesquisadora, os grupos sociais forjam uma definição específica para um objeto representado socialmente.

Essas definições são gradativamente espalhadas entre os membros do grupo social, gerando uma “visão consensual” da realidade para eles. Nessa perspectiva, Denise Jodelet entende que as representações construídas são produtos culturais, gerados a partir da “apropriação da realidade exterior” e por meio de “elaboração psicológica e social”.

Dessa forma, a sociedade constrói padrões, imagens e modelos de comportamento para que possamos representá-los. Ainda de acordo com a estudiosa, essa referência, esse padrão ao qual nos reportamos para representar algo ou alguém seria considerado como sendo o “objeto”. Esse objeto seria, portanto, o paradigma ao qual nos referimos para definir se podemos agir de certo modo ou não, gerando, muitas vezes, os estereótipos sociais.

Nessa perspectiva, ainda segundo Denise Jodelet, o objeto pode ser uma pessoa ou coisa, um acontecimento psíquico ou social, um fenômeno natural, uma ideia, uma teoria, real ou imaginária, mas que é sempre necessário, pois sem ele não haveria representação. Desse modo, esse objeto aparece como uma imagem fixa que se impõe ao grupo social, sendo criada por esse mesmo grupo.

Marina Colasanti aparece então, no cenário literário, com uma literatura de resistência contra essas representações femininas no sistema patriarcal, constituído por uma cultura misógina que constrói as mulheres como sendo indivíduos frágeis, dependentes, sem vontade própria ou sem coragem de expressá-la. Veremos como isso acontece no conto a seguir.

### **Fuga com unicórnio**

*Uma ideia toda azul*, livro em que foi publicado o conto “Um espinho de marfim”, contém dez contos de fadas. Deles apenas três trazem personagens masculinas como protagonistas; isso significa que o livro é um espaço em que as mulheres tornam-se o centro das histórias nas quais é tecida a saga das jovens até se tornarem independentes e sujeitos de si, seja através da descoberta do amor, seja por meio do enfrentamento à figura paterna ou ainda por ambas as situações, quando uma implica a outra. Vale lembrar que o livro foi publicado inicialmente em 1978, durante o período de grande agitação do movimento feminista no Brasil, o qual objetivava dar voz às mulheres, que foram silenciadas pela cultura patriarcal durante longo tempo, e, assim, retirá-las da margem da sociedade e trazê-las ao centro, como fez Marina Colasanti em suas narrativas.

Desse modo, no conto “Um espinho de marfim”, a imagem simbólica do unicórnio é entendida como a força insurgente que impulsiona a princesa a rejeitar o controle social (aqui representado por seu pai, o rei) e, desse modo, faz com que ela consiga enfraquecer o patriarcado.

Assim, de acordo com a narradora, todas as manhãs, um unicórnio ficava escondido no jardim do castelo para ver a princesa pela janela do quarto dela, mas, quando a jovem saía do palácio, o unicórnio fugia para a floresta para se esconder: “Um dia, indo o rei de manhã cedo visitar a filha em seus aposentos, viu o unicórnio na moita de lírios” (COLASANTI, 2006, p. 24).

Inicialmente o conto apresenta o espaço e os personagens típicos dos contos de fadas tradicionais: um castelo, um rei, uma princesa, uma floresta e um unicórnio. Esse animal, assim como o lírio que serviu de moita para que ele se escondesse, são símbolos, segundo Herder Lexikon (1997), que geralmente conotam inocência, pureza e virgindade. Ainda segundo esse autor, o unicórnio é um animal fabuloso, conhecido por muitos povos sob

diversas formas (cabra, burro, rinoceronte, touro), entretanto, sua figuração mais conhecida, e disseminada posteriormente, é a de um cavalo com chifre frontal.

Associando esses elementos ao ambiente frequentado pela princesa, podemos inferir que eles carregam a própria representação social dela. Como dito anteriormente, a cada papel social que desempenhamos são atreladas características que serão consideradas adequadas ou inadequadas a cada função social relativa a ele, isso porque as representações interferem tanto na assimilação do conhecimento coletivo e individual quanto na definição de identidades pessoais e sociais.

Nesse sentido, que imagens costumam representar uma princesa, ou seja, que conhecimento coletivo é formulado sobre a filha de um rei, definindo-lhe uma identidade social? Podemos citar delicadeza, obediência, pureza, inocência e virgindade. Assim é possível perceber que tanto o unicórnio quanto o lírio inicialmente associam-se à representação social da princesa, ou seja, à imagem construída socialmente em função do seu papel social. Se a ideia de virgindade é uma atribuição social dada à personagem, podemos pensar que a própria ideia de “virgindade” já seria uma construção social, por isso vale ressaltar algumas observações sobre essa concepção.

De acordo com M. Esther Harding (1998), atualmente o termo significa “casto”, “inocente”, isto é, que ainda não teve relações sexuais; contudo, nem sempre teria tido esse conceito. Essa mesma estudiosa, retomando práticas de sociedades primitivas, afirma que o termo inicialmente significava “não casada” e que o fato de não ser casada não implicava, nessas sociedades, a abstinência sexual. Isso porque as mulheres não casadas tinham mais liberdade e “pertenciam a si mesmas” enquanto fossem “virgens”, isto é, enquanto não fossem casadas, e não podiam ser forçadas nem a manter a castidade, nem a ceder à prática sexual. Elas exerciam o poder de escolha nesses grupos sociais.

Esther Harding ainda menciona, na tradição cultural, a existência da virgem sagrada chinesa, Shingo-Moo, e da Virgem Maria, no Cristianismo, que permaneceram “virgens”, embora tenham dado à luz. Partindo dessas acepções usadas para deusas e santas das religiões, ela argumenta que o significado de virgindade não estava ligado à prática sexual e explica que o termo assumia uma definição de “estado subjetivo”, de uma “qualidade”, associando-se mais a uma atitude psicológica, e não fisiológica. Segundo Bloch, durante a Idade Média, essa era a acepção que se seguia.

De acordo com o historiador, durante esse período havia uma literatura dos padres de incentivo à virgindade, entendida como “estado angélico”, de renunciar à sexualidade. Isso não se limitava à castidade, ou seja, a não prática do sexo; estendia-se também ao fato de não se desejar fazê-lo. Dessa maneira, a virgindade estaria para o desejo (mente), assim como a castidade estaria para o ato (corpo). Em resumo, “uma virgem, neste caso, é uma mulher que não só nunca dormiu com um homem, mas que também nunca desejou fazê-lo” (BLOCH, 1995, p. 127).

Os padres da Idade Média apresentavam a virgindade como uma forma de transcendência, de encontro com o divino, mas não seria fácil alcançar esse perfeito estado de sublimação, uma vez que as concepções dos padres beiravam ao exagero. Assim, se a virgem não devia desejar, também era sua responsabilidade não se fazer desejada.

Dessa maneira, os padres afirmavam que os enfeites eram usados para chamar a atenção, se uma mulher os usava, era porque queria ser vista e, conseqüentemente, queria ser desejada. Se esperava ser desejada, significava que não era mais virgem, mesmo que não tivesse tido relações sexuais.

Percebemos, pelo exposto, que o sentido de virgem foi algo socialmente construído e assumiu, ao longo dos tempos, uma definição diferente das primeiras acepções, significando atualmente que a pessoa não teve relações sexuais, assim como também foi socialmente construído o valor atribuído à imagem da mulher virgem em relação à da não virgem. A prova disso é que essa ideia se alterou ao longo do tempo: a sociedade patriarcal do século XIX idealizou as mulheres virgens nos romances românticos; já a sociedade do século XXI não atribui a mesma importância a essa característica.

Vale lembrar a concepção de Denise Jodelet acerca das representações sociais, segundo a qual “de fato, representar ou se representar corresponde a um ato de pensamento pelo qual um sujeito se reporta a um objeto” (JODELET, 2001, p. 22), que pode ser tanto uma pessoa quanto uma ideia. Nesse sentido, a princesa inicialmente reporta-se à ideia de virgindade, no sentido medieval, de pureza e inocência, através das imagens simbólicas do unicórnio e do lírio, como dito anteriormente, correspondendo não só ao estado fisiológico (corpo), mas também psicológico (mente).

Retomando a sequência narrativa do conto, no momento em que o rei vê o unicórnio em seu jardim, ele deseja ter o animal para si. Então ordena que seus cavaleiros saiam para caçá-lo. Durante noites, eles perseguem o animal, mas nenhum deles consegue capturá-lo para

o rei, que fica muito desapontado. Quando volta ao castelo, o monarca vai ao quarto da princesa, conta-lhe o fato e esta, penalizada, promete ao pai que capturará o unicórnio para ele. Ela então prepara uma rede com seus cabelos para prender o animal, espera que ele apareça novamente no jardim e, assim que o vê, lança-lhe a rede, aprisionando-o: “Preso nas malhas de ouro, olhava o unicórnio aquela que mais amava, agora sua dona, e que dele nada sabia” (COLASANTI, 2006, p. 26).

O trabalho de trançar a rede associa-se à arte de tecer. Vale ressaltar que, nas histórias populares orais (das quais se originam os contos de fadas), eram as mulheres, e não os homens, que desempenhavam papel principal, de acordo com Mariza Mendes (2000), tanto como personagens quanto como narradoras. Assim, o ato de narrar sempre esteve ligado à mulher, como as moiras gregas, que teciam a história da vida de cada indivíduo, como Penélope, que tecia à espera do marido. Sherazade aparece como símbolo da arte feminina de narrar; “costurando” histórias, ela astutamente prende a atenção de Shariar e consegue evitar sua morte. Alinhando-se a essa tradição perdida das histórias populares e orais, podemos citar também a moça tecelã, de Marina Colasanti, que tecia tudo aquilo de que precisava. Nesse sentido, Mariza Mendes assegura que

[por] esses e por outros motivos, a mulher acabou desempenhando os papéis principais nas histórias populares, como princesa, camponesa, bruxa ou fada, que representam, por sua vez, a mulher humana e a mulher divina. E o papel de narrador também sempre esteve ligado à figura feminina, pois era a mulher que fiava e tecia tanto o tecido das roupas como o texto das narrativas (MENDES, 2000, p. 22).

Retomando a narrativa, também nesse momento a princesa será tomada por algo novo, pelo amor, e o unicórnio passa a conotar agora a figura masculina. Observemos que, nessa relação, a princesa é vista como sujeito imponente. Ela é a “dona” dele, ela o prendeu. Já aqui há uma ruptura com os modelos tradicionais entre o feminino e o masculino, pois as mulheres são associadas ao polo passivo, e os homens, ao ativo. Aqui há uma inversão, porque a princesa, a mulher, é a caçadora, assim, como a deusa Ártemis para os gregos (ou Diana para os romanos), que também costuma ser representada como virgem – provavelmente na acepção antiga, de mulher não casada e dona de si, não se limitando apenas ao estado fisiológico, portanto.

Além disso, há uma leve erotização na cena, gerada pelo momento em que o unicórnio lambe a mão da princesa, como vemos a seguir:

Doce língua de unicórnio lambeu a mão que o retinha. A princesa estremeceu, afrouxou os laços da rede, o unicórnio ergueu-se nas patas finas. Quanto tempo demorou a princesa para conhecer o unicórnio? Quantos dias foram precisos para amá-lo? (COLASANTI, 2006, p. 26).

Esse ato, que poderia ser associado ao cortejar com um beijo na mão da donzela, é intensificado (e sensualizado) pelo contato com a língua do animal, o que se verifica pela reação provocada na princesa, isto é, seu estremeçamento. Assim, o unicórnio conquista o amor da jovem, e ela não o mantém mais preso, esquecendo-se da promessa que fizera ao pai. Nesse sentido, se o unicórnio era objeto de desejo do rei, agora era também da princesa. Nessa situação, cumprir a promessa e entregar o unicórnio ao rei reforçaria a representação da princesa como figura obediente, reverente e submissa. Se assim o fizesse, estaríamos diante de uma personagem-tipo dos contos de fadas que apenas representa uma função social.

Ela então se vê diante de um dilema e está em conflito consigo mesma: de um lado, o unicórnio possibilitou a ela conhecer o amor, alcançar a autorrealização, da qual não queria abrir mão; mas, por outro lado, escolher o unicórnio significaria desobedecer ao pai, ao rei, ou seja, transgredir os valores e preceitos da família e do Estado. Em seguida, o monarca aparece para lembrar a filha de sua promessa:

Amanhã é o dia. Quero sua palavra cumprida –, disse o rei – virei buscar o unicórnio ao cair do sol. Saído o rei, as lágrimas da princesa deslizaram no pelo do unicórnio. Era preciso obedecer ao pai, era preciso manter a promessa. Salvar o amor era preciso (COLASANTI, 2006, p. 27).

As lágrimas da princesa, após a saída do rei, representam o conflito interior e a angústia que a atormentavam. Provavelmente pela primeira vez a personagem precisava tomar uma decisão, devia fazer uma escolha, mas sua escolha necessariamente traria uma contrariedade, em relação àquilo que vivia há muito tempo (as normas sociais) e ao que acabou de conhecer (o amor).

Nesse momento, se estivéssemos lendo um conto de fadas tradicional, provavelmente haveria a intervenção de um efeito mágico ou de uma criatura fabulosa, geralmente a fada madrinha, para auxiliar na resolução do problema. Todavia, a fada, que é praticamente ausente nos contos de Marina Colasanti, não aparece nesse conto também, porque é a própria personagem que precisa encontrar uma solução para seu problema. Nesse contexto, a princesa reage da seguinte maneira:

E como no terceiro dia [a princesa] segurou-lhe a cabeça [do unicórnio] com as mãos. E nesse último dia aproximou a cabeça do seu peito, com suave força, com força de amor empurrando, cravando o espinho de marfim no coração enfim florido.

Quando o rei veio em cobrança de promessa, foi isso que o sol morrente lhe entregou, a rosa de sangue e um feixe de lírios (COLASANTI, 2006, p. 27).

Podemos deduzir que a princesa opta pelo amor (ficar com o unicórnio) e decide desobedecer ao rei, descumprindo sua promessa. Entretanto, ela sabe que vive em um sistema em que sua decisão não pode prevalecer. Se ela não entregar o unicórnio, certamente o rei tomar-lhe-á o animal e trancá-la-á numa torre. Assim, a forma de burlar o sistema patriarcal seria desafiar o pai, entregando-se ao unicórnio. Notemos que a cena descrita pode conotar tanto a morte da princesa quanto sua primeira relação sexual, e, nesse caso, ela estaria rompendo com uma das representações impostas às filhas de rei, visto que o ato sexual só era permitido após o casamento.

Nessa segunda perspectiva de leitura, embora o unicórnio simbolize inicialmente pureza e virgindade, seu chifre é um símbolo fálico, e a ação de cravá-lo poderia ser associada à penetração sexual. Como resultado, há uma metamorfose. O rei então encontra uma “rosa de sangue” e “lírios”.

A rosa, símbolo feminino, refere-se à princesa, e o sangue poderia representar tanto a morte dela, quanto o rompimento do hímen. Já os lírios, que podem ser símbolo fálico, representariam o unicórnio. Dessa forma, o encontro dos dois amantes verificar-se-ia pela transformação de ambos em flores, simbolizando a harmonia entre eles, um elo.

De acordo com Heleieth Saffioti, embora os esquemas de dominação patriarcal coloquem o domínio da sociedade nas mãos do patriarca, eles deixam os subordinados livres para agirem, cooperando com o processo de coerção ou arruinando-o. Corroborando essa ideia, para Foucault, o poder acontece em relações móveis, o que significa que é possível inverter a posição no esquema de dominação, pois esta não é fixa e, partindo desse pensamento, Marina Colasanti altera também a estrutura dos contos de fadas tradicionais.

De acordo com Raphaela Magalhães Portela Henriques (1990), que faz uma análise semiótica desse conto, entre o rei e a princesa, a necessidade de ter o unicórnio provém de questões diferentes. Para o rei, o unicórnio é um objeto “pragmático”, uma vez que é preciso caçá-lo; já para a princesa, ele se torna um objeto “cognitivo”, porque é preciso conhecê-lo para possuí-lo e adquirir o poder. Ainda de acordo com essa estudiosa, a princesa alcança o unicórnio inicialmente pelo amor (quando crava o espinho em seu coração), entretanto o amor

não seria suficiente para manter o poder e continuarem juntos, por isso foi preciso morrer. Assim, o conto sugere que

[...] o poder não vem só do amor, mas essencialmente da dor; o amor já havia, o dado novo é a dor, é a introdução do sofrimento que se inicia já na sexta sequência (lágrimas), quando é preciso fazer uma opção que leva à transfiguração (HENRIQUES, 1990, p. 187).

Nesse sentido, a princesa, depois de ter conhecido o amor, não poderia simplesmente continuar desempenhando seu papel social, mas sua escolha de permanecer com esse amor seria uma oposição à decisão do rei; de qualquer maneira, a protagonista não abriria mão de sua liberdade e seu poder de decisão, os quais agora representam sua felicidade.

Rosa Maria Cuba Riche afirma que existe, em alguns contos de Marina Colasanti, um “determinismo trágico” sobre a vida das personagens que lutam por sua felicidade. A estudiosa ainda defende que as personagens da escritora prezam pelo direito de ir e vir, mas que essa liberdade pode custar caro para elas. Embora de fato as protagonistas que ousam romper com os paradigmas impostos às mulheres encontrem um desfecho fatal, é preciso ressaltar que elas terão escolhido seu caminho, terão feito suas escolhas, mesmo que estejam ligadas à fatalidade, pois o importante para elas é não continuar cedendo à opressão masculina. Desse modo, ainda de acordo com Rosa Maria Cuba Riche, nos contos de Marina Colasanti, “[...] por diferentes vias, quebra-se a imagem de mulher submissa ao poder masculino, à cultura hegemônica, para deixar ouvir a fala sofrida” (RICHE, 1999, p. 187).

Nesse contexto, Cristian Pagoto, Drielly Ramos e Jacqueline Wagner afirmam que os contos de Marina Colasanti são contos de fadas modernos, “[...] porque, diferentemente dos tradicionais, nem sempre a princesa se casa com o príncipe, nem sempre os finais são aqueles que esperamos, são por muitas vezes felizes, mas não do jeito que imaginamos ou do jeito que estamos acostumados a ver” (PAGOTO; RAMOS; WAGNER, 2013, p. 62).

Assim, os finais dos contos de Marina Colasanti comumente são imprevisíveis para o leitor, que certamente precisa se acostumar com a ressignificação do “final feliz” que ela confere a eles, pois embora o tom trágico permaneça nas narrativas de Marina Colasanti, como afirma Rosa Maria Riche, se mudarmos a perspectiva de análise, o que frequentemente é considerado como fatídico pode ser visto como positivo.

Consideremos, por exemplo, a morte. É comum considerá-la como um desfecho trágico, mas sendo trazida de maneira poética, eufêmica, metafórica e frequentemente com o

sentido de rejeição a padrões e imposições culturais, como acontece nos contos de Marina Colasanti, a morte apresentaria fundamentalmente sentido funesto? Ao nosso ver, apesar de não se tratar de um corriqueiro “final feliz”, ele também não seria simplesmente trágico, pois “Um espinho de marfim” é uma narrativa que reforça o rompimento do controle masculino e a possibilidade da tomada do poder pelas mulheres, ao desconstruir o discurso da cultura patriarcal, pois a decisão de entregar o unicórnio ao rei ou não coube à princesa, ou seja, ela era livre para cooperar com o sistema, cumprindo sua promessa, ou para arruiná-lo, ficando com o animal, e ela escolheu ficar com o unicórnio.

Em resumo, objetivamos analisar o conto de fadas “Um espinho de marfim”, de *Uma ideia toda azul*, a partir da imagem simbólica do unicórnio para apreendermos os sentidos que esse elemento conota na narrativa. Percebemos que o unicórnio é símbolo da liberdade e do amor e que a resistência da princesa desenvolve-se a partir da sua autorrealização por meio desse sentimento. Dessa maneira, a personagem feminina rompe com seu papel social de princesa e com sua representação de obediência, submissão, reverência e virgindade, ao descumprir a promessa feita ao rei-pai, que representaria os valores do Estado e da família.

## REFERÊNCIAS

BLOCH, R. Howard. *Misoginia medieval: e a invenção do amor romântico ocidental*. Tradução Claudia Moraes. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

COLASANTI, Marina. *Uma ideia toda azul*. 23. ed. São Paulo: Global, 2006.

DODO, Marlúcia Nogueira do Nascimento. *De fadas e princesas: afetos femininos em Marina Colasanti*. 2010. 132 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2010. Disponível em:<<http://www.repositorio.ufc.br>>. Acesso em: 10 ago. 2014.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: a vontade de saber*. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque, J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2001. v. 1.

HARDING, Esther M. A virgem. In: DOWNING, Christiane. (Org.). *Espelhos do self: as imagens arquetípicas que moldam a sua vida*. Tradução de Maria Silva Moura Netto. São Paulo: Cultrix, 1998. p. 174-186.

HENRIQUES, Raphaela Magalhães Portela. *Análise semiótica do conto “Um espelho de marfim”*, de Marina Colasanti. São Paulo, 1990. p. 177-196. Disponível em:<<http://seer.fclar.unesp.br/itineraries>>. Acesso em: 26 mar. 2015.

JODELET, Denise (Org.). *As representações sociais*. Tradução Lilian Ulup. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2001. p. 11-44.

LAURETIS, Tereza de. Tecnologias do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.) *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-241.

LEXIKON, Herder. *Dicionário de símbolos*. Tradução Erlon José Paschoal. São Paulo: Cultrix, 1997.

LOURO, Guacira Lopes. A emergência do gênero. In: LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2003. p. 14-56.

MENDES, Mariza B. T. *Em busca dos contos perdidos: o significado das funções femininas nos contos de Perrault*. São Paulo: Editora UNESP/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2000. p. 21-31, 46-59, 123-129.

PAGOTO, Cristian; RAMOS, Drielly da Fonseca; WAGNER, Jacqueline Marcelli Cordeiro. Entre leão e unicórnio: um conto de fadas moderno. *Diálogos & saberes*, Mandaguari, n. 1, v. 9, 2013, p. 61-74. Disponível em: <<http://seer.fafiman.br/index.php>>. Acesso em: 25 jan. 2016.

PISCITELLI, Adriana. Gênero: a história de um conceito. In: ALMEIDA, Heloisa Buarque de; SZWAKO, José (Org.). *Diferenças, igualdades*. São Paulo: Berlendis&Vertecchia, 2009. p. 116-148.

RICHE, Rosa Maria Cuba. O feminino na literatura infantil e juvenil brasileira: poder, desejo e memória: os casos Edy Lima, Lygia Bojunga Nunes, Marina Colasanti. In: REIS, Livia de Freitas; VIANNA, Lúcia Helena; PORTO, Maria Bernardette (Org.) *Mulher e literatura*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 1999. v. 1. p. 185-191.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. *Gênero, patriarcado, violência*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. p. 44-47, 53-62, 113-118.

**Artigo recebido em julho de 2016.  
Artigo aceito em outubro de 2016.**