

## Aspectos do mito de Narciso no conto de fadas “A primeira só”, de Marina Colasanti<sup>1</sup>

Aspects of narcissus myth in Marina Colasanti's "The first only" fairy tale

Fernanda Cassiolato Marti Sguassábia

UNESP-FCLAr  
feruta@yahoo.com.br

**Palavras-chave:** Contos de fadas, Marina Colasanti, literatura infantil, narcisismo, molduras, intertextualidade.

**Keywords:** Fairy tales, Marina Colasanti, children's literature, narcissism, picture frames, intertextuality.

Em reinos distantes, vivem os contos de fadas, histórias de reis e rainhas, príncipes e princesas que enfrentam dragões ferozes e bruxas malvadas, mas que, acima de tudo, deparam-se com questões internas profundamente humanas e pungentes, seguramente mais árduas do que o mais temeroso feitiço maligno. A solidão é uma delas e tornou-se tema central do conto “A primeira só”, de Marina Colasanti.

Em síntese, a narrativa apresenta uma princesinha solitária que sofre por não ter com quem brincar. Vendo a filha chorar dia após dia, o rei vai ficando aflito e então decide fazer-lhe uma surpresa colocando, às escondidas, um grande espelho aos pés da cama da pequena infanta. Ao acordar, a menina depara-se com a amiga que tanto desejava e, felizes, brincam juntas, até o momento em que a princesa lança uma bola de ouro às mãos da companheira. O espelho, então, estilhaça-se. Quando abaixa a cabeça para chorar, porém, a princesa vê no chão não uma, mas várias amigas espalhadas e a euforia volta a tomar conta de seu coraçõzinho. Cada caco equivale a uma companheira nova e, quando enoja de uma, parte-a em outros pedaços, fazendo mais e mais amigas, cada vez menores, até restar apenas pó de espelho. Ao não mais encontrar seu reflexo, a melancolia volta a se apoderar da menina, que sai correndo pelos jardins do castelo até se deparar com sua imagem no lago. Mas uma única amiga agora não lhe é sufi-

<sup>1</sup> Resultado parcial da pesquisa de mestrado intitulada *Personagens de Marina Colasanti e a busca pela autonomia, nos contos de fadas contemporâneos*, 2021, UNESP-FCLAr, pp. 34-50.

ciente. Como não consegue partir sua imagem como das outras vezes, a filha do rei lança-se nas águas, e submerge num mergulho para a morte.

Este conto feérico de Marina Colasanti faz um interessante diálogo com o conhecido mito de Narciso<sup>2</sup>, jovem mortal que deixava a todos estarrecidos com sua beleza superior à dos deuses — o que era considerado uma afronta a eles, afinal, “a beleza era uma outorga do divino” (Brandão, 1987, p. 175). A despeito de toda essa beleza — ou talvez justamente por causa dela — e dos amores que ela despertava, Narciso não correspondia ao amor de ninguém. Diante do desprezo de Narciso pelos sentimentos que inspirava, a deusa da justiça, Nêmesis, resolveu puni-lo. Assim, aconteceu que Narciso, ao descansar do calor de uma caçada, inclinou-se para as águas puras e prateadas da fonte de Téspias para matar sua sede e deparou-se com sua própria imagem, apaixonando-se imediatamente pela criatura que via, sem notar que se tratava de si mesmo. “Tudo o que o atrai / É o que faz dele tão atraente. Tolo rapaz, / Ele quer a si próprio; o amante virou amado, O perseguido, o perseguidor” (Ovídio, 2003, p. 63). Narciso custou a entender que aquele que via na superfície das águas era, na verdade, ele mesmo. Tentou abraçá-lo e beijá-lo, sem sucesso. Então, parecendo enlouquecer, chorou à beira do lago, em desespero, até sua morte. Ali nasceu uma bela flor perfumada, o narciso, como vestígio do jovem. Ovídio encerra a narrativa dizendo que Narciso fora para o inferno e lá também encontrou uma lagoa para poder ficar se admirando, nas águas de Stygian<sup>3</sup>.

Para quem conhece o mito grego, não é difícil reconhecer os ecos de Narciso no conto de Colasanti, mesmo não havendo uma referência explícita, pois a escritora mantém as principais marcas de identidade da narrativa mitológica. Desta forma, assim como Narciso, a princesinha encantou-se com sua imagem refletida e ignorou tratar-se de si mesma — demonstrando pouco ou nenhum autoconhecimento —, e desejava constantemente ter o suposto outro, ou melhor, as amigas junto de si. No entanto, tal qual Narciso, não conseguiu realizar este anseio e, em ambos os casos, as expectativas são frustradas. No caso da história antiga, o rapaz descobriu, depois de inúmeras tentativas frustradas de demonstrações físicas de seu amor, que estava apaixonado por seu próprio reflexo e que esse amor era irrealizável; no caso da princesa moderna, porque, independentemente de o espelho se despedaçar, ou seus cacos espectrais se tornarem pó ou até mesmo a imagem refletida no lago não ter se fragmentado, não havia amiga nenhuma para brincar, tratando-se meramente de seu próprio reflexo. Por fim, cada qual, ao constatar que não poderia possuir o objeto de seu desejo, encontrou na morte subterfúgio para findar seu sofrimento. Essas semelhanças que ligam os textos de Ovídio e Marina Colasanti caracterizam uma alusão que, de acordo com Samoyault (2008), designa um intertexto

não plenamente visível, [no entanto] ela pode permitir uma convivência entre o autor e o leitor que chega a identificá-la. A alusão depende mais do efeito de leitura que

<sup>2</sup> Para este estudo, utilizaremos a tradução das *Metamorfoses* de Ovídio (2003).

<sup>3</sup> Rio no mundo inferior.

as outras práticas intertextuais: tanto pode não ser lida como pode também o ser onde não existe. A percepção da alusão é frequentemente subjetiva e seu desvendamento raramente necessário para a compreensão do texto. (Samoyault, 2008, p. 51)

Os leitores que identificarem a relação intertextual com o mito grego certamente terão enriquecida sua leitura do conto: essa leitura alcança elementos subjacentes, que alinhavam épocas, culturas e dimensões estéticas mais largas. Todavia, a ausência dessa percepção não prejudica a compreensão da narrativa: o leitor que desconhece a história de Narciso ou falha em reconhecer essa alusão não deixa de apreciar o texto, que possui um projeto literário de significação que vai além da intertextualidade e que dependerá do engenho e da cultura do leitor para ser interpretada e não do conhecimento do mito narcísico em si. Isto significa que conhecer ou não o texto precursor não impede a fruição<sup>4</sup>, especialmente quando tratamos dos contos de fadas de Marina Colasanti, os quais possuem uma autonomia para transcender o texto tradicional, promovendo inovação às narrativas contemporâneas.

A intertextualidade apresenta de fato o paradoxo de criar um forte liame de dependência do leitor, que ele provoca e incita sempre a ter mais imaginação e saber, cifrando de modo suficiente elementos para que um deslocamento apareça entre a cultura, a memória, a individualidade de um e as do outro. A identidade perfeita entre os dois seria impensável, daí o caráter variável e frequentemente subjetivo da recepção intertextual. (Samoyault, 2008, pp. 89-90)

Assim, conforme lemos nesse comentário de Samoyault (2008), o repertório de leituras de cada leitor é essencialmente subjetivo e único. Por isso, e concordando com Samoyault, não achamos provável que a escritora Marina Colasanti tenha partido do pressuposto de que seus leitores, jovens ou não, necessariamente conheçam e recordem toda a ampla gama de mitos e contos populares aos quais ela recorreu, em alguma medida, na escritura de seus textos. No nosso ponto de vista, os textos colasantianos foram escritos de tal maneira a poderem ser lidos por si mesmos.

Ademais, “A primeira só” não traz apenas a memória de Narciso: o conto transforma o mito, reciclando seu contexto e alimentando-o com novas possibilidades de conteúdo. Enquanto Narciso morre devido à incapacidade de se abrir verdadeiramente às outras pessoas, a princesa de Colasanti morre por não querer ficar sozinha. Narciso é solitário e nada mais quer que a si mesmo; a princesa deseja a companhia mais ampla possível.

<sup>4</sup> Em relação a esse ponto, gostaríamos de lembrar da série literária contemporânea de sucesso *Percy Jackson e o Olimpianos* (2005-2009), de Rick Riordan, composta de cinco volumes, direcionada ao público jovem, a qual dialoga com diversos mitos da Grécia antiga, mas que não exige um conhecimento prévio da mitologia por parte do leitor. A imensa repercussão de *Percy Jackson* e os dados de sua recepção revelam que o desconhecimento do mito grego, ao invés de desencorajar o leitor, produziu um enorme interesse pela mitologia, que passou a ser procurada para leitura pelos jovens. Tendo percebido esse fenômeno, as próprias livrarias passaram a expor os livros de mitologia próximo das obras de Riordan.

Com isso, o texto de Colasanti parte da busca pelo autoconhecimento como também, mediante o sofrimento da princesa por não ter uma amiga, de mostrar uma significativa necessidade do ser humano: tornar-se um ser social, o que se intensifica à medida que o indivíduo cresce e amadurece. Há aqui a indicação da premência de rito de passagem por parte da princesa — inerente aos contos de fadas —, mas que esbarra no egoísmo do rei, seu pai, que tem dificuldade em aceitar o crescimento de sua única filha e não deseja compartilhá-la com ninguém.

Assim, a imposição do pai à filha nos remete à sentença de Nêmesis a Narciso: tanto o rei quanto a deusa impõem uma condição a seus subjugados, a qual representa uma punição, seja ela feita de forma consciente — a deusa Nêmesis decide castigar Narciso —, seja inconscientemente, visto que o rei desejava ver o fim da tristeza da filha, mas sem abrir mão de mantê-la isolada da sociedade.

O texto já se inicia com uma anáfora: “Era linda, era filha, era única. Filha de rei” (Colasanti, 2003, p. 46, grifos nossos), destacando sua poeticidade como também arejando o clássico “Era uma vez...”, típico dos contos de fadas tradicionais. Esta figura de linguagem, associada a orações coordenadas assindéticas, também força o leitor a atentar para a apresentação pausada das características da personagem principal. A princesa não tinha irmãos, era “única”. A significação, aqui, vai além de ser sem par, abarcando a conotação de solitária. A frase nominal “filha de rei” reforça esta solidão, pois evidencia sua posição social elevada. Ser princesa é estar no topo da pirâmide social, completamente distanciada de outros setores da sociedade.

Mediante o discurso indireto livre presente no trecho “Mas de que adiantava ser princesa se não tinha com quem brincar?” (Colasanti, 2003, p. 46, grifos nossos), o leitor tem acesso aos pensamentos da pequena, e percebe, a partir da conjunção adversativa “mas”, que ela não se gabava de sua posição social, ao contrário, não via valor nela, pois este fato a impedia de realizar seu maior desejo: ter uma amiga. Essa conjunção adversativa também assinala ao leitor que esta questão será a problemática que envolverá a personagem ao longo da narrativa.

“Não queria saber de bonecas. Não queria saber de brinquedos” (Colasanti, 2003, p. 46). Ser rica lhe proporcionava o luxo de ter o que de material ela desejasse, bonecas e brinquedos sem fim, porém, o relacionamento humano, a construção mútua do amor para com outrem não eram permitidos a ela.

Logo adiante, o sofrimento da princesa evidenciado acima (“Mas de que adiantava ser princesa se não tinha com quem brincar?”) é retomado por meio do paralelismo “De que adianta a coroa se a filha da gente chora à noite?” [grifos nossos] (Colasanti, 2003, p. 46), mas agora pelo olhar do rei, que, de acordo com Medeiros (2009, p. 79), mostrava reflexão acerca do suplício da filha, no entanto, talvez por excesso de proteção, altivez real ou incompreensão, continuava a desconsiderar o verdadeiro motivo das lágrimas de sua herdeira.

Desta forma, pretendendo dar fim a esta situação, ele encontrou uma maneira deveras controversa: “Chamou o vidraceiro, chamou o moldureiro. E em segredo mandou fazer o maior espelho do reino. Em silêncio mandou colocar o espelho ao pé da cama da filha que dormia” (Colasanti, 2003, p. 46, grifo nosso). Mais uma vez, utilizando-se do paralelismo como recurso estilístico, a escritora enfatiza um momento crucial da narrativa: quando o rei decidiu ludibriar a própria filha e,

partindo de seu poder régio, deu as ordens. Ao agir assim, o monarca manifestou seu propósito de que a filha encontrasse em si mesma o que buscava ao desejar o contato com outro sujeito, e mais do que isso, agindo assim, ele conseguiria manter a princesa intocada, longe de qualquer um que não fosse do nível social deles. Por ser uma atitude realizada na calada da noite, “em segredo”, temos a certeza de que a criança acreditava ter realmente encontrado “uma amiga para gostar” (Colasanti, 2003, p. 46), ao acordar no dia seguinte e se deparar com uma menina descabelada e com ares de sono em seu quarto.

Daqui em diante, o mundo real, verdadeiro da menina, cede espaço ao mundo imaginário, centrado nos limites da moldura do espelho. Aquele abrangia solidão e tristeza, este vem repleto de risadas, brincadeiras e felicidade, mesmo que momentâneas e ilusórias. O deleite que tinha ao admirar o que via no espelho compara-se ao que temos ao contemplarmos uma obra de arte. Afinal, como afirma Ortega y Gasset, “Es la obra de arte una isla imaginaria que flota rodeada de realidad por todas partes” (Ortega y Gasset, 1963, p. 5), lembrando que, à semelhança de Narciso, a princesa era dotada de beleza singular, o que também corrobora com sua contemplação no espelho. Medeiros (2009) vai além, ao afirmar que este narcisismo inconsciente da princesa nada mais era do que uma duplicação do egocentrismo do pai, “É evidente que o narcisismo do conto ‘A Primeira Só’ é motivado pelo pai, que já tinha o narcisismo em relação às suas posses, incluindo-se aí sua filha” (p. 81).

Eduardo Peñuela Cañizal (2012) discute o tema da moldura dentro dos contextos cinematográfico e artístico em seu artigo “O texto fílmico entre a moldura e o enquadramento”. Suas observações nos são úteis no tocante à delimitação e ao direcionamento do olhar do interlocutor para dentro de um quadro ou, no caso, de um espelho.

Essa relação entre a expressão pictórica conformada pela moldura e os espectros do espaço referencial que ela gera, entendido aqui como complemento espacial ilusório e idealizado pelo observador, com base nas particularidades do lugar em que se situa a cena plasmada no quadro, é uma característica fundamental da pintura. (Cañizal, 2012, p. 22)

A partir da imagem que via reproduzida no espelho, a princesa enxergava o que sua imaginação e seu coração desejavam. É como se a menina estivesse vivendo seu sonho, porém, isto somente era possível por estar dentro dos limites da moldura espectral, que designava um mundo ilusório.

Ao ponderar sobre a importância da moldura para um quadro, José Ortega y Gasset afirma que “no es el marco el traje del cuadro, porque el traje tapa el cuerpo, y el marco, por el contrario, ostenta el cuadro” (Ortega y Gasset, 1963, p. 3). Trazendo para a narrativa, a moldura faz com que o espelho se destaque aos olhos da princesa, tornando completamente sem importância para ela o que havia ao redor, ou seja, o mundo real, efetivo. Este trecho nos ajuda a compreender a relevância da moldura do espelho no contexto vivenciado pela infanta, pois essa estrutura delimitava exatamente o espaço onírico presente em sua realidade e esta delimitação espacial conduzia sua atenção para dentro do espelho. Podemos

complementar esta afirmação de Ortega y Gasset (1963, p. 3) com as considerações de Soares, para quem:

Pensada em sua forma usual, a moldura cria um espaço interno a ser preenchido para que possa ‘significar’, o que muitas vezes faz com que se esqueça que a própria moldura é o resultado de uma interação entre os seus espaços internos e externos. [...] Se a moldura parece incluir algo, trazendo-o para dentro, é porque demarcou contornos, excluindo alguma outra coisa. (Soares, 2001, pp. 35-36)

Dialogando com esta citação, verificamos que a filha do rei criara uma aceção subjetiva ao seu contexto, ao relacionar o que via com o que desejava e sentia em seu interior. O que a menina via, ao olhar para o espelho, era na verdade um reflexo da realidade, e não a realidade em si, tal qual uma pintura artística de paisagem, por exemplo, que busca reproduzir um cenário com todas as suas características, mas que não deixa de ser somente uma reprodução, como reflete José Ortega y Gasset (1963) ao analisar a pintura *Regoyos*:

La pared donde cuelga la obra de Regoyos no tiene más de seis metros. El cuadro desplaza una mínima parte de ella y, sin embargo, me presenta un amplio trozo de la región bidasotarra: un río y un puente, un ferrocarril, un pueblo y el curvo lomo de una larga montaña. Cómo puede estar todo esto en tan exíguo espacio? Evidentemente, está sin estar. El paisaje pintado no me permite comportarme ante él como ante una realidad; el puente no es, en verdad, un puente, ni humo el humo, ni campo la campiña. Todo en él es pura metáfora, todo en él goza de una existencia meramente virtual. El cuadro, como la poesía o como la música, como toda obra de arte, es una abertura de irrealidad que se abre mágicamente en nuestro contorno real. (Ortega y Gasset, 1963, p. 4)

Isto posto, verificamos que a criança não conseguia distinguir realidade de ilusão, o que vivia do que imaginava viver, o que estava fora do que estava refletido no espelho. Assim, ela foi incapaz de interpretar a metáfora tratada por Ortega y Gasset: na perspectiva da princesa, tudo era uma coisa só, portanto, olhar para sua imagem refletida no espelho era o mesmo que facear uma outra criança, outro sujeito, em seu ambiente íntimo, afinal, o espaço que ela via espelhado nos limites da moldura correspondia ao seu quarto em todos os seus detalhes.

Então, “quando a princesa acordou, já não estava mais sozinha” (Colasanti, 2003, p. 2003). Aqui, vemos que, num primeiro momento, o rei conseguiu atingir seu objetivo, interrompendo, ainda que temporariamente, a solidão da filha, mesmo que fosse à base de um engodo.

Uma menina linda e única olhava surpresa para ela, os cabelos ainda desfeitos do sono. Rápido saltaram as duas da cama. Rápido chegaram perto e ficaram se encontrando. . . .

Felizes juntas, felizes iguais. A brincadeira de uma era a graça da outra. O salto de uma era o pulo da outra. E quando uma estava cansada, a outra dormia. (Colasanti, 2003, p. 46)

Neste trecho, a partir de seu trabalho laborioso com a linguagem, a escritora leva o leitor a imaginar a cena da criança observando-se em frente ao espelho sem

que efetivamente se reconheça, mas, além disso, faz com que ele compreenda os sentimentos da menina, pois a cena retratada por Marina Colasanti apresenta-nos uma relação de companheirismo e afinidade, presente em uma verdadeira amizade, tal qual a princesa sempre desejou.

Ao notar que seu plano obtivera sucesso, o rei, exultante, presenteou a filha com muitos brinquedos, incluindo uma bola de ouro, “tão brilhante, que foi o primeiro brinquedo que escolheram” (Colasanti, 2003, p. 48). O verbo “escolheram”, no plural, evoca tanto a ideia do duplo quanto a cumplicidade entre as meninas, como se elas estivessem em uma sintonia tão grande que pensavam e agiam concomitantemente. A bola de ouro é elemento oriundo dos contos de fadas tradicionais, mais especificamente do conto “O rei sapo ou Henrique de ferro” (Irmãos Grimm), também conhecido como “A princesa e o sapo”. A bola pode representar o poder real — pois faz lembrar o orbe (ou “*globus cruciger*”, que o rei segura em uma mão, enquanto na outra tem o cetro — símbolos de sua autoridade) —, assim como a riqueza pelo material de que é feita (ouro). Por outro lado, a bola é um objeto com sentido lúdico e esportivo. Contudo, sua natureza requer que haja a participação de pelos menos dois sujeitos para que a brincadeira se efetive. Mais uma vez, sugere-se a necessidade de amadurecimento por parte da princesa, o rito de passagem que ela precisava atravessar para continuar crescendo — expandir seu mundo —, o que significava ter experiências novas e se relacionar com outras pessoas.

Então, a pequena decidiu lançar a bola às mãos da amiga imaginária, no entanto o resultado foi um espelho estilhaçado e o impacto de uma realidade mordaz. “Uma moldura vazia, cacos de espelho no chão” (Colasanti, 2003, p. 48). Aqui a moldura também é metáfora da própria menina que, ao compreender que estava vivendo uma mentira, sentiu um vazio por dentro. Os cacos de espelho representam seus sentimentos, agora despedaçados. “A tristeza pesou nos olhos da única filha do rei” (Colasanti, 2003, p. 48). A frustração era inevitável, porém, logo a pequena se viu nos estilhaços, diversas molduras espalhadas pelo chão, e mais uma vez foi lançada ao seu mundo imaginário, tomada de uma euforia momentânea e intensa, afinal agora acreditava possuir várias amigas.

Ao brincar com a bola, constatamos a necessidade de a princesa se relacionar com outras pessoas, pois ela efetivamente projetou o outro sujeito a sua frente, no momento em que lhe atirou o brinquedo. Os pedaços de espelho espalhados pelo chão do quarto trouxeram-lhe um novo olhar para esse “outro”, que agora tornara-se plural. “Era diferente brincar com tantas amigas, agora podia escolher. Um dia escolheu uma, e logo se cansou. No dia seguinte preferiu outra, e esqueceu dela em seguida. Depois outra e mais outra, até achar que todas eram poucas” (Colasanti, 2003, p. 48).

As cenas que seguem mostram-nos que mesmo sendo muitas, as supostas amigas eram insuficientes para a infanta, pois, na verdade, esse “outro” correspondia a si mesma e ela inconscientemente já havia compreendido isso, o que retoma o mito de Narciso.

Então a menina passou a partir os cacos em mais e mais pedaços, em busca do sentimento que provava antes de retomar a consciência de sua solidão. Tri-

turar o espelho era uma forma de lutar contra a ilusão imposta pelo rei, mesmo que esta ação fosse incipiente.

Mas duas eram menores do que uma, quatro menores do que duas, oito menores do que quatro, doze menores do que oito.

Menores, cada vez menores.

Tão menores que não cabiam mais em si, pedaços de amigas com as quais não se podia brincar. *Um olho, um sorriso, um lado de nariz* [ênfase adicionada]. Depois, nem isso, pó brilhante de amigas espalhado pelo chão. (Colasanti, 2003, p. 49, grifo nosso)

A metonímia, destacada no final deste trecho, é fundamental para retratar o estado de espírito da princesa, que era muito frágil e também estava estilhaçado, assim como o espelho. Quando o objeto vira pó, temos o ápice do sofrimento da personagem, que não se reconhecia mais e, ao mesmo tempo, não possuía um alguém em quem se apoiar, “sozinha outra vez a filha do rei” (Colasanti, 2003, p. 49).

Otto Rank (2013) investigou a figura do duplo do ser humano com diferentes enfoques, aplicando uma abordagem psicanalítica para a análise de textos literários, míticos e de tradições folclóricas. Para Rank, o narcisismo — presente tanto na sociedade como em numerosas obras literárias —, ajuda-nos a compreender a questão da duplicidade do ser:

Ao assinalar a visão animista do mundo baseada na onipotência do pensamento, Freud possibilitou-nos pensar no homem primitivo e na criança como uma estrutura psíquica requintadamente narcísica. As teorias narcísicas sobre a criação do mundo apontam ... aos posteriores sistemas filosóficos baseados no Eu ..., para o fato de que o ser humano, inicialmente, apenas logra perceber a realidade que o cerca como reflexo ou parte de seu Eu. (Rank, 2013, p. 136)

A Psicanálise entende, então, que o narcisismo é uma fase própria da infância, do desenvolvimento infantil. Trata-se, justamente, da fase em que se encontra a personagem principal do conto e na qual o rei lutava para que ela permanecesse.

De acordo com o Nicolau<sup>5</sup>, na segunda infância, que está entre os 3 e 6 anos de idade, a criança costuma ser egocêntrica, além disso, por ainda não ter uma maturidade cognitiva, não compreende o mundo de forma lógica, portanto, não consegue distinguir realidade de ilusão. Isso posto, podemos compreender o porquê de a pequena altura ter se iludido de imediato com sua imagem ao espelho. Outro fator que deve ser destacado nesta fase inicial da vida é que a família costuma ser o centro do mundo da criança, que, no conto, é representado pelo rei, seu pai. Não sabemos o motivo da ausência, na narrativa, da figura materna, extremamente importante para o desenvolvimento emocional e social da criança, mas podemos inferir que o pai, agindo como agiu, não queria perder sua importância na vida da filha, ou, em seu entendimento, ser substituído por outro sujeito,

<sup>5</sup> Paulo Fernando M. Nicolau, técnico responsável pelo website <<https://www.psiquiatriageral.com.br/educacaomedica/ciclosvitais.htm>> Acesso em 11/08/2020.

um amigo ou amiga, por exemplo. Talvez, para ele, mantê-la na fase egocêntrica permitiria que ela continuasse sendo sua posse.

Na terceira infância, também conforme informações de Nicolau<sup>6</sup>, a criança se torna menos egocêntrica e a importância das relações sociais com pessoas fora do núcleo familiar é muito maior, caracterizando a necessidade de fazer amigos, por isso a profunda tristeza da menina por não ter com quem brincar e construir laços afetivos. O desejo manifestado pela princesa, na verdade, era uma necessidade típica do desenvolvimento humano na fase da vida em que ela se encontrava.

Porém, também podemos ir além e compreender que o reflexo da personagem principal no espelho na verdade representa uma projeção da imagem do seu eu interior, isto é, de sua alma, que ela, com efeito, acreditava ser outra pessoa. Podemos compreender melhor esta relação entre reflexo e alma humana a partir da seguinte leitura de Rank (2013):

...as denominações das sombras, reflexos e expressões similares, para os povos primitivos, servem também para a concepção de ‘alma’, e que a ideia primitiva de alma dos gregos, egípcios e outros povos altamente civilizados coincide com a de um duplo que é exatamente igual ao corpo. Mesmo a concepção da alma como uma imagem no espelho implica que se assemelha a uma cópia precisa do corpo. Ao falar de um ‘monismo primitivo de corpo e alma’, Negelein quer dizer que, originalmente, a concepção de alma corresponde à de um segundo corpo . . . (Rank, 2013, p. 138)

Desta forma, a menina se tornaria incapaz de interagir com o mundo exterior, pois fora forçada pelo pai a relacionar-se apenas consigo mesma. Seu eu era o único parâmetro social que a menina tinha e que, quando o espelho se quebrou, desfez-se com ele.

Então, apesar do intenso contato consigo mesma através do espelho, a criança não tinha consciência de que continuava sozinha, ou seja, a mentira criada pelo pai, e sua descoberta inesperada, não a privou apenas de uma verdadeira relação social, mas também de se autoconhecer, o que foi devastador na vida da pequena.

“Chorava? Nem sei.” (Colasanti, 2003, p. 49) Com base neste discurso indireto livre, percebemos que os sentimentos da menina estavam tão caóticos que nem o narrador nem ela sabiam discriminá-los ao certo. Afinal, ela buscava o outro ou a si mesma?

Assim se explica a aparente contradição de que a perda da sombra ou da imagem no espelho possa ser apresentada como perseguição da mesma, como representação pelo oposto, baseada no regresso do reprimido à repressão.

Esse mesmo mecanismo de defesa ocorre quando a perseguição pelo duplo, frequentemente ligada ao desfecho da loucura, quase sempre leva ao suicídio. (Rank, 2013, pp. 123-124)

<sup>6</sup> Paulo Fernando M. Nicolau, técnico responsável pelo website <<https://www.psiquiatriageral.com.br/educacaomedica/ciclosvitais.htm>> Acesso em 11/08/2020.

A concepção expressa por Rank torna-se um axioma desta narrativa colasantiana, visto que a princesa se afastou de seu espaço seguro — seu quarto, que ao mesmo tempo também era sua moldura —, o que significava negar a redoma de proteção criada por seu pai, o rei, e tomar atitudes por si própria, completando seu rito de passagem e deixando de ser criança — ou uma criança tão pequena. Então, correu pelos jardins do castelo buscando findar a tristeza, que era imensa e insistia em ocupar seu coração. “Parou à beira do lago” (Colasanti, 2003, p. 49) e ali se deparou novamente com a velha e conhecida imagem, “No reflexo da água, a amiga esperava por ela” (Colasanti, 2003, p. 49, grifo nosso). Este trecho soa como um convite à criança para ir ao encontro da “amiga”, metáfora de morte nesta parte do conto.

Mas a princesa não queria mais uma única amiga, queria tantas, queria todas, aquelas que tinha tido e as novas que encontraria. Soprou na água. A amiga encrespou-se, mas continuou sendo uma. Atirou-lhe uma pedra. A amiga abriu-se em círculos, mas continuou sendo uma. (Colasanti, 2003, p. 49)

A filha do rei, embora desejasse a figura do outro plural, compreendia, neste momento, que era seu reflexo na superfície do lago, e que, portanto, ela era um ser uno, indivisível, ansiando por autoconhecimento. Entretanto, encarar o próprio eu é tarefa árdua muitas vezes. Da mesma forma, quando Narciso finalmente compreendeu que não havia outro sujeito ali, que aquele por quem ele devotava seu amor era sua própria imagem refletida na água, ou seja, que se tratava de “um auto-amor, um amor do *self* e não um amor pelo *outro*” (Brandão, 1987, p. 183), o belo jovem entrou em agonia e foi impossível evitar o “desenlace trágico”, como Brandão (1987, p. 183) caracterizou.

Podemos considerar que, no momento de dor intensa, provocada aqui pelo autoenfrentamento e pela tomada de consciência de sua factual realidade, a morte era sedutora à infante. “Então a linda filha do rei atirou-se na água de braços abertos, estilhaçando o espelho em tantos cacos, tantas amigas que foram afundando com ela, sumindo nas pequenas ondas com que o lago arrumava sua superfície” (Colasanti, 2003, pp. 49-50).

O lago é lugar de sereias, ninfas, criaturas femininas, em diversos folclores (Chevalier & Gheerbrant, 2003, p. 533), assim, o mergulho no lago pode ser associado à imersão numa esfera feminina. A menina saiu do espaço masculino — seu quarto, onde tudo fora definido por seu pai, o rei —, atravessou o jardim e foi para o lago, onde ela ficou em contato direto com a natureza e se deparou novamente consigo mesma. Seu reflexo na superfície das águas sugeria o que havia de obscuro, misterioso nela.

São dois espaços que se opõem. De um lado, o quarto, que induz ao racional, iluminado, fiscalizado, no qual o rei estabelecia as regras e as impunha à filha. Trata-se também do espaço em que as relações são definidas e “delimitadas” por uma moldura — que, aqui no conto, também equivale a um “molde” ou instância normalizadora. No lado oposto, o lago, que era onde tudo podia acontecer, lugar de mistério e no qual a princesa escolheu romper com o poder que seu pai exercia sobre ela, mesmo que fosse por meio da morte. O lago, com suas águas fluidas e seu tamanho (extensão e profundidade), é contraposto à rigidez da moldura.

E, enquanto o espelho e sua moldura remetem ao artefato (criação artificial do homem) e à frágil solidez da ilusão, o lago alude à selvagem casualidade da vida, da natureza e do universo real, palpável.

No quarto, o espelho se quebrou; aqui fora, a princesa pode se quebrar. Ou, se fizermos outra leitura, em que o mergulho na água tem conotação metafórica, a princesa lançou-se no mundo das experiências vividas em três dimensões — em vez de apenas projetadas em superfície lisa.

Mas, se entendermos que ela atentou contra a própria vida, surge imediatamente também a interpretação de que se trata de uma criança, brinquedo dos desmandos do pai. Em outras palavras, levada por seus sentimentos e ainda sem maturidade suficiente para compreender racionalmente tudo o que lhe acontecia, ela escolheu abandonar a vida em vez de continuar se submetendo aos desmandos do pai, afinal, nesta fase da vida a menina ainda seria impotente para enfrentá-lo e fazer valer seus desejos.

A ideia de suicídio também aponta para uma personagem que saiu do domínio do pai pela morte, pois, ao se jogar no lago ela se tornou inacessível a ele, o que configura um rompimento drástico com o poder hierárquico e coercitivo que o rei exercia sobre ela.

Entretanto, mesmo assim, seu gesto não se reduz a algo simplesmente passivo. Mas sim a uma *reação* inconformada, resoluta e ativa: a saída do quarto fechado para o jardim aberto já antecipa e indica isso. Apesar de ser criança, e além disso filha do rei, seria de esperar termos uma personagem passiva, mas acreditamos que isso ela não era. Estando sempre aprisionada pelo egoísmo do pai, e restrita à solidão, é fundamental percebemos que ela não se submeteu ao comportamento opressivo do pai, que ameaçava o crescimento da filha, como também sua felicidade.

Ao contrário, é o inconformismo dela que obriga o pai a imaginar engodos e formas de contornar a implacável sede dela por crescer, por sair da fase narcisista, por alcançar autonomia e autoconhecimento. E, apesar dos esforços do pai de mantê-la sob controle, ela reagiu e impôs a ele sua sede por liberdade e por relações efetivas. Aliás, o aspecto ativo e seguro está, inclusive, registrado no significado do vocábulo “reação”<sup>7</sup>, de acordo com o dicionário Aurélio (Ferreira, 2010, p. 1783).

Ela reagiu, sim, às imposições do pai, mas isso na verdade pode ser interpretado como uma busca pela liberdade, que ela não tinha, mesmo que isto representasse sua morte. Por mais que o pai tentasse prendê-la e reduzir seu espaço e o alcance de sua vista, a menina permaneceu em ação e em movimento: sua ação sobre o espelho (chegando por fim a esmigalhá-lo), a fuga até o jardim e o mergulho atestam a irrequieta força da vontade da menina de encontrar o mundo fora dela.

<sup>7</sup> “Reação: 1. Ato ou efeito de reagir. 2. Resposta a uma ação qualquer por meio de outra ação que tende a anular a precedente [...]. 3. Comportamento de alguém em face de ameaça, agressão, provocação, etc. [...] 4. Oposição, luta, resistência” (Ferreira, 2010, p. 1783).

Logo, ao lançar-se nas águas do lago, ela se permitiu matar metaforicamente um eu que a impedia de crescer e amadurecer, para dar espaço à eclosão de seu novo ser. A simbologia da água também favorece esta interpretação, pois ela, tal qual é ressaltado por Chevalier e Gheerbrant (2003), representa a vida, “a água da vida, que se descobre nas trevas, e que regenera” (p. 19), como também renovação e ressurgimento.

Mergulhar nas águas para dela sair sem se dissolver totalmente, salvo por uma morte simbólica, é retornar às origens, carregar-se de novo, num imenso reservatório de energia e nele beber uma força nova: fase passageira de regressão e desintegração, condicionando uma fase progressiva de reintegração e regenerescência. (Chevalier & Gheerbrant, 2003, p. 15)

Dessa forma, temos, então, um final em aberto para a princesa, o qual permite supor uma libertação para uma vida em outro patamar, ao contrário de Narciso, que morreu e transformou-se em flor, o que é estático, e este enraizamento não está presente no conto de Marina Colasanti.

E assim encerra-se o conto de uma linda interpretação do mito de Narciso, em que a escritora realizou a transposição de temas e figuras presentes na narrativa de Ovídio, mas em cima de um novo contexto, ao mesmo tempo retomou o antigo, mas atribuindo-lhe novas significações. “É assim que o mito se nutre de si mesmo; passando de memória em memória, deixa e retém coisas, sem perder nada de seus traços constitutivos” (Samoyault, 2008, p. 119).

## Referências bibliográficas

- Brandão, J. S. (1987). *Mitologia Grega*, vol. II. (18a ed.). Petrópolis, RJ: Vozes.
- Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (2003). *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números* (Trad. de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim, Lúcia Melin). (18a ed.). Rio de Janeiro: José Olympio.
- Colasanti, M. (2003). *Uma ideia toda azul*. (22a ed.). São Paulo: Global.
- Ferreira, A. B. H. (2010). *Dicionário da Língua Portuguesa*. (5a ed.). Curitiba: Positivo.
- Medeiros, N. M. (2009). *A enunciação poética nos contos de Marina Colasanti*. (Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências e Letras, UNESP, Araraquara, Brasil) recuperado de <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/91586>
- Ortega y Gasset, J. (1963). *Meditación del marco*. In *Obras completas – El espectador* [Complete Works – The Spectator] (1916-1934). (II, pp. 307-313 Madrid: Revista de Occidente.
- Ovídio. (2003). A história de Eco e Narciso in *Metamorfoses*. (Trad. Vera Lúcia Leitão Magyar). (pp. 61-65.) São Paulo: Madras Editora Ltda.
- Peñuela Cañizal, E. (2012). O texto fílmico entre a moldura e o enquadramento. *Revista Significação*, v. 39, n.º 38, 13-26.
- Rank, O. (2013). *O Duplo*. Porto Alegre: Dublinense.
- Samoyault, T. (2008). *A intertextualidade* (Sandra Nitrini, Trad). São Paulo: Aderaldo & Rothschild.
- Soares, R. L. (2001). Telas e janelas, molduras das imagens. *Revista Significação*, v. 28, n.º 16, 31-44.

## Resumo

Quando o rei se depara com o sofrimento de sua filha que deseja ter uma amiga para brincar e com quem estabelecer verdadeiros laços de amizade, a solução que ele encontra é presentear-lá com o maior espelho do castelo, que traz à princesa o mundo de sua imaginação. Nesta mol-

dura de ilusões ela se depara e se encanta com sua própria imagem refletida, acreditando ser o outro que tanto buscava, fazendo referência interdiscursiva ao mito de Narciso. A partir daqui a princesa enfrentará dificuldades ao longo de sua jornada em busca do autoconhecimento até que, pela última vez, depara-se com seu reflexo, então, no lago. Este trabalho de análise literária do conto “A primeira só”, da escritora Marina Colasanti, embasa-se na teoria sobre molduras, comumente empregada em estudos sobre artes visuais, mas que recentemente tem sido abordada também na literatura. Tal teoria aqui se justifica, pois o mundo imaginário de felicidade e brincadeiras da menina é delimitado primeiramente pelo espelho e, posteriormente, pelas margens do lago onde ela vê seu reflexo pela última vez e que já não mais representa sua imaginação, mas sim, seu eu interior. Para tanto, serão utilizados os estudos de Ortega y Gasset como também Eduardo Peñuela Cañizal para basear a análise sobre molduras. Os fundamentos acerca da intertextualidade, significativa no conto em razão do diálogo com o mito de Narciso, de Ovídio, apoiar-se-ão no livro *Intertextualidade*, de Tiphaine Samoyault.

### Abstract

When the king comes across the suffering of his daughter who wants to have a friend to play with and to establish true bonds of friendship, the solution he finds is to present her to the largest mirror of the castle, which brings to the princess the world of her imagination. In this frame of delusion, she comes across and is enchanted by her own reflected image, believing herself to be the other she sought so much, making interdiscursive reference to Narcissus myth. From here the princess will face difficulties along her journey in search of self-knowledge until, for the last time, she encounters her reflection, then, in the lake. This work of literary analysis of the short story “The First Only”, by the writer Marina Colasanti, is based on the theory about frames, commonly used in studies of visual arts, but which has recently been approached in literature. This theory is justified here, because the girl’s imaginary world of happiness and play is delimited first by the mirror and, subsequently, by the lakeshore where she sees her reflection for the last time and which no longer represents her imagination, but her inner self. To this end, studies by Ortega y Gasset and Eduardo Peñuela Cañizal will be used to base the analysis on frames. The foundations about intertextuality, significant in the tale because of the dialogue with Ovid’s Narcissus myth, will be supported by Tiphaine Samoyault’s book *Intertextuality*.

