

N.11, 2019

LITERARTES



**Contos de fadas: tradição literária,
transmidialidade, teoria e crítica**

EQUIPE EDITORIAL

Coordenação

Maria Zilda da Cunha | Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Brasil

Editores da Décima Primeira Edição

Paulo César Ribeiro Filho | CAPES/ Universidade de São Paulo, Brasil

Nathália Xavier Thomaz | CAPES/ Universidade de São Paulo, Brasil

Maria Auxiliadora Fontana Baseio | Universidade de Santo Amaro, Brasil

Maria Zilda da Cunha | Universidade de São Paulo, Brasil

Conselho Editorial

Lourdes Guimarães | Universidade de São Paulo, Brasil

Maria Auxiliadora Fontana Baseio | Universidade de Santo Amaro, Brasil

Maria Cristina Xavier de Oliveira | Universidade de São Paulo, Brasil

Maria dos Prazeres Santos Mendes | Universidade de São Paulo, Brasil

Maria Zilda da Cunha | Universidade de São Paulo, Brasil

Ricardo Iannace | FATEC/ Universidade de São Paulo, Brasil

Rita de Cássia Dionísio | Universidade de Montes Claros, Brasil.

Comissão Científica

Angela Balça | Universidade de Évora, Portugal

Diógenes Buenos Aires | Universidade Estadual do Piauí, Brasil Eliane Debus,

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

José Jorge Letria | Associação dos Escritores Portugueses, Portugal

José Nicolau Gregorin Filho | Universidade de São Paulo, Brasil

Pedro Serra | Universidade de Salamanca, Espanha

Rosangela Sarteschi | Universidade de São Paulo, Brasil

Sérgio Paulo Guimarães Sousa | Universidade do Minho, Portugal

Ricardo Iannace | FATEC/ Universidade de São Paulo, Brasil.

Rita de Cássia Dionísio | Universidade de Montes Claros, MG, Brasil.

Comissão de Publicação

Cristiano Camilo Lopes | Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil

Cristina Casagrande de Figueiredo Semmelmann | Universidade de São Paulo, Brasil

Lourdes Guimarães | Universidade de São Paulo, Brasil

Maria Cristina Xavier de Oliveira | Universidade de São Paulo, Brasil

Nathália Xavier Thomaz | Universidade de São Paulo, Brasil

Regina Célia Ruiz | Universidade de São Paulo, Brasil

Sandra Trabucco Valenzuela | Universidade Anhembi Morumbi, Brasil

Preparação e Revisão da Décima Primeira Edição

Cristina Casagrande de Figueiredo Semmelmann | Universidade de São Paulo, Brasil

Nathália Xavier Thomaz | Universidade de São Paulo, Brasil

Oscar Nestarez | Universidade de São Paulo, Brasil

Paulo César Ribeiro Filho | CAPES/ Universidade de São Paulo, Brasil

Regina Célia Ruiz | Universidade de São Paulo, Brasil

Projeto Gráfico

Bruno de Oliveira Romão | <https://www.instagram.com/ilustra.bruno/>

Edição de Arte

Bruno de Oliveira Romão | <https://www.instagram.com/ilustra.bruno/>

Criação do Logotipo

Silvana Mattievich

Ilustração da Capa

Bruno de Oliveira Romão | <https://www.instagram.com/ilustra.bruno/>

Capa

Bruno de Oliveira Romão | <https://www.instagram.com/ilustra.bruno/>

Tradutores

Cauê Cardoso Polla | Universidade de São Paulo, Brasil

Nathália Xavier Thomaz | Universidade de São Paulo, Brasil

Oscar Nestarez | Universidade de São Paulo, Brasil

Paulo César Ribeiro Filho | Universidade de São Paulo, Brasil

Regina Célia Ruiz | Universidade de São Paulo, Brasil

Pareceristas da Décima Primeira Edição

Adriana Falcato Almeida Araldo | Universidade de São Paulo, Brasil

Bruno Matangrano | Universidade de São Paulo, Brasil

Carlos Caldas | Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Brasil

Célia Maria Domingues da Rocha Reis | Universidade Federal do Mato Grosso, Brasil

Dayse Barbosa | Universidade de São Paulo

Eduardo Boheme Kumamoto | Universidade de Dublin, Irlanda

Fernanda Correa | Universidade de São Paulo, Brasil

Maria Auxiliadora Fontana Baseio | Universidade de Santo Amaro, Brasil

Maria Laura Pozzobon Spengler | Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Nathália Xavier Thomaz | Universidade de São Paulo, Brasil

Oscar Nestarez | Universidade de São Paulo, Brasil

Regina Célia Ruiz | Universidade de São Paulo, Brasil

Ricardo Iannace | FATEC/Universidade de São Paulo, Brasil

Sandra Trabucco Valenzuela | Universidade Anhembi Morumbi, Brasil

ISSN: 2316-9826

SUMÁRIO

Editorial **9**

Maria Auxiliadora Baseio, Maria Zilda da Cunha,
Nathália Xavier Thomaz, Paulo César Ribeiro Filho

Entrevista

Contos de fadas: a esperança que ecoa do “Era uma vez...” 13

Paulo César Ribeiro Filho

Artigos

**Os perigos da curiosidade: uma leitura de
“Cachinhos Dourados e os Três Ursos” de Roald Dahl..... 28**

Valquíria Pereira Alcantara

**Urdiduras da condição social feminina em contos maravilhosos:
uma análise comparativa de *Rumpelstilzchen* e *A moça tecelã*..... 57**

Gisele Gemmi Chiari

**A literatura infantil brasileira do século XIX: indícios preliminares
de fontes imediatas de *Contos da carochinha*, de Figueiredo Pimentel 76**

Cristina Rothier Duarte, Daniela Maria Segabinazi

**Formas de perder-se na floresta: Chapeuzinho Vermelho
e as experiências narrativas e cognitivas nos aplicativos 89**

Thales Estefani

**Aspectos da discussão hodierna internacional sobre a história
e as origens dos contos de fadas literários: a autoria distribuída 112**

Andre Luiz Ming Garcia

**Uma beleza congelante: a morte e sexualidade em *A Rainha da Neve*,
de Hans Christian Andersen e suas refigurações 132**

Lígia R M C Menna

O conto: *Fábulas italianas* e a memória 155

Helen Cristine Alves Rocha

**De anéis mágicos e leões falantes: A função social dos contos de fada
de acordo com J. R. R. Tolkien e C. S. Lewis 179**

Fabian Quevedo da Rocha

**Mitos, arquétipos e novas representações
de gênero em contos juvenis contemporâneos 194**

Lívia Maria Rosa Soares

Resenhas

**Fadas em ação: uma breve análise
da narrativa "O corvo", de Ana de Castro Osório 219**

Priscila Clementino Bezerra de Araújo, Rita de Cássia Silva Dionísio Santos

**Na Floresta: um passeio em quadrinhos
pelas histórias dos irmãos Grimm 226**

Jessica Ribeiro Bombonato

Ensaaios

Notas ecocríticas sobre *A Dríade* e outros contos arbóreos de Andersen 234

Klaus Eggensperger

O modo de vida dos hobbits no legendário de Tolkien 246

Charles Albuquerque Ponte, Ismael Arruda Nazário da Silva

Tradução

Uma quase apresentação de Eliseo Diego 258

Cauê Cardoso Polla

Editorial

“A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço.”

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência.

Trad. de João Wanderley Geraldi. In: Revista Brasileira de Educação, n. 19.

Campinas, jan-abril de 2002.

O dossiê “Contos de fadas: tradição literária, transmidialidade, teoria e crítica” vem a lume oportunamente, em tempo kairós. Os debates em torno da literatura infantil e juvenil se agravaram, sobretudo, no tocante à presença de elementos sobrenaturais em textos destinados aos jovens leitores de uma sociedade assolada por processos de revisionismo das mais diversas vertentes. No centro da efervescência de tais debates reside o conto de fadas em suas múltiplas formas, variantes e suportes.

Vivemos sob a égide da lógica do consumo, na qual a vida é transformada em mercadoria; a sensibilidade, o imaginário utópico, a magia e a poesia se encontram cerceados pelos cabrestos de políticas públicas e movimentos sociais setorializados que parecem querer interditar, deliberadamente, a fruição e a experiência do pensamento mágico. Na 11ª edição da Revista Literartes, buscaremos dimensionar um espaço de reflexão por meio de abordagens múltiplas acerca do maravilhoso feérico e, para isso, convidamos nossos leitores a nos acompanharem pelas veredas nem sempre claras e verossímeis do universo dos contos de magia.

Colocamos em foco o conto de fadas em sua enigmática arte de narrar, que, de forma nem sempre concisa, se faz no engendrar da crueza da vida, do sobrenatural e da renovação de promessas do sonho diurno, dos devaneios, como proposto pela filosofia da esperança de

Ernst Bloch. Mesmo que esse espaço de reflexão esteja situado nos limites do improvável, seguramente proverá o vislumbrar das pequenas luzes que brilham como aparições potentes em zonas de apagamento das experiências sensíveis, retomando a metáfora da sobrevivência dos vagalumes de Didi-Huberman (2011). Sob essa abordagem, podemos dizer que a experiência que subjaz ao conto de fadas aclara, com pequenos fulgores, espaços obscurecidos, frestas misteriosas e interstícios ocultos que se encontram na fratura entre o real e o maravilhoso. O brilho encantatório do conto de fadas traz à luz reflexos de atitudes humanas, possibilidades que podem iluminar os tortuosos caminhos da jornada dos heróis e heroínas de todos os tempos e lugares.

A presente edição da Revista Literartes conta com artigos que iluminam facetas dos contos de fadas desde suas origens até a contemporaneidade e suas novas formas de traduzir a matéria da experiência humana. São pautas para discussão as redes de mitos e símbolos que dão abertura para leituras múltiplas e plurissignificantes, ora abarcando temáticas ideológicas da contemporaneidade, como as questões de identidade de gênero, ou o protagonismo feminino, ora alargando os horizontes da fantasia para contemplação do humano em sentido universal. A problemática da origem, da autoria, da função e das variadas adaptações e traduções dos contos de fadas são assuntos relevantes para a compreensão do gênero literário em pauta. Assim também são imprescindíveis as leituras críticas que privilegiam a interação entre texto verbal e as ilustrações na construção estética dessas narrativas.

A entrevista que compõe esta 11ª edição enriquece a discussão. Ela apresenta as ideias de Jack Zipes, doutor em Literatura Comparada pela Universidade de Columbia e um dos mais respeitados pesquisadores de contos de fadas e literatura comparada em todo o mundo, dedicando-se ao estudo da tradição literária ocidental em perspectiva multicultural e examinando os contos de fadas sob diferentes ópticas.

Os ensaios e resenhas presentes neste dossiê circunscrevem temáticas que se imbricam em favor do fenômeno do encantamento de que falava Walter Benjamin, ao se referir à arte de narrar. Ainda neste número, estreamos a seção de Traduções, com o texto “O conto e a imaginação infantil”, do poeta cubano Eliseo Diego, acompanhado de uma cuidadosa apresentação escrita pelo tradutor Cauê Cardoso Polla. A capa da edição conta com a ilustração de rara beleza projetada pelo ilustrador Bruno de Oliveira Romão, e mostra, por meio da

imagem, o jogo entre o sonho e o despertar, o refletir e o transformar-se, esse algures sublime e incorruptível para onde o maravilhoso nos transporta.

Todos os textos elaborados para esta edição centralizam debates que operam com o imaginário mágico dessas narrativas de quando o tempo não contava, reiterando o papel humanizador da literatura ao tecer experiências de vida. Ao apresentar ao leitor esse seletivo conjunto de materiais científicos, desejamos abrir portais para refletir e compreender relevantes aspectos da literatura de recepção infantil e juvenil, sobretudo do gênero conto de fadas, provocando questionamentos e motivações para novas possibilidades investigativas. Para isso, convidamos o leitor a movimentar seu pensamento e sentimento pelas páginas dessa revista, a fazer do ato de leitura uma efetiva experiência, que não pode ser traduzida como aquilo que se passa, dado que em tempos pós-modernos tantas coisas se passam ininterruptamente, mas como aquilo que nos passa, o que nos acontece, nos transpassa e nos toca.

Boa leitura!

Maria Auxiliadora Baseio

Maria Zilda da Cunha

Nathália Xavier Thomaz

Paulo César Ribeiro Filho

The background features a blue-toned illustration of a pond. In the upper middle, a duck is shown in profile, facing right. The foreground is dominated by the large, detailed tail feathers of a swan, also in blue tones. The water is depicted with horizontal wavy lines. On the left and right sides, there are clusters of reeds or tall grasses. The entire scene is framed by a white double-line border with decorative corner ornaments.

Entrevistas

Contos de fadas: a esperança que ecoa do “Era uma vez...”

Fairy tales: the hope that echoes from
"Once Upon a Time..."

Uma entrevista com Jack Zipes

Paulo César Ribeiro Filho¹

1 Doutorando em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, área de Literatura Infantil e Juvenil — Universidade de São Paulo (USP). Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). E-mail: paulo.cesar.filho@usp.br

Dedicada aos estudos multidisciplinares acerca do conto de fadas, a 11ª edição da *Revista Literartes* foi laureada com a oportunidade de entrevistar o professor Jack Zipes, um dos maiores e mais respeitados pesquisadores de contos de fadas e literatura comparada em todo o mundo. Nascido em Nova Iorque em 7 de junho de 1937, Jack David Zipes graduou-se em Ciência Política na Universidade de Dartmouth em 1959 e, no ano seguinte, obteve seu título de mestre em Língua Inglesa e Literatura Comparada pela Universidade de Columbia, em Nova York. Em 1965, após ter estudado língua e literatura germânica nas Universidades de Munique e de Tübingen, na Alemanha, completou seu doutorado em Literatura Comparada na Universidade de Columbia. Com conhecimento em alemão, francês, italiano e espanhol, Jack Zipes pôde dedicar-se ao exame de um variado *corpus* da tradição literária ocidental em uma perspectiva multicultural e, já nos anos 60, passou a dispensar especial atenção aos contos de fadas, defendendo o exame crítico desse gênero que, até então, permanecia às margens dos estudos literários de nível universitário. Como um dos primeiros teóricos contemporâneos da área em questão, Jack Zipes lecionou em universidades na Flórida, Nova York e Wisconsin até ser nomeado professor de alemão e literatura comparada na Universidade de Minnesota, onde trabalhou por vinte anos até se aposentar em 2008.

Interessado na análise do conto de fadas sob diferentes ópticas (cultural, histórica, social e política, por exemplo), o professor Jack Zipes notabilizou-se pela publicação de dezenas de livros que figuram como bibliografia na grande maioria dos trabalhos acadêmicos dedicados aos estudos literários dos maravilhoso feérico, entre eles: *Breaking the Magic Spell: Radical Theories of Folk and Fairy Tales* (University Press of Kentucky, 1979), *Fairy Tales and the Art of Subversion: The Classical Genre for Children and the Process of Civilization* (Routledge, 1982), *Beauties, Beasts and Enchantments: Classic French Fairy Tales* (Crescent Moon Publishing, 1989), *Fairy Tale As Myth, Myth As Fairy Tale* (University Press of Kentucky, 1994), *Happily Ever After: Fairy Tales, Children and the Culture Industry* (Routledge, 1997), *Sticks and Stones: The Troublesome Success of Children's Literature from Slovenly Peter to Harry Potter* (Routledge, 2000), *The Brothers Grimm: From Enchanted Forests to the Modern World* (Palgrave Macmillan, 2002—2003), *Why Fairy Tales Stick: The Evolution and Relevance of a Genre* (Routledge, 2006), *The Enchanted Screen: The Unknown History of Fairy-Tale Films* (Routledge, 2011), *The Irresistible Fairy Tale: The Cultural and Social History of a Genre* (Princeton University Press, 2012) e *Grimm Legacies: The Magic Power of the Grimms' Folk and Fairy Tales* (Princeton University Press, 2014).

Jack Zipes também traduziu os contos de fadas dos Irmãos Grimm (edições de 1812 e 1815) e desenvolveu uma série de estudos sobre *Chapeuzinho Vermelho* em perspectiva comparatista. Para além dos trabalhos em contexto universitário, Zipes atua como contador de histórias nos Estados Unidos e na Europa, dirigindo e participando ativamente do projeto *Neighbourhood Bridges*, uma iniciativa desenvolvida no teatro infantil de sua cidade natal, Minneapolis. Em honra à sua pesquisa em literatura infantil, foi premiado pelo *International Association for the Fantastic in the Arts* em 1992, recebeu o *International Brothers Grimm Award* em 1999, e receberá, neste ano, o *Lifetime Achievement Awards* no *World Fantasy Awards*, ao lado de Hayao Miyazaki.

Com mais de meio século de carreira acadêmica e em plena atividade intelectual, o professor Jack Zipes acaba de lançar o livro *Ernst Bloch, The Pugnacious Philosopher of Hope* (Palgrave Macmillan, 2019), obra em que apresenta uma das pedras angulares que fundamentaram seu trabalho com os contos de fadas: os pressupostos teóricos do filósofo alemão Ernst Bloch.

Nesta entrevista concedida por e-mail no dia 11 de outubro de 2019, além de explorar alguns aspectos de sua mais recente publicação, a *Revista Literartes* procurou contextualizar as presenças efetiva e afetiva dos contos de fadas ao longo da vida do professor Jack Zipes, dentro e fora da academia.

1. É essencial reforçar o sentimento de grande honra e satisfação que nós da Revista Literartes temos em poder entrevistá-lo. Muito obrigado por aceitar dividir algumas reflexões conosco em meio à sua intensa agenda de compromissos. Dito isso, a pergunta inicial não poderia ser outra: ao longo de mais de seis décadas envolvido no estudo do conto de fadas, transitando por diversas universidades e demais centros de estudo ao redor do mundo, é possível afirmar que o exame crítico desse gênero ainda enfrenta resistência nas cátedras de estudos literários por conta de sua infeliz associação à ideia de uma “literatura de entrada”, de baixa qualidade, desprovida de valor artístico/estético (em oposição à “alta literatura”)?

Infelizmente, a situação nas universidades norte-americanas em relação aos contos de fadas e ao folclore é muito pior do que você pode imaginar. O conto de fadas não é apenas considerado um gênero menor ligado à literatura infantil — apesar de alguns ótimos avanços empreendidos por estudiosos europeus e norte-americanos no fim do século XX e início do XXI —, mas ele realmente não tem espaço na academia. Logo após a Segunda Guerra Mundial surgiram vários departamentos e programas de folclore e uma forte associação americana de folclore. Hoje, existem apenas três ou quatro departamentos de folclore em nosso país, e os contos de fadas são trabalhados sobretudo nos departamentos de língua inglesa e nas faculdades de educação. A razão do desaparecimento dos departamentos de folclore e da diminuição do número de cursos sobre contos de fadas ministrados em inglês, espanhol, francês, alemão e russo se explica, em grande parte, pela transformação da Universidade americana, que passou de um instituto educacional para uma corporação comercial que cobra enormes somas de dinheiro dos estudantes, os quais advêm sobretudo de famílias abastadas. Os alunos não são encorajados a se matricularem em cursos de Letras, Ciências Sociais, Literatura ou Arte, pois, ao se formarem, não conseguem arcar com as enormes dívidas que acumulam por conta das enormes taxas acadêmicas. Imersos na lógica do mundo negócios, os alunos não são mais educados a pensar criticamente, mas sim a se adaptar às crassas condições do sistema capitalista norte-americano. Além disso, a prática de esportes é muito mais valorizada do que aprender a pensar. Eu poderia continuar e lamentar essa situação por horas, mas prefiro seguir trabalhando com colegas e amigos para resistir às tendências correntes nos Estados Unidos.

2. **“Hope, as we all know, is not a commodity or even a quality. For Bloch, it was an inner force that we all have and that drives us to seek better working and living conditions. We hope because we are discontent and because we lack what is necessary to endow our lives with meaning. Since most of us cannot control our lives, we must live in hope or use hope to discover what it is that will benefit us and others.”** (excerto da obra Ernst Bloch, *The Pugnacious*

Philosopher of Hope, 2019, p. 186). Com base nesse excerto programático de sua mais recente obra, e sabendo que a filosofia da esperança de Ernst Bloch, ancorada em pressupostos político-teóricos marxistas, está na base de seu trabalho como estudioso do conto de fadas, gostaríamos de saber de que forma seu ativismo político e sua formação em Ciência Política estariam relacionados à aurora de seu interesse no estudo do conto de fadas em meados dos anos 60.

Essa é uma pergunta complexa, eu teria que escrever um longo livro de memórias ou uma autobiografia para respondê-la. O que posso dizer é que frequentei uma faculdade de elite da Ivy League² de 1955 a 1959, e me formei em Ciência Política. Quando concluí meus estudos em Dartmouth, eu ainda não havia aprendido muito sobre política, pois Dartmouth era uma faculdade racista, antissemita e arquiconservadora. As únicas coisas que aprendi foram a escrever bem e jogar futebol. Minha verdadeira formação começou em 1959 na Universidade Columbia, em Nova York, minha cidade natal, e depois em Munique e Tübingen na década de 1960. Quando parei de lecionar na Universidade de Munique em 1967 e voltei a lecionar na Universidade de Nova York, eu já havia sido introduzido à teoria crítica da Escola de Frankfurt e estava fortemente envolvido no movimento anti-Vietnã. Os cinco anos na Universidade de Nova York, de 1967-1972, foram uma alegria, pois os alunos estavam ansiosos para aprender e relacionar a política à sua aprendizagem. Também fui fortemente influenciado por movimentos radicais como *The Weathermen*³, SDS⁴ e outras organizações, e descobri por mim mesmo teóricos como Bloch, Georg Lukács, Max Weber, Wilhelm Reich, Erich Fromm, Marx, Engels, etc. Nos anos 70, estive na lista negra dos Estados Unidos por ter liderado uma greve em 1970 para

2 *Ivy League School* refere-se a um grupo de universidades de elite, academicamente excelentes e de rígidos processos seletivos.

3 Organização da esquerda radical norte-americana atuante entre os anos 60 e 80.

4 Sigla para *Students for a Democratic Society*, movimento estudantil de esquerda que atuou ao longo dos anos 60.

protestar contra o assassinato de estudantes da Universidade de Kent State e não consegui encontrar um emprego quando meu contrato com a Universidade de Nova York expirou. Graças a Hans Mayer, um grande crítico literário alemão, finalmente me ofereceram um emprego como professor associado na Universidade de Wisconsin, em Milwaukee, com uma proposta para iniciar uma revista marxista de teoria e literatura. De fato, com meus amigos fundei uma revista chamada *New German Critique*, e, ao mesmo tempo, por influência de uma namorada que trabalhava com crianças, comecei a estudar como as crianças eram politicamente socializadas através da indústria cultural e como a educação era desigual nos Estados Unidos. Como os contos de fadas eram cruciais no processo de aprendizagem de todas as crianças na América, comecei a estudar folclore e todos os tipos de contos de fadas a partir de uma perspectiva crítica. Foi nessa época que escrevi dois ensaios primordiais: um ensaio muito positivo sobre Bloch e Tolkien, e outro muito crítico sobre o hipócrita Bruno Bettelheim. De 1974 em diante, fui um dos primeiros professores da América a estudar contos populares e contos de fadas a partir de uma perspectiva teórica crítica, e a maioria dos folcloristas pensou que eu fosse comunista, pois ser marxista significava que você tinha “algo de vermelho”! No entanto, as pessoas que me conheciam confiavam em mim, e, em 1977, também comecei a trabalhar ativamente com educadores e crianças em escolas de toda a América para testar minhas teorias sobre contos de fadas.

3. O tema da esperança costuma causar a cisão entre pelo menos dois grupos: o dos materialistas, que buscam sobretudo a garantia da justiça social, e o dos metafísicos, que acreditam numa vida após a morte e nela depositam a esperança da redenção (aspecto marcante nas obras de Andersen, por exemplo). Em que medida os contos de fadas respondem às demandas dessas duas vertentes?

Lembre-se de que devemos sempre fazer uma distinção entre os contos populares de natureza oral que emanavam e ainda emanam do povo, as pessoas comuns, e os contos de fadas literários que emanavam e emanam de escritores cultos

de todas as classes sociais. Além disso, devemos ter em mente que não existe um conto puramente popular ou puramente literário. O que costumamos chamar de conto de fadas é uma narrativa híbrida curta, cheia de maravilhas e magia, que faz empréstimos de muitos outros gêneros, como o mito, a lenda, a fábula, a história de fantasmas, o conto religioso, o provérbio, etc. E todos esses gêneros, por sua vez, emprestam e roubam do gênero conto de fadas. Uma característica que separa um conto de fadas de um conto metafísico é que a religião raramente desempenha um papel importante. Os contos de fadas tendem a ser seculares, sem promessa de que a vida será melhor em algum tipo de mundo posterior. Os contos de fada emanam da esperança, dos devaneios/sonhos diurnos (e não dos sonhos noturnos ou da Igreja), de que a vida pode ser melhor aqui e agora. Apesar dos milagres e da magia nos contos, eles tendem a ser materialistas, pois se originam de conflitos reais pelos quais as pessoas passam, fazendo uso de metáforas e da concretização desses devaneios para indicar como nós podemos resistir a autocratas e reis. De certo modo, os contos de fadas sempre têm um toque revolucionário, o que Bloch chamou de *Spuren* (traços), que são índices de como podemos promover a justiça social e trazer à tona a igualdade social. Lembre-se, somos todos indivíduos diminutos, formiguinhas, que povoam o universo, e os contos de fadas revelam como as pequenas criaturas, soldados, alfaiates, crianças abusadas, vítimas femininas e animais indefesos encontram, de alguma forma, seu caminho para desfrutar de um pouco de felicidade, pois eles têm integridade e nunca abandonam a esperança de que sua situação pode mudar.

4. Voltando a atenção para os dias atuais, ainda sob o viés da filosofia da esperança de Bloch, diante das incessantes críticas a respeito da falta de representatividade de grupos minoritários e de setores socialmente marginalizados na literatura infantil e juvenil, em que aspectos os best-sellers de autores como J.R.R. Tolkien e J. K. Rowling reforçam ou ressignificam valores sociais cristalizados pelos contos de fadas tradicionais? Critica-se, por exemplo, a falta de protagonismo feminino em Tolkien, ou a luta pela manutenção do status quo como paradigma da literatura de fantasia em geral.

Se há um problema nos contos de fadas e na literatura de fantasia em relação ao sexismo, racismo, infantilismo e outros *ismos*, não é por falta de contos, filmes, peças de teatro e até óperas que fazem valentes esforços para compensar as injustiças do passado. Certamente, Tolkien e Rowling são antiquados e se curvam ao patriarcado. No entanto, ainda existem elementos de suas obras que falam aos oprimidos e incompreendidos, independentemente de gênero e etnia. Dito isto, há uma tendência atual e muito bem-vinda de centenas de jovens escritores e artistas de todos os países do mundo que estão explorando o gênero conto de fadas para expressar para dar voz às esperanças de minorias de todos os tipos. O perigo sempre é a indústria cultural — os editores e produtores de filmes que simplesmente procuram fazer dinheiro com as políticas da moda do momento. Uma das mais maravilhosas qualidades de todos os seres humanos, no entanto, é o nosso desejo de trabalharmos juntos e de ajudarmos uns aos outros a cultivar um mundo em que todos sejam tratados com gentileza e compaixão. Nosso maior problema vem das elites de todas as sociedades que iniciam criminosas guerras ideológicas.

5. Antes do ingresso na universidade, da infância aos últimos anos do ensino básico, como você descreveria sua relação com os contos de fada em ambiente familiar e escolar?

Minha mãe comprou um conjunto de dois volumes dos contos de Andersen e dos Grimm quando eu estava no ensino fundamental, e ela lia os contos para seus quatro filhos toda semana. Meu pai costumava contar histórias sobre o antigo país (Rússia) e os ursos polares com os quais ele costumava lutar no caminho para a escola. Eu escutava essas histórias com alegria e comecei a escrever as minhas quando tinha oito anos de idade.

6. Tendo em vista sua competência leitora em espanhol, qual sua relação com a literatura infantil e juvenil da América Latina? É grande a procura por orientação/supervisão de projetos de pesquisadores oriundos dessa região?

O espanhol foi a minha melhor língua estrangeira no ensino médio e na faculdade. Mais tarde, quando me tornei fluente em alemão, francês e italiano, perdi a prática de falar e ler espanhol. No entanto, ainda consigo ler graças a muitos anos de estudo desse idioma e do italiano. Estou bem familiarizado com a maioria dos famosos escritores de realismo mágico dos países latino-americanos. Como membro de algumas organizações de fantasia, é impossível não ser influenciado por elas e não outorgar-lhes o devido crédito pelas mudanças nas faces da fantasia norte-americana. Houve uma enorme quantidade de pesquisas feitas sobre o realismo mágico da América Latina e, embora tenham diminuído um pouco, eu mesmo me beneficiei dos romances e histórias de realismo mágico que li.

7. Sabe-se que o “cânone” do conto de fadas é composto majoritariamente por obras de autoria masculina (Perrault, Grimm e Andersen). No caso de A Bela e a Fera, uma exceção à regra, a questão da autoria desperta controvérsias, já que a versão celebrizada não foi a original. Pensando especificamente no grupo de autoras francesas dos séculos XVII e XVIII, notadamente em nomes como o da própria Mme. de Villeneuve e o de Mme. d’Aulnoy, como você explicaria o fato de essa vasta e substancial produção feminina ter permanecido à margem dos estudos literários em contos de fadas até os dias de hoje? Cabe dizer que há pouquíssimos textos das chamadas “preciosas” disponíveis em língua portuguesa e que a produção crítica nacional a respeito desse corpus é praticamente inexistente.

Tudo isso é esperado de sociedades patriarcais que trataram as mulheres indecentemente — no passado e até agora. Em 1989 traduzi e publiquei uma antologia de contos com o título *Beauty and the Beast and Other Classic French Fairy Tales (A Bela e a Fera e outros contos de fadas clássicos franceses)*, que continha contos de d’Aulnoy, Villeneuve, Bernard, L’Héritier, Beaumont e Perrault. Por muitos anos, graças à predominância e à dominação de estudiosos do sexo masculino na França, os quais exerceram uma grande influência sobre os estudiosos norte-americanos de

literatura francesa, essas escritoras únicas e talentosas infelizmente foram negligenciadas. De fato, elas exerceram uma grande influência sobre Charles Perrault, mas não foram reconhecidas até a década de 1980; desde então, temos visto um ótimo renascimento de seus contos e excelentes pesquisas acadêmicas. Tudo isso se deve ao surgimento do movimento feminista nas décadas de 70 e 80. Eu discuti isso em meu livro *The Irresistible Fairy Tale (O Irresistível Conto de Fadas)*.

8. A literatura infantil e juvenil vem sofrendo uma série de ataques provenientes dos setores mais conservadores da sociedade brasileira, os quais conseguiram eleger seus representantes em todas as instâncias de poder. Fadas, bruxas e seres mágicos em geral vêm sendo perseguidos e gradualmente eliminados das escolas de ensino básico. Trabalhar com fantasia em sala de aula tem sido um ato de resistência. Em sua opinião, quais os impactos diretos que a interdição do contato com a literatura de fantasia pode causar a curto e médio prazo na mundividência da atual geração de leitores em formação?

Eu não sabia disso, fico triste. Afinal de contas, onde estaria a Igreja Católica se os primeiros (e até mesmo os atuais) sacerdotes não tivessem reconhecido e ainda reconhecessem a existência de bruxas, demônios, criaturas fantásticas e outros seres estranhos? Obviamente, os conservadores e seus representantes no Brasil são altamente ignorantes se agora procuram banir as mesmas criaturas que ajudaram a criar! Por fim, os representantes da santa igreja é que causarão a queda dessa mesma igreja, o que é um absurdo. Você não pode matar ou banir a fantasia. Como Bloch aponta no início de *The Principle of Hope (O Princípio da Esperança)*, cada um de nós tem devaneios fantásticos todos os dias que não podem ser eliminados ou banidos por forças conservadoras. Todos sentimos, desde o nascimento até a morte, que algo está faltando em nossas vidas, e nossas vidas se voltam para a busca de significado por meio de um desejo de escapar do corrupto e perverso mundo em que vivemos. Certamente, seria maravilhoso se as escolas fossem lugares onde nossa imaginação pudesse crescer e tornar nossos sonhos realidade. Esse não é o caso. Porém, na mi-

nha opinião, como forma de resistência, a proibição à literatura de fantasia só pode servir para promover ainda mais a literatura de fantasia e colaborar com a formação de crianças talentosas que enxergarão através da idiotice dos políticos.

9. Por fim, queremos saber: qual seu conto de fadas predileto? Poderia compartilhar conosco a razão para essa escolha?

Atualmente estou trabalhando em um livro de contos que venho escrevendo ao longo dos últimos dez anos, e uma das histórias trata da sua pergunta. Então, vou lhe fornecer o início deste conto que responderá à sua pergunta.

“Tudo bem, então vamos começar. Primeiro, eu quero lhe contar uma história que ouvi de um de meus amigos que se tornou um veterano do Vietnã contra a guerra. Eu o encontrei pela primeira vez em Paris depois dele ter desertado, seguido para Berlim e depois para Estocolmo em 1970. Mais tarde, estranhamente, ou talvez não tão estranhamente, eu o encontrei na Flórida, para onde eu havia ido dar aulas em 1986. Ele e seus amigos me convidaram para ir ao seu forte de tijolos que ficava na floresta nos arredores da cidade universitária de Gainesville...”⁵

Esse é um conto experimental pois vou falar com você e comigo mesmo ao mesmo tempo em que narro. E vou lhe contar uma história que eu amo. Sempre que as pessoas me perguntam — por escrever muito sobre contos de fadas — qual é o meu conto favorito, elas esperam que eu diga “Chapeuzinho Vermelho”, pois certa vez escrevi um livro chamado *The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood*

5 Tradução livre. “All right, so let’s begin. First I want to tell you a tale that I heard from one of my friends who became a Vietnam Veteran against the war. I met him first in Paris after he had deserted and found his way to Berlin and later to Stockholm in 1970. Later, strangely, or perhaps not so strangely, I met him in Florida, where I had gone to teach in 1986. He and his friends invited me to their fortified brick stuck in the woods outside the college town of Gainesville...”

(*As Provações e Tribulações de Chapeuzinho Vermelho*). No entanto, isso não é verdade. Meu conto ultrafavorito é uma história dos Grimm sobre um soldado que é traído por um rei depois de servi-lo lealmente por muitos anos.

Não sei dizer por que me apaixonei por esse conto uma vez que o li há muitos anos, mas aconteceu. Eu nunca fui soldado, e, de fato, nunca gostei de guerras ou de soldados. Nunca gostei de pessoas que carregam armas — policiais, soldados, terroristas, guardas, caçadores — sejam elas homens, mulheres, LGBT, e assim por diante. Eu penso que as pessoas poderiam resolver as querelas do mundo sem o uso da força. Tem de haver alguma maneira de vivermos pacificamente em um mundo justo. Sou um idealista. Meu pai me chamava de sonhador. Ele sempre alegou que eu vivia no meu próprio mundo. Talvez seja verdade. A questão é que eu vivo com um pé no mundo real e um pé no mundo dos sonhos, onde estou lutando contra a corrupção e contra todos os políticos imbecis e líderes corporativos que estão destruindo a Terra com sua ganância, mentiras e poder massivo.

Sendo assim, por que eu não gostaria dos contos de Jack, ou de Tiny Tim⁶, as histórias sobre o rapazinho que consegue ter sucesso no mundo derrotando ogros, gigantes, bruxas e reis malvados? Eu gosto. Mas a história que mais amo é *Os seis que venceram o mundo* (*Sechse kommen durch die ganze Welt*)⁷, pois ele ressoa em mim mais do que todos os contos de Jack e Tiny Tim.

Os motivos-chave em todos os tipos de contos relacionados ao ciclo d'*Os seis que venceram o mundo*, os quais assumiram as mais diferentes formas na Europa e nos Estados Unidos, são: um herói falho, vários homens com talentos extraordinários e uma embarcação incomum. Não importa qual seja o tipo específico, o herói (campo-

6 “Jack tales, or Tiny Tim tales”, ou “contos de João/Joãozinho”, são contos que envolvem um personagem arquetipicamente marcado pelo tamanho diminuto, ingenuidade, preguiça e parvoíce associados à astúcia que garante a recompensa final. Fazem parte desse ciclo contos como *João e o Pé de Feijão* (Benjamin Tabart), *João Pateta* e *O Pequeno Claus e o Grande Claus* (Hans Christian Andersen).

7 Às vezes traduzido como *Seis atravessam o mundo inteiro* ou *Os seis que tudo conseguiram*.

nês, plebeu, caipira) não pode alcançar seu objetivo sem a ajuda de super-humanos com poderes divinos e que geralmente são altruístas. Isso se deve ao fato de o herói ser basicamente um homem de boa índole, sendo inadequado que um homem selvagem, uma mulher sábia, um anão ou um santo o guie até indivíduos poderosos e engenhosos para que ele desenvolva sua integridade. O jovem protagonista aprende por meio da experiência como cozinheiro/jardineiro a mobilizar forças para que possa limpar sua reputação, vingar-se e atrair uma jovem mulher/princesa que se torna sua esposa. Alguns folcloristas rotularam esses tipos de histórias como contos cômicos ou contos de cortejo. No entanto, o objetivo principal do jovem é provar sua dignidade como filho/cavaleiro, mesmo que ele queira se casar com a filha de um rei construindo um barco que navega em terra. É o desafio ou o desejo de ser digno e reconhecido como possuidor de mais talento do que se suspeita que leva o jovem a participar de competições.

Algumas das mais importantes versões literárias desse tipo de conto são *De Bono Facto*, de Giovanni Sercambi (*Novelle*, 1384), *Lo 'gnorante* e *Lo Polece*, de Giambattista Basile (*Lo cunto de le cunti*, 1634) e *Belle-Belle ou le Chevalier fortuné*, de Marie-Catherine d'Aulnoy (*Les Contes de fées*, 1697). Há também um incidente no *Mabinogion* (c. 1100), no qual extraordinários cavaleiros arturianos ajudam o herói em sua busca por uma noiva.

Nas notas finais dos Grimm para a edição de 1857 de *Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos* (*Kinder- und Hausmärchen*), eles indicam que *Os seis que venceram o mundo* foi fornecido pela talentosa contadora de histórias Dorothea Viehmann, e que *Os seis criados* (*Die sechs Diener*) pela Família von Haxthausen. Wilhelm deixa claro que ele e Jacob conheciam várias variantes alemãs, bem como os contos literários escritos por Basile e d'Aulnoy. Não parece que eles estavam familiarizados com o poema épico *As Argonáuticas* de Apolônio de Rodes. No entanto, é claro que esse poema, juntamente com contos e lendas orais, teve um papel importante na formação de contos populares e de fadas que deram origem a *Os seis que venceram o mundo*, *Os seis criados* e centenas, senão milhares de histórias sobre a cooperação de super-heróis.

O poema épico de Apolônio, escrito em algum momento do século III a.C.,

traz as marcas de lendas, contos orais e obras literárias como a *Iliada* e a *Odisséia* de Homero, e é estranho que os Grimm não tenham citado as origens greco-pagãs nas notas para *Os seis que venceram o mundo*. Isso pode se dever ao fato de que eles estavam sempre procurando pelas origens nórdicas dos contos que coletavam. Seja qual for o caso, é claro que *As Argonáuticas* se tornaram uma história basilar para contos de fadas sobre super-heróis e ações coletivas que florescem em todo o mundo, bem como para *chapbooks*, *dime novels*, quadrinhos, desenhos animados e filmes.

Existem centenas, senão milhares de versões deste conto que podem ser considerados uma variante propriamente dita, e esses contos chegaram até nós no presente; alguns até pré-datam a versão de Apolônio. Essa versão também foi interpretada de várias maneiras, como uma viagem de iniciação ou uma exploração xamanística do outro mundo. Mas há uma temática constante de intencionalidade compartilhada e colaboração que está na base de todas as histórias e responde por seu apelo. Durante o século XX surgem figuras como o Super-Homem, Mulher Maravilha, Capitã Marvel, Batman e outros super-heróis como os X-Men e os Vingadores, que claramente são legatários da criação dos deuses e titãs greco-romanos que entraram nas tradições narrativas populares em toda a Europa no período medieval.

The background features a red-tinted illustration of a pond. In the upper middle, a duck is shown in profile, facing right. In the lower middle, a swan is depicted with its wings partially spread, also facing right. The water is represented by horizontal wavy lines. On the left and right sides, there are clusters of reeds or tall grasses. The entire scene is enclosed within a white double-line border with decorative corner brackets.

Artigos

Os perigos da curiosidade: uma leitura de “Cachinhos Dourados e os Três Ursos” de Roald Dahl

The danger of curiosity: an interpretation of “Goldilocks and The Three Bears” by Roald Dahl

Valquiria Pereira Alcantara¹

¹ Mestre e doutoranda em Letras pela Universidade de São Paulo. Professora de língua inglesa na Faculdade de Tecnologia de São Paulo. valquiria.alcantara@fatec.sp.gov.br

RESUMO: Ao longo do tempo, inúmeras versões de contos de fadas foram e continuam sendo publicadas e em nosso trabalho propomos um estudo comparativo da versão dahliana de “Cachinhos Dourados e os Três Ursos” em língua inglesa com a tradução para a língua portuguesa publicada no Brasil. Nosso objetivo é observar como ambos os textos verbais dialogam com as ilustrações de Quentin Blake, pois partimos do pressuposto de que o efeito cômico está ancorado na interação entre o texto verbal e as ilustrações. Em nossa análise observamos, principalmente, as funções e relações que se estabelecem entre os textos verbal e visual descritas pela pesquisadora Sophie Van der Linden, que se dedica ao estudo do livro ilustrado, bem como os estudos de Zohar Shavit a respeito da tradução de literatura infantil. Como resultado buscamos uma melhor compreensão da articulação que se estabelece entre o texto verbal e o visual uma vez que a presença da ilustração é de suma importância no âmbito da literatura infantil.

PALAVRAS-CHAVE: Conto de fadas; Literatura infantil; Tradução de literatura infantil; Roald Dahl; Quentin Blake.

ABSTRACT: Over the years, many different versions of fairy tales have been and still are published. In our paper we present a comparative study of Dahl’s version of “Goldilocks and the Three Bears” and the translation into Portuguese published in Brazil. We aim to observe the interaction between both texts and the illustrations by Quentin Blake as we believe the comic effect is grounded by the interaction amongst both verbal texts and the illustrations. In our analysis we consider mainly the relations and functions established between verbal and visual texts according to Sophie Van der Linden and we also look at some specificities of the translation of literature for children considering Zohar Shavit’s point of view. As a result, we intend to reach a better understanding of the articulation of both verbal and visual texts as the presence of illustrations in books for children is highly important.

KEYWORDS: Fairy tales; Literature for Children; Translation of Literature for Children; Roald Dahl; Quentin Blake.

Introdução

A leitura de contos de fadas encanta adultos e crianças inseridas em diversas culturas há muito tempo. O encantamento despertado pelos contos tradicionais também estimula inúmeras releituras que podem ser direcionadas a diferentes públicos dentre as quais destacamos as versões parodísticas. Roald Dahl é um consagrado autor britânico que escreveu para adultos e crianças, dentre suas obras destacamos *Revolting Rhymes*, uma obra que inclui a releitura de seis contos de fadas, a saber: “Cinderela”, “Branca de Neve e os sete anões”, “João e o pé de feijão”, “Cachinhos Dourados”, “Chapeuzinho Vermelho e o lobo” e “Os três porquinhos”. O presente trabalho tem como objeto de análise o conto “Cachinhos Dourados” de Roald Dahl e referimo-nos à outras edições sempre que pertinente.

Para o desenvolvimento da análise do conto, partimos do pressuposto de que a interação dos textos verbal e imagético fundamentam o efeito de humor presente na obra. A proposta de análise de Sophie Van der Linden, principalmente sua leitura da relação existente entre o texto verbal e ilustrações, nos serve de fundamentação pelo fato de representar uma proposta de análise abrangente e pertinente para o desenvolvimento de nosso trabalho. Também buscamos em Zohar Shavit uma fundamentação teórica adequada para a reflexão acerca de nosso objeto de estudo porque Dahl constrói sua versão do conto de forma a dialogar simultaneamente com leitores adultos e infantis em um texto ambivalente encerrando camadas de significados relevantes. Apresentamos sucintamente as relações e funções que se estabelecem entre texto verbal e texto visual assim como observações de Shavit a respeito da ambivalência no texto para crianças e, em seguida, nossas observações sobre o texto dahliano.

Sophie Van der Linden: o diálogo entre texto verbal e imagético

No capítulo “Aspectos linguísticos da tradução”, Jakobson identifica três possibilidades de tradução:

- 1). A tradução intralingual ou *reformulação* (*rewording*) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua.
- 2). A tradução interlingual ou *tradução propriamente dita* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua.
- 3). A tradução inter-semiótica ou *transmutação* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais (JAKOBSON, pp. 64/65, s/d).

Embora o autor não tenha se detido na terceira categoria tanto quanto nas duas primeiras, interessa-nos particularmente a terceira categoria. A possibilidade apontada por Jakobson de que o verbal possa ser traduzido por um sistema não verbal leva-nos a refletir como essa interação pode ser estabelecida e que efeitos podem emergir dessa interação. Lund (2012), no artigo “A ‘história da cegonha’, de Karen Blixen, e a noção de ilustração” discute o que chama de “ilustração antifônica” (LUND, 2012, p. 180) a partir de três exemplos

Na maioria dos casos de interação entre o texto verbal e a ilustração, a imagem faz o papel de escrava. Entretanto, em *City of Glass, A Sentimental Journey* e *The Rose and the Ring*, as figuras se emancipam. Os livros apresentam diálogos entre palavras e imagens que desempenham papéis iguais. É semelhante ao que os musicólogos denominam de “antífona” ou “canção antifônica”, em que dois coros interagem e cantam alternando frases musicais. Nesse texto, na falta de melhor termo, chamo esta espécie de representação visual de “ilustração antifônica” (LUND, 2012, p. 180).

Depreendemos do texto acima que a relação estabelecida entre texto verbal e visual ultrapassa a possibilidade de mera repetição e que o diálogo entre ambos os textos pode ser muito rico. Lund (2012) afirma ainda que “As ilustrações em narrativas literárias sempre são feitas depois que o texto está terminado. Ao contrário, ilustrações antifônicas são incorporadas ao texto logo no início. Elas ou são feitas por um artista instruído pelo autor ou pelo próprio autor.” (LUND, 2012, p. 181). Quando o próprio autor ilustra seus trabalhos, pensamos ser natural que durante o processo de criação as ilustrações possam ser produzidas segundo as necessidades do próprio processo criativo, ou seja, o desenvolvimento do projeto pode determinar se o texto verbal e o texto visual serão desenvolvidos paralelamente, por exemplo. Por

outro lado, pensamos que o trabalho do ilustrador feito a partir do texto verbal concluído também possa guardar um grau de antifonia, pois o ilustrador é um leitor que interage com o texto verbal e colabora para a construção de sentido por meio das imagens que produz. Assim, entendemos que as relações e funções descritas por Linden (2011) em *Para ler o livro ilustrado*, principalmente a relação de disjunção e as funções de contraponto e amplificação sejam, de fato, a leitura de ilustrações antifônicas a partir de outra perspectiva.

Sophie Van der Linden (2011) apresenta não só uma discussão acerca da definição de livro ilustrado, mas também apresenta aspectos relevantes para a análise de livros ilustrados. Interessa-nos, particularmente, sua discussão sobre as relações observáveis entre texto verbal e texto visual considerando aspectos estéticos, plásticos e gráficos. Em sua análise, Linden (2011) apresenta três possíveis relações que se estabelecem entre texto verbal e visual e seis funções. Para compreendermos as relações e funções presentes, é necessário observar que, segundo a autora, uma linguagem assume primazia em relação a outra, ou seja, quando se inicia a experiência de leitura, o texto verbal ou o texto imagético vai atrair a atenção do leitor constituindo, de acordo com a nomenclatura da autora, a “instância primária” (LINDEN, 2011, p. 122). Ainda segundo a autora, essa “primazia” na leitura está intimamente relacionada com aspectos gráficos como a diagramação, posição do texto e da imagem no espaço da página, a ocupação ou não da página dupla, para citar alguns elementos. Considerando a possibilidade de tradução intersemiótica apontada por Jakobson, entendemos que a primazia de leitura a qual se refere Linden (2011) permite as duas vias de tradução, ou seja, o texto verbal pode traduzir o texto visual da mesma forma que o visual pode traduzir o texto verbal. Isso ocorre, a nosso ver, porque ambos os textos interagem de maneira dinâmica, se a leitura teve início com a imagem em uma primeira interação, ao final do processo, o leitor pode sentir a necessidade de retomar a leitura interagindo com o texto verbal antes do visual.

Linden (2011) vê na relação de redundância a possibilidade de ambos os textos, verbal e imagético remeterem o leitor para a mesma narrativa, não havendo, portanto, acréscimo de informação. Nesse caso pode haver a sobreposição total, quando a imagem repete o texto verbal ou sobreposição parcial, quando a imagem repete parcialmente o texto verbal; na relação de colaboração ambos os textos contribuem para a construção do sentido da narrativa e

esta não se completa quando há ausência de um ou outro texto. A terceira relação identificada por Linden é a de disjunção, quando texto verbal e imagens contam histórias paralelas ou, até mesmo contraditórias permitindo ao leitor diferentes interpretações.

Considerando a função que a instância secundária pode assumir em relação à instância primária, Linden (2011) observou as seguintes possibilidades: repetição quando a instância secundária repete “a mensagem veiculada pela instância prioritária.” (LINDEN, 2011, p. 123); de seleção quando a instância secundária repete parcialmente a instância primária; de revelação quando a instância secundária fornece informações, às vezes detalhes, da instância primária dando sentido a esta e a interação de ambas possibilita a construção do sentido; na função completiva a instância secundária completa lacunas ou explicita informações que ficaram subentendidas na instância primária, dessa forma a instância secundária interfere na instância primária e é possível a construção de sentido; na função de contraponto é comum a quebra de expectativas, pois o texto verbal pode trazer aspectos da narrativa que a ilustração pode, inclusive, contradizê-los. Quando isso acontece, a tendência do leitor é tomar a imagem como verdadeira, ou por outra, tendemos a creditar na mensagem veiculada pelo texto imagético e não pelo verbal. A última função descrita é a de amplificação, quando um texto diz mais que o outro, até mesmo sugerindo interpretações. Nesse caso, um texto não contradiz ou repete o outro, mas apresenta mais informações e permite ao leitor diferentes leituras.

Essa breve apresentação das relações e funções descritas por Linden (2011) nos possibilita a proposta de leitura da versão dahliana de “Cachinhos Dourados” que apresentamos adiante, porém cabe ainda mais alguns comentários acerca de aspectos teóricos que fundamentam nossa leitura. Comentaremos, a seguir, alguns aspectos relativos à tradução de literatura infantil na perspectiva de Zohar Shavit.

Ambivalência de um texto literário: breves observações

Zohar Shavit (2009), em *Poetics of Children's Literature*, observa importantes aspectos da literatura infantil e da tradução desta. Interessa-nos especificamente a discussão proposta pela autora sobre a ambivalência do texto para crianças. Um autor de textos para crianças depara-se

constantemente com a possibilidade de produzir um texto que, tendo a criança como público alvo, pode desagradar o leitor adulto e é, em geral, considerado não canônico; em oposição a esta situação, há autores que usam o leitor infantil como pretexto e produzem obras que, de fato, tem o leitor adulto como alvo e têm suas obras consideradas em consonância com o cânone. Sabe-se que o posicionamento de um texto no polissistema literário pode variar de acordo com a dinâmica do próprio sistema e modelos que eram considerados canônicos no sistema literário para adultos, quando começam a ser rejeitados dentro desse sistema, podem ser incorporados no sistema literário infantil quando são manipulados de maneira a receber aceitação nesse outro sistema.

Com efeito, temos que modelos pertencentes ao sistema para adultos, muitas vezes repetidos a exaustão, ao longo do tempo deixam de ser considerados adequados e são rejeitados nesse sistema. No entanto, ainda não podem ser considerados adequados para serem incorporados ao sistema literário infantil e, para tanto, são manipulados de maneira a atender convenções próprias do sistema infantil. Para ser considerada adequada para o leitor infantil, a obra deve, do ponto de vista do adulto, ter complexidade adequada à possibilidade de compreensão da criança, deve tratar temas sensíveis como a morte, por exemplo, de modo a não ferir a sensibilidade da criança; aspectos estilísticos e ideológicos também devem ser considerados adequados para a criança e os recursos linguísticos idealmente devem contribuir para o enriquecimento linguístico do leitor infantil. *Viagens de Gulliver* é um exemplo desse tipo de mudança de posicionamento dentro do sistema literário, pois inicialmente era um texto próprio do sistema literário adulto e depois de simplificações, seleções e adequações de aspectos linguísticos, foi incorporado ao sistema literário infantil. Esse tipo de mudança de paradigma, obviamente, não exclui o adulto como leitor de obras como essa.

É possível, segundo Shavit (2009), compreender um texto como ambivalente quando do ponto de vista do sistema literário adulto, o texto apresenta um nível de sofisticação que, *a priori*, seria considerado inadequado para o leitor infantil, contudo, por se tratar de um texto que manipula modelos existentes, permite ao leitor infantil a apreciação do texto ainda que não seja capaz de apreender algumas camadas de sentido acessíveis ao adulto. Como resultado da manipulação de modelos existentes, obras consideradas ambivalentes usualmente têm a

criança como público alvo oficial e um público alvo real que não é necessariamente a criança. A ambivalência a que se refere Shavit (2009) está intimamente ligada à relação assimétrica entre adultos e crianças no que tange a literatura para os leitores infantis, pois trata-se de uma produção feita por adultos e, via de regra, analisada e avaliada por adultos (familiares ou professores, por exemplo) antes de que efetivamente chegue às mãos dos pequenos leitores. Essa intermediação está filtrada pela forma como a infância é vista pelo autor e pelo grupo social no qual tanto o autor quanto aqueles que avaliarão e disponibilizarão a obra para as crianças se inserem. Dessa relação assimétrica resulta que a literatura infantil pode ser compreendida como uma obra de arte com qualidades estéticas e que propõe o questionamento e busca da compreensão do mundo, mas também como veículo pedagógico cujo principal objetivo é “ensinar” algo às crianças. Apresentamos, a seguir, nossa análise de “Cachinhos Dourados” de Roald Dahl à luz do ponto de vista de Zohar Shavit a respeito da possível ambivalência de um texto e das relações que se estabelecem entre texto verbal e visual segundo a classificação de Sophie Van der Linden.

“A história dos três ursos”: observações iniciais

Antes de iniciarmos nossa análise propriamente dita, apresentamos algumas informações preliminares a respeito do conto tradicional. Segundo notas de Joseph Jacobs acerca da origem do conto,

“Os três ursos” é o único exemplo que conheço de um conto cuja autoria pode ser identificada e que tenha se tornado um conto popular. Além disso o conto desenvolveu-se de forma curiosa e instrutiva com a substituição da garotinha de cachinhos dourados por uma velha rude. Na versão de Southey não há nenhuma garota como heroína: aparentemente a personagem foi introduzida em uma versão metrificada de G. N., bastante elogiada por Southey (JACOBS, 1968, p. 300, tradução nossa).

Ainda segundo Jacobs (1968), “A história dos três ursos” é um conto publicado em *The Doctor, & c.* que foi apreciado e publicado em várias versões. Considerando as ilustrações

às quais tivemos acesso e nos referimos a seguir, percebemos que os três ursos poderiam ser três irmãos – possibilidade que reflete o texto verbal – porém a interpretação consagrada é de uma família. Na versão dahliana temos a garota de cachos dourados e a família de ursos.



18. The Story of the Three Bears

Figura 1 - English Fairy Tales, 1968, p. 60

Considerando as observações de Sophie Van der Linden a respeito das relações estabelecidas entre texto verbal e visual, observamos que na edição de 1968 da coletânea *English Fairy Tales* de Joseph Jacobs e ilustrações de Margery Gill, em “A História dos Três Ursos” houve a inclusão de cabeção no qual vê-se a cena dos três ursos afastando-se da casa para uma caminhada. Chama-nos a atenção o fato de a ilustração apresentar uma família de ursos cujo sexo de cada personagem está identificado por meio da vestimenta dos animais antropomorfizados: o grande urso e o pequeno urso usam calça comprida, enquanto o médio é apresentado como uma fêmea por estar vestindo uma saia. O pequeno urso está segurando a mão direita do urso adulto e este, por sua vez, parece ter o braço esquerdo entrelaçado com o braço direito da ursa. Esta ilustração, segundo a classificação de Linden, assume a função de contraponto em relação ao texto verbal, pois enquanto na ilustração vemos claramente que o urso de tamanho médio é uma fêmea, no texto verbal trata-se de um urso macho uma vez que os pronomes usados para se referir a este personagem são masculinos.

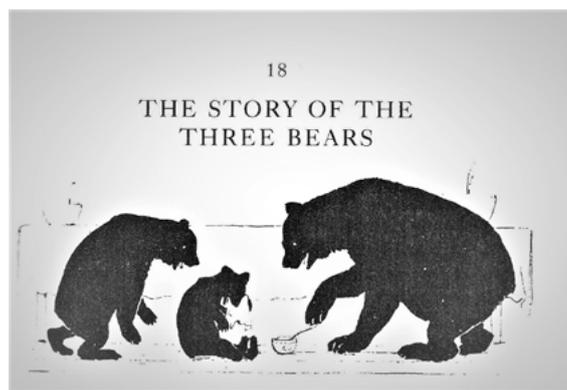


Figure 2 - English Fairy Tales, 1993, p. 97

No entanto, na edição de 1993 há uma ilustração de John D. Batten – também na função de cabeção – na qual vemos três ursos ambigualmente antropomorfizados, pois estão em um ambiente que depreendemos que seja uma sala de jantar onde se vê uma mesa posta coberta com uma toalha e duas tigelas sobre ela, mas os animais não são apresentados com nenhuma vestimenta e o gestual ainda nos faz lembrar que são ursos: os dois animais maiores estão apoiados nas patas traseiras, mas curvados para frente de maneira que uma pessoa não estaria; embora não seja possível identificar se são de fato figuras masculinas, tendemos a identificá-*las* desta forma. O texto verbal é o mesmo em ambas as edições, porém a relação que se estabelece com a ilustração de Batten é de redundância com sobreposição parcial, pois vemos os ursos em casa e o pequeno urso chora porque sua tigela está vazia. Assim como Batten, em uma coletânea de traduções de contos tradicionais organizada por Ana Maria Machado e publicada em 2010, vemos que Arthur Rackham também havia ilustrado a história em 1933 com a figura de três ursos cujo sexo não é possível identificar; Walter Crane, em 1873, e R. André (s.d.) também ilustraram versões da história assumindo que os três ursos são membros de uma família – pai, mãe e filho.



R. André, s/d

Figura 3 - Contos de Fadas, 2010, p. 274.



Arthur Rackham, 1933

Figura 4 - Contos de Fadas, 2010, p. 277.



Figura 5 - Contos de Fadas, 2010, p. 276.

Lembramos que ao esclarecer a função de contraponto Linden (2011) afirma: “Mas a segunda instância pode simplesmente dizer o contrário. Nesse caso, cabe observar que, de acordo com minhas investigações, é sempre a imagem que parece falar ‘a verdade’.” (LINDEN, 2011, p. 125). Pensamos que tal afirmação parece ser comprovada com as ilustrações de Margery Gill na edição de 1968, Walter Crane em 1873 e R. André (s.d.) pois apesar de o texto verbal deixar claro que há três ursos do sexo masculino, tendemos a ignorar tal informação e assumir as ilustrações como referência. Entendemos que tal leitura está sustentada no fato de os animais serem antropomorfizados, pois têm uma casa para morar com mobiliário adequado ao tamanho de cada um deles e têm o hábito de tomar café da manhã como muitas pessoas o fazem. Essa antropomorfização gera associações com experiências que temos do mundo e, nesse caso em particular, a representação dos ursos como um casal de ursos adultos mais um urso filhote leva, inevitavelmente, à associação com o núcleo familiar.

O texto dahliano e as ilustrações de Quentin Blake

Voltando nossa atenção ao texto de Roald Dahl, passaremos a analisar como texto verbal e ilustrações dialogam tendo em conta as opções de diagramação. Na primeira página de “Goldilocks and the Three Bears” há uma vinheta de Quentin Blake na qual observa-se “papai” urso vestido formalmente com uma colher na mão. Nesse caso, segundo a classificação proposta por Linden (2011), a ilustração apresenta-se em relação de redundância com o texto verbal, pois o texto incluído na página termina com a exclamação do urso sobre quão quente está o mingau. Na medida em que não há acréscimo de informação, pode-se dizer que a vinheta assume a função de repetição do texto verbal. Na página seguinte há outra vinheta na qual vemos Goldilocks comendo mingau; nesse caso também há repetição redundante considerando a interação instaurada entre ilustração e texto verbal uma vez que este último nos informa sobre a ação da garota.



Figura 6 - Revolting Rhymes, 2001, p. 29.



Figurea 7 - Revolting Rhymes, 2001, p. 30.

Cabe, contudo, ressaltar que ainda que ambas as vinhetas retratem dois personagens em ações muito semelhantes, há um claro contraste em relação à atitude de ambos. O urso

demonstra uma atitude comedida, pois tem uma colher na mão com uma pequena porção de alimento. Por outro lado, a menina, é retratada comendo com sofreguidão, pois parece colocar uma grande quantidade de alimento em sua boca e há, também, respingos que revelam sua falta de modos à mesa. A atitude da menina na ilustração repete o texto verbal na medida em que ela é descrita como uma criança intrometida e de má índole. Não é possível dizer se a menina está vestida com traje formal ou não, enquanto o urso usa terno e gravata, vestimenta que está comumente associada à formalidade e, muitas vezes, à elegância. Esse contraste torna-se mais evidente se levarmos em conta que as atitudes à mesa estão invertidas, pois espera-se que uma pessoa tenha bons modos e associamos a voracidade aos animais. Percebe-se, nesse caso, que as vinhetas repetem o texto verbal quando observadas individualmente, todavia, há contraponto quando são observadas uma em relação à outra.

Na terceira página, há uma ilustração que toma toda a página e mostra a garota entrando na casa dos ursos. Referindo-se aos tipos de diagramação, Linden afirma:

[...] O livro ilustrado herdou do livro com ilustração tradicional a alternância entre página de texto e página com imagens.

Nesse tipo de organização, a imagem costuma ocupar aquilo que os tipógrafos chamam de “página nobre”, a da direita – aquela em que o olhar se detém na abertura do livro –, ao passo que o texto fica na página da esquerda (LINDEN, 2011, p. 68).



Figura 8 - *Revolting Rhymes*, 2001, p. 31.

Na obra de Dahl vemos que essa diagramação tradicional foi adotada, ambas as ilustrações maiores foram posicionadas na página da direita e serão comentadas. A primeira grande ilustração traz uma divisão clara que se dá por meio do batente esquerdo da porta de entrada da casa dos ursos: do lado esquerdo vemos alguns detalhes da decoração da casa, retrato do “pai” urso na parede ao lado de um relógio; acima do relógio há a figura parcial de um querubim dourado; abaixo do relógio há um aparador com pé torneado e, sobre o aparador, há um jarro – que poderia ser de louça – e um vaso com flores. Na página seguinte lemos a descrição da decoração da casa e somos informados a respeito do requinte da dona da casa, pois há referência ao estilo *Chippendale* de mobília que, segundo a *Enciclopédia Britânica online*, foi popular a partir do século 18, teve algumas variações de estilo e foi o primeiro *design* de mobília designado a partir do nome do profissional que desenvolveu o estilo e não de um monarca como ainda era comum na época; nesse caso, essa porção da ilustração antecipa, por meio de seleção, informações que contribuem para a formação da opinião do leitor quanto à família de ursos. No lado direito da ilustração, observamos a imagem da garota entrando na casa, informação que repete o texto verbal, mas que parece incongruente em relação à vinheta, pois o leitor já sabe que a garota “invadiu” a casa porque a vê comendo o mingau.

Pensamos que a incongruência é apenas aparente na medida em que no texto verbal o narrador refere-se à menina como uma criança “bisbilhoteira”, “desprezível” e “ladra” que

se esgueira na casa vazia. Desse modo, a vinheta que repete seletivamente o texto verbal antecipa a descrição da personagem que nos é revelada surgindo pela porta entreaberta na ilustração da página seguinte. É importante ressaltar, também, que a menina está posicionada, diagonalmente, em oposição ao querubim; enquanto a figura angelical segundo Chevalier e Gheerbrant (1992) está associada a um guardião de templo e nos remete à elevação, à iluminação, ao sublime e ao conhecimento, a menina é descrita de forma negativa com adjetivos que invocam a vileza e o terreno. Ademais, a moldura da ilustração corta a porta da casa não permitindo ver seu topo, mas entendemos que a porta é muito alta porque a menina tem sua cabeça na altura da maçaneta sugerindo a proporção de altura da menina em relação à porta. A nosso ver, a descrição negativa da criança associada à decoração da casa dos ursos e o contraste entre a altura da porta e da menina sugerem, metaforicamente, a inferioridade de caráter da personagem em relação aos ursos que, não só são antropomorfizados, mas também têm características positivas associadas a eles – bons modos e bom gosto no que se refere à decoração da casa e vestimenta (formalidade do “pai” urso).

Quanto à segunda grande ilustração, assim como a primeira, toma uma página inteira e foi posicionada na página da direita após o encerramento do texto verbal. Pode-se ler nos últimos versos:

‘Oh daddy!’ cried the Baby Bear,
‘My porridge gone! It isn’t fair!’
‘Then go upstairs,’ the Big Bear said,
‘Your porridge is upon the bed.
‘But as it’s inside mademoiselle,
‘You’ll have to eat *her* up as well’ (DAHL, 2001, p. 34).



Figura 9 - *Revolting Rhymes*, 2001, p. 35.

Levando em conta que o último período do texto está estruturado como uma condicional, entendemos que a ação deve acontecer no futuro e compreendemos que o “pai” urso sugere ao pequeno urso o que fazer para finalmente comer seu mingau. A ilustração de Blake nos revela, então, não só que o pequeno urso seguiu o conselho do “pai”, mas também que nada restou da menina, pois vemos seu vestido, seus sapatos e laços jogados pelo chão da sala. Segundo a definição de Linden (2011), a ilustração está em relação de disjunção em relação ao texto verbal, pois amplifica o sentido do texto mostrando ao leitor que ser devorada pelo pequeno urso foi seu castigo por ter agido de maneira reprovável como demonstra o narrador desde o início do conto. Notamos, ainda que ambos “papai” e “mamãe” urso olham para o pequeno urso esboçando um sorriso. O olhar do leitor é atraído para e concentrado no pequeno urso pelo fato de este se encontrar entre os ursos adultos que, por sua vez, olham para baixo em direção ao urso filhote. Na medida em que os animais são apresentados antropomorfizados ao leitor, pode-se inferir que o sorriso esboçado revela aprovação e satisfação. Satisfação porque o pequeno urso acaba de devorar a menina e, portanto, não tem mais fome. Aprovação porque além de ver o pequeno urso alimentado, ele também revela ter aprendido bons modos ao usar o guardanapo adequadamente. Vemos, portanto, que as atitudes dos animais mimetizam o comportamento humano, pois as crianças costumam ser cuidadas por seus pais e elas

são ensinadas como se comportar nas diversas situações sociais. Nesta cena reforça-se para o leitor a informação dada anteriormente no texto verbal sobre a boa educação e elegância da família de ursos evidenciada pelo terno e gravata usados tanto pelo “pai” urso quanto pelo filhote e pela demonstração de boa educação do pequeno urso.

Luciano Vieira Machado e Quentin Blake: outro diálogo

No volume traduzido para o português por Luciano Vieira Machado as ilustrações de Quentin Blake foram mantidas, mas cabe comentar o novo diálogo que se estabelece. A ilustração na qual se vê Cachinhos Dourados entrando na casa dos ursos também ocupa toda a página da direita como na edição inglesa, no entanto, ao interagir com o título do conto na página da esquerda, assume a função de revelação ao antecipar ao leitor a ação da personagem. Precedendo o texto verbal, a ilustração não dá indicações acerca do comportamento reprovável da menina – entrar na casa sem convite –, mas invoca o conhecimento prévio do leitor familiarizado com o conto tradicional. Apesar das mesmas informações visuais, o contraste entre a figura da menina e do querubim – parte da decoração da casa – não reproduz o impacto causado no leitor da edição inglesa porque o leitor de língua portuguesa ainda não está informado sobre o caráter da personagem.

As vinhetas presentes na edição inglesa não são as mesmas incluídas na edição brasileira; a primeira vinheta, um conjunto de três pratos, acompanha o texto verbal no momento do enredo em que a menina já comeu o mingau, já se sentou nas cadeiras e está no quarto dos ursos assim como no conto tradicional. A ilustração em si nada revela sobre o comportamento ou caráter da menina diferentemente da vinheta na qual vemos a menina devorando o mingau mostrando sua falta de educação. Quanto à ilustração que mostra a cena do pequeno urso na sala, limpando a boca após devorar a menina, está posicionada na página da esquerda antecedendo o trecho final do texto verbal. Essa opção de diagramação possibilita à ilustração relacionar-se, de acordo com Linden (2011), colaborativamente completando o sentido do texto verbal porque informa ao leitor qual o castigo dado à menina; devido ao posicionamento da ilustração na página da esquerda temos que, nesse ponto da narrativa, o texto verbal passa

a ter primazia em relação à imagem ao atrair primeiro o olhar do leitor.

A última ilustração que acompanha o texto é uma vinheta que retrata três crianças posicionadas em fila indiana, todas sorrindo e com os braços erguidos. Este gestual sugere que as crianças da vinheta estão comemorando algo e, por estar posicionada depois do final do conto, cabe perguntar o que as crianças da vinheta estariam celebrando. A vinheta pode ser diretamente relacionada ao seguinte trecho do texto: “Mas no livro, vocês verão,/ a malvada escapa sem um arranhão,/ e o coro das crianças em toda parte diz:/ ‘Viva! Viva! Viva! Que final feliz!/ A pobre menina conseguiu se safar/ e graças ao bom Deus voltou pro seu lar!’” (DAHL, 2007, p. 41), nesse caso, repetindo parcialmente o texto verbal. Por outro lado, entendemos que o posicionamento da vinheta logo após o encerramento do texto verbal também contribui para uma leitura amplificada, pois desde o início do texto sabemos que Cachinhos Dourados comportou-se de forma reprovável; portanto, é possível compreendermos que a comemoração das crianças também tenha relação com o fato de a menina ter sido castigada no final do conto como consequência dos “crimes” cometidos por ela.



Figura 10 - Historinhas em versos perversos, 2007, p. 41.

Ambivalência no texto dahliano

Retomando o ponto de vista de Shavit (2009) sobre a ambivalência do texto, identificamos a manipulação de dois gêneros que não apresentam características comuns, a saber, o

conto de fadas e o julgamento de um crime. Esse diálogo improvável é possível porque ambos crianças e adultos reconhecem o conto tradicional e, mais provavelmente o leitor adulto pode reconhecer o julgamento criminal, embora as crianças possam também ser capazes de reconhecer o gênero caso já tenham visto algo semelhante em desenhos animados ou filmes, por exemplo.

No conto tradicional, após as peripécias da menina bisbilhoteira – ou velha em algumas edições – temos o seguinte desfecho:

Ergueu-se num sobressalto. E quando viu os três ursos de um lado da cama, pulou fora pelo outro e correu para a janela. Ora, a janela estava aberta, porque os ursos, como ursos bons e asseados que eram, sempre abriam a janela do quarto ao se levantar de manhã. Cachinhos Dourados pulou da janela; e saiu correndo o mais rápido que podia – sem nunca olhar para trás. E o que aconteceu depois eu não sei dizer, mas os três ursos nunca mais tiveram notícia dela (MACHADO, 2010, p. 280).

Na versão dahliana, temos um narrador onisciente que assume o papel de contador de histórias, apresenta sua reprovação do conto logo no início da narrativa²:

This famous wicked little tale
Should never have been put on sale.
It is a mystery to me
Why loving parents cannot see
That this is actually a book
About a brazen little crook.
(DAHL, 2001, p. 29)

Essa história famosa é balela,
ninguém deve dar crédito a ela.
Eu por mim nunca vou entender
por que uma mãe amorosa não vê
que a heroína é perversa e atrevida

2 As citações apresentadas lado a lado visam facilitar a visualização para o leitor.

(Pode haver coisa mais descabida?)

(DAHL, 2007, p. 36).

O conto é desqualificado por meio do uso do adjetivo “*wicked*” usado para descrever algo ou alguém moralmente reprovável e que pode exercer influência negativa. Além disso, descreve pejorativamente a personagem como uma criminosa cínica usando “*brazen*” e “*crook*”. Observando a tradução, notamos que o conto é igualmente desqualificado, porém com diferente intensidade, pois optou-se pelo uso de “balela” que corresponde a mentira. O campo semântico de “*brazen*” pôde ser retomado pelo uso de “perversa” para caracterizar a menina, curiosamente denominada “heroína” no texto em português que, pensamos, remete o leitor aos contos tradicionais nos quais a presença de um herói ou uma heroína é uma constante.

A continuação do texto instaura a disposição condenatória do narrador:

Had I the chance I wouldn't fail
To clap young Goldilocks in jail.
Now just imagine how *you'd* feel
(DAHL, 2001, p. 29).

Se tivesse a chance, sem dó,
eu a mandaria para o xilindró.
Imagine o que você sentiria
(DAHL, 2007, p. 36).

O uso de itálico em “*you'd* feel” é um recurso usado por Dahl nesse e em outros textos que reproduz graficamente aspectos da oralidade como mudança de tom de voz, por exemplo. Dado que o narrador declara que Cachinhos Dourados deveria ser presa, pensamos que o narrador assume, então, o tom que um advogado de acusação usaria durante um julgamento. Adiante no texto lemos:

That nosey thieving little louse,
Comes sneaking in your empty house.

[...]

I say again, how *would* you feel
If you had made this lovely meal
And some delinquent little tot
Broke in and gobbled up the lot?
(DAHL, 2001, p. 30)

Mal você põe o pé na estrada
lá vem Cachinhos – menina mimada,
enxerida, ranheta, ladrona, esperta –
e invade a casa deserta.

[...]

Eu repito: o que você sentiria
se fizesse uma tal iguaria
e uma pirralha sem fé, sem moral,
devorasse todo o seu mingau?
(DAHL, 2007, p 37).

No trecho citado vemos que “*nosey thieving*” e “*louse*” também caracterizam pejorativamente a menina e no texto em português há uma transposição por desdobramento, segundo a descrição de Francis Aubert (2006) das modalidades de tradução, pois os dois adjetivos e o substantivo são desdobrados em cinco adjetivos – “mimada, enxerida, ranheta, ladrona, esperta” – todos informais e de conotação negativa com exceção de “esperta” que, dependendo do contexto, pode ser usado positivamente. As duas formas verbais “*sneaking in*” que pode ser traduzida por “esgueirando” e “*broke in*” são condensadas no verbo “invadir” tradução usual para a segunda forma verbal e “*delinquent*” é desdobrado em “pirralha” e “sem moral”; assim como o desdobramento, a condensação também é uma possibilidade de transposição segundo a descrição de Aubert (2006). Como pode ser observado, o autor usa a mesma estrutura do conto tradicional, largamente conhecido, recupera a caracterização dos personagens apresentando os ursos como uma pacata família que vive em uma casa decorada com certo requinte “You have

collected lovely things/ Like gilded cherubs wearing wings,/ And furniture by Chippendale/
Bought at some famous auction sale.” (DAHL, 2001, p. 32) e substitui a velha (presente em
algumas versões do conto) por uma menina igualmente mal-educada e inconveniente.

Ainda sobre a seleção lexical, ressaltamos o uso de “xilindró”, “pôr o pé na estrada”,
“enxerida”, “ladrona” que, embora possam não ser de uso corrente entre as crianças atualmen-
te, são expressões bastante informais que aproximam o texto do leitor infantil tanto na leitura
intermediada quanto na leitura autônoma. Essa aproximação é relevante no texto de partida
e Luciano Vieira Machado obtém efeito semelhante em língua portuguesa.

Enquanto em várias versões do conto a atitude de Cachinhos Dourados pode ser vista
como um reflexo da curiosidade infantil que, em geral, não suscita aplicação de castigo por-
que o desbravamento do mundo é considerado inerente ao universo infantil, o texto dahliano
apresenta inovação. Após a apresentação das aventuras da menina na casa dos ursos, cada
demonstração de curiosidade da criança é expressa como um crime e todos os crimes come-
tidos por Cachinhos Dourados são apresentados de forma resumida como se fosse parte das
alegações em um julgamento. Ou seja, o autor não está simplesmente recontando a famosa
história, mas sim torna o leitor um espectador de um julgamento:

Oh, what a tale of crime on crime!

Let's check it for a second time.

Crime One, the prosecution's case:

She breaks and enters someone's place.

Crime Two, the prosecution notes:

She steals a bowl of porridge oats.

Crime Three: She breaks a precious chair

Belonging to the Baby Bear.

Crime Four: She smears each spotless sheet

With filthy messes from her feet.

A judge would say without a blink,
‘Ten years hard labour in the clink!’
But in the book, as you will see,
The little beast gets off scot-free,
While tiny children near and far
Shout, ‘Goody-good! Hooray! Hurrah!’
‘Poor darling Goldilocks!’ they say,
‘Thank goodness that she got away!’
Myself, I think I’d rather send
Young Goldie to a sticky end.
‘Oh daddy!’ cried the Baby Bear,
‘My porridge gone! It isn’t fair!’
‘Then go upstairs,’ the Big Bear said,
‘Your porridge is upon the bed.
‘But as it’s inside mademoiselle,
‘You’ll have to eat *her* up as well.’
(DAHL, 2001, p. 34).

Repassemos agora, ainda uma vez,
essa história de crimes, que pasmar nos fez.
Crime um: entrar numa casa sem permissão.
Coisa muito grave que não tem perdão.

Crime dois: uma vez instalada na casa alheia,
rouba um belo prato de mingau de aveia.

Crime três: ela quebra a mais bela mobília
do membro mais novo daquela família.

Crime quatro: emporcalha o lençol limpinho,
que a mãe urso lavou com tanto carinho.

Um juiz com certeza nem iria piscar:

“Dez anos de cana ela tem de pegar!”

Mas no livro, vocês verão,

a malvada escapa sem um arranhão,

e o coro das crianças em toda parte diz:

“Viva! Viva! Viva! Que final feliz!

A pobre menina conseguiu se safar

e graças ao bom Deus voltou pro seu lar!”

De minha parte eu acho que ela devia

Ser bem castigada, como merecia.

“Ah, papai”, o pobre ursinho grita,

“Meu mingau sumiu, que coisa esquisita!”

“Vai então lá em cima”, papai urso exclama,

“Teu mingau está em cima da cama,

mas dentro da menina, então note,

comendo a menina, tu o comes também!”

(DAHL, 2007, pp. 39 e 41).

Com o trecho citado acima ilustramos, por um lado, o entrelaçamento dos gêneros conto de fadas e julgamento e, por outro lado, que esse entrelaçamento associado à informalidade que recorre frequentemente ao uso de vocabulário pejorativo constituem o “gatilho do humor” dahliano, para usarmos a nomenclatura de Rosas (2002), criando o efeito cômico a partir de uma fusão improvável de registros: os contos de fada tendem a ser informais, principalmente nas versões mais recentes e um julgamento que tem normas rígidas e o registro bastante formal e cerimonioso. Na citação acima, vemos também que o autor apresenta as ações da menina como uma sequência de crimes, contrapõe a possível opinião condenatória de

um juiz à reação de alívio e celebração dos leitores infantis diante da fuga ileso de Cachinhos Dourados na versão tradicional da história, e apresenta a opinião do narrador/ advogado de acusação: a menina deve ser condenada. Em seguida, testemunhamos o diálogo final entre “papai” urso e o pequeno urso sugerindo que o pequeno deve devorar a menina para finalmente comer seu mingau. Nesse contexto, a fala do pai soa como o pronunciamento da sentença e a ilustração de Blake revela que a sentença foi cumprida, ou seja, Cachinhos Dourados foi acusada, julgada, sentenciada e executada na versão dahliana.

Cachinhos Dourados de Dahl: considerações finais

Na análise que apresentamos pudemos verificar que as ilustrações de Quentin Blake dialogam com o texto de Roald Dahl em línguas inglesa e portuguesa ora amplificando, ora complementando, ora repetindo o texto verbal. As diferentes funções assumidas pelas ilustrações em relação ao texto verbal possibilitam a construção de um efeito cômico na versão dahliana que contrasta com a versão tradicional da história, costumeiramente apresentada em tom informal, mas não cômico. Além disso, as ilustrações de Blake revelam momentos do texto tradicional possibilitando ao leitor a rememoração da história. Podemos dizer, então, que ambos Dahl e Blake manipulam o texto tradicional de modo a permitir ao leitor reconhecer aquilo que já conhecem e, simultaneamente, o texto verbal agrega características de outro gênero – o julgamento – que se instala e interage perfeitamente com o texto tradicional. Caracteriza-se, dessa forma, a ambivalência a que se refere Shavit (2009), pois Dahl propõe uma atualização do conto tradicional manipulando os elementos constituintes do conto garantindo o reconhecimento da história por adultos e crianças, por um lado, e inserindo elementos de um gênero dialogando diretamente com os leitores adultos.

Além do efeito cômico resultante, apreciado pelos leitores infantis, percebe-se que da manipulação realizada pelo autor resulta uma crítica à imagem genericamente associada à infância. A curiosidade é sabidamente inerente à criança e na versão dahliana do conto é apresentada como um crime de invasão de domicílio que deve ser punido como qualquer outro crime. A consequência dessa nova leitura é que a inocência infantil é desmitificada e a

criança é mostrada como um ser humano capaz de atitudes reprováveis como qualquer pessoa, adulta ou não. Nesse caso a execução de Cachinhos Dourados após sua condenação sumária, a princípio poderia ser reprovada, mas é atenuada pelo fato de ter sido devorada pelo pequeno urso, portanto seu igual na condição infantil; além disso, a execução da menina resulta do fato de ela ter sido devorada por um animal, fato que está de acordo com o curso da natureza, afinal ursos são ferozes e a ferocidade é reconhecida por todos. Portanto, a consumação do que de fato é uma pena capital não causa estranheza e, simultaneamente, retoma a estrutura dos contos tradicionais, pois Cachinhos Dourados é penalizada assim como aqueles identificados como antagonistas do herói também o são nos contos de fadas.

É possível argumentar e apontar um caráter pedagógico na versão dahliana de Cachinhos Dourados se entendermos o pequeno urso como uma representação da criança que recebe instruções e orientações da família quanto às regras de comportamento. Nessa perspectiva vemos que o texto de Dahl atende às expectativas de adultos que valorizam e esperam encontrar a função pedagógica em obras produzidas para crianças. Por outro lado, é necessário reconhecer o caráter estético do texto que ultrapassa a característica pedagógica quando critica a visão idealizada de infância apresentando Cachinhos Dourados como um ser humano capaz de atitudes reprováveis.

Sabe-se que o autor de *Matilda* dialogava com leitores infantis respeitando-os como indivíduos e em várias obras apresenta o adulto que desrespeita e, por vezes, maltrata a criança recebendo uma punição. Na história dos ursos vemos, então, que uma criança está sujeita a punição da mesma forma que um adulto estaria ao proceder de forma condenável. Se, de maneira geral, Dahl estabelece um pacto com o leitor infantil dando voz a seus questionamentos e ponto de vista, como entender a punição de uma criança em sua versão do conto tradicional? Pensamos que a resposta para tal questionamento resida justamente em sua crítica ao conto tradicional, ou seja, desde o início do texto o narrador expressa sua reprovação em relação ao texto tradicional. Dessa forma, ao apresentar a protagonista sendo condenada e executada por seus comportamentos reprováveis, podemos entender que, de fato, qualquer indivíduo é passível de punição, o caráter pedagógico pode ser identificado na apresentação do texto, mas não é um fator que limite a função estética do texto. Ao ampliar esta visão do conto, o leitor tem a oportunidade de observar o mundo ao seu redor e questionar o comportamento humano de forma genérica e pensamos que dessa maneira cumpra sua função enquanto obra da arte.

Referências

AUBERT, Francis H. “Em busca das refrações na literatura brasileira traduzida- revendo a ferramenta de análise.” In: NITRINI, Sandra (org.) *Revista Literatura e Sociedade*. nº 9. São Paulo: Humanitas. 2006, p. 60-69.

CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. 6ª ed., colaboração de André Barbault [et al.]; coordenação Carlos Sussekind; tradução: Vera da Costa e Silva... [et al.], Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

Chippendale. *Enciclopedia Britannica*. Disponível em <<https://www.britannica.com/topic/Chippendale>> Acesso em 7 de ab. de 2019.

Contos de Fadas: de Perrault, Grimm, Andersen & outros. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges, Apres. Ana Maria Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

DAHL, Roald. *Revolting Rhymes*. Illustrated by Quentin Blake. London: Puffin Books, 2001.

_____. *Historinhas em versos perversos*. Ilust. Quentin Blake. Trad. Luciano Vieira Machado. São Paulo: Salamandra/ Moderna, 2007.

English Fairy Tales being the two collections *English Fairy Tales & More English Fairy Tales* compiled and annotated by Joseph Jacobs, illustrated by Margery Gill, London: The Bodley Head, 1968.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira e VIEIRA, André Soares (org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012.

Houaiss. Disponível em <<https://houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v3-3/html/index.php#2>>. Acesso em 08 de dez. 2019.

JACOBS, Joseph. *English Fairy Tales*. With illustrations by John Batten. London: Everyman's Library, 1993.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. pref. Izidoro Blikstein; trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix Ltda, s/d.

LINDEN, Sophie Van der. *Para ler o livro ilustrado*. trad. Dorothée de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

LUND, H. “A ‘história da cegonha’, de Karen Blixen, e a noção de ilustração”. In: *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*, 2012.

ROSAS, Marta. *Tradução de humor: transcribando piadas*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002.

SHAVIT, Zohar. *Poetics of Children's Literature*. Athens/ London: University of Georgia Press, 2009 (paperback edition)

Urdaduras da condição social feminina em contos maravilhosos: uma análise comparativa de *Rumpelstilsequim* e *A moça tecelã*

Warps of the female social condition in wonderful
tales: a comparative analysis of *Rumpelstiltskin* and
The weaver girl

Gisele Gemmi Chiari¹

¹ Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo, E-mail: giselegemmi@hotmail.com.

RESUMO: A proposta do estudo é comparar a versão de *Rumpelstilzquim* (2014, p. 259-261), escrita pelos irmãos Grimm, com o conhecido texto de Marina Colasanti, *A moça tecelã* (2006, p. 9-14). Além das simetrias mais perceptíveis entre os dois contos, como a presença do maravilhoso e a prática da tecelagem envolvendo as protagonistas, serão consideradas as diferenças entre ambos com base numa perspectiva histórico-social. Nesse sentido, e em diálogo com Jack Zipes (1993, p. 43-60), comentaremos como o sistema patriarcal e o desenvolvimento do capitalismo e da indústria têxtil estão refletidos nas ações das personagens. Consideraremos também a importância do conteúdo simbólico das narrativas, aspecto inerente e essencial à compreensão do conto maravilhoso.

PALAVRAS-CHAVES: Conto maravilhoso; Condição social feminina; Irmãos Grimm; Marina Colasanti;

ABSTRACT: The purpose of the study is to compare the version of *Rumpelstilzquim* (2014, p. 259-261), written by the Grimm brothers, with the well-known text by Marina Colasanti, *The Weaving Girl* (2006, p. 9-14). In addition to the most noticeable symmetries between the two tales, such as the presence of the wonderful and the practice of weaving involving the protagonists, will be considered the differences between both based on a historical-social perspective. In this sense, and in dialogue with Jack Zipes (1993, p. 43-60), we will comment on how the patriarchal system and the development of capitalism and the textile industry are reflected in the actions of the characters. We will also consider the importance of the symbolic content of the narratives, an inherent and essential aspect for understanding the wonderful tale.

KEYWORDS: Wondertale; Female social condition; Brothers Grimm; Marina Colasanti;

No conto maravilhoso, o sobrenatural é naturalizado². Geralmente, os espaços são lugares desconhecidos ou não nomeados e o tempo indeterminado. Os conflitos existentes no fantástico, como a oposição entre o natural e o sobrenatural, não estão presentes, pois no âmbito do maravilhoso tudo é possível³. Assim, encantamentos, milagres, metamorfoses e outros acontecimentos mágicos ocorrem sem que os personagens da história os interroguem, considerando-os parte natural da existência (ROAS, 2014, p. 34). Com base em tal assertiva, consideramos que *Rupelstiltsequim* e *A moça tecelã* podem ser considerados contos maravilhosos, o primeiro, acatado como um exemplo de conto tradicional⁴ em que a *mirabilia* é representada por uma criatura maléfica, apresenta uma rápida sequência de acontecimentos e pouca descrição, personagens planas,

2 “Pois aqui se tem de fato o elemento que distingue *Märchen* de uma legenda hagiográfica, por exemplo, em que um acontecimento maravilhoso desdobra profundo impacto sobre as personagens envolvidas, chegando a atuar assim enquanto verdadeiro milagre. Já nas narrativas dos Grimm, um sapo pode dirigir a palavra a uma princesa aflita, como em “O rei sapo ou o Henrique de ferro”, ou uma outra princesa (“A Bela Adormecida”) pode despertar de um sono centenário, após ser beijada pelo príncipe, sem que ninguém veja nisso nada de assombroso.” (MAZZARI, 2014, p. 1255).

3 Para Todorov: “Existe um ‘maravilhoso puro’ que, assim como o estranho, não tem limites claros. No caso do maravilhoso, os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem no leitor, nem nas personagens, nem no leitor implícito. A característica do maravilhoso não é uma atitude, para os acontecimentos relatados a não ser a natureza mesma desses acontecimentos.” (1980, p.30)

4 O estatuto de conto popular tem sido questionado em relação a várias narrativas, pois estudos revelaram conteúdos intertextuais de livros nos relatos dos informantes orais dos Grimm, evidenciando que os contos publicados por Jacob e Wilhelm no primeiro volume dos *Hausmärchen*, em 1812, não eram originários da cultura iletrada. Rölleke e outros estudiosos, atentos às versões anteriores dessas histórias, concluíram que, quando se tratava de contos de fadas, as narrativas baseavam-se em livros lidos pelas jovens de Cassel no final do século XVIII e início do século XIX. No caso de *Rumpelstilsequim*, a fonte teria sido o conto *Ricdin Ricdon* de origem francesa, escrito por Marie-Jeanne L’Héritier no século XVIII (BOTTFIGHEIMER, 2009, p. 50)

uma perspectiva ingênua⁵ e fórmulas de linguagem; já o segundo, um conto maravilhoso moderno em que há um “objeto protetor” extraordinário (LE GOFF, 2002, p. 117). Colasanti, embora se utilize da estrutura, temas e personagens da literatura oral, como contos maravilhosos e mitos, insere questões contemporâneas em seus enredos. Dito de outra forma, suas narrativas vão além da fábula, os textos apresentam uma escritura definida, uma pluralidade de problemas e soluções (questões sociais e psicológicas) e reflexão crítica, perfazendo-se em um conto maravilhoso artístico, autoral e moderno.

Para a análise do conto *Rumpelstilzskin* estabelecemos, neste estudo, um diálogo com Jack Zipes, por meio do artigo publicado pelo autor no periódico *Western Folklore* (1993, p. 43-60), *Spinning with fate: Rumpelstiltskin and the decline of female productivity*, no qual ele disserta sobre as implicações do desenvolvimento industrial na tradição fiandeira e como essa mudança é reverberada na variante redigida pelos Grimm em 1857.

Zipes (1993, p. 46) pontua como os folcloristas alemães se distanciaram da versão oral colhida em 1810, *Rumpenstünzchen*, minorando a importância do ofício de tecelã da protagonista do enredo original e valorizando as figuras masculinas da narrativa. Dessa maneira, o texto literário dos *Brüder*⁶ reflete as mudanças sociais que o advento da industrialização trouxe para o papel que a mulher representava na sociedade. A protagonista de *Rumpelstilzskin* não pode fazer escolhas. Primeiramente ela é coagida pelo pai a agradar ao rei transformando palha em ouro. Em seguida, vítima da ambição real, fica à mercê do poder do soberano. Por fim, a jovem rainha é *chantageada pela estranha criatura*. Nas duas versões, a filha do moleiro não tem conhecimento sobre a técnica de fiar, que tradicionalmente seria do âmbito feminino. A ela cabe gerar a descendência do rei.

Já o texto de Colasanti, publicado em 1982, na obra *Doze reis e a moça no labirinto do vento*, a moça tecelã, diferentemente da filha do moleiro, faz as suas próprias escolhas. A

5 A “poesia ingênua”, lembrando a sugestão feita por Friedrich Schiller em seu tratado *Sobre poesia ingênua e sentimental* [1795], quando toda a Natureza, da perspectiva do conto maravilhoso, entrava em cumplicidade com o ser humano para ajudá-lo a prevalecer sobre as forças colossais que se lhe opunham...” (MAZZARI, 2014, p. 1300).

6 Termo em alemão que significa irmãos, utilizado aqui para se referir aos irmãos Grimm.

coerção que sofre do marido dura pouco tempo, porque a protagonista tem autonomia para desfazer o fio da história que ela mesma havia traçado. Como Penélope, “criatura criadora” (BARBOSA, 2013, p. 94), a moça tecelã tece o seu próprio destino rompendo com os padrões patriarcais do casamento.

Contudo, tanto no texto de Jacob e Wilhelm Grimm como no de Colasanti, o espaço diegético para as protagonistas está circunscrito à casa, a um ambiente fechado, podendo figurar a opressão patriarcal, como é usual nos romances góticos em que esse recurso simbólico é *explorado* de forma inventiva. De acordo com Sondgrass (2005, p. 96), o confinamento das heroínas é um dos motivos convencionais da literatura gótica. O tema derivaria de fontes mitológicas, como o mito grego de Perséfone aprisionada no submundo, e dos contos de fadas, como no caso de Rapunzel presa na torre. Tal artifício, nos romances góticos, acentuaria o terror das personagens causando-lhes claustrofobia e tormento mental. Para a crítica feminista, o enclausuramento em castelos, torres, abadias, masmorras e outros espaços cerrados seria uma metáfora do sufocamento social que paralisava e roubava a autorrealização das mulheres.

A casa da moça tecelã, primeiramente simples, torna-se, pela imposição masculina, um palácio. A filha do moleiro e a despreziosa fiandeira de Marina Colasanti acabam tendo que circular num ambiente ainda mais restrito, sendo circunscritas à torre ou salas fechadas, onde devem cumprir o seu trabalho e ficam interditas ao ambiente externo. O lugar da ação é bastante significativo no que concerne à relação da mulher com o ambiente privado a partir do patriarcalismo.

A violência simbólica e exploratória sofrida pela protagonista de Colasanti, bem como a dos Grimm, reverbera as desigualdades de gênero construídas historicamente, em que a mulher é reputada como objeto de troca, um meio para garantir e perpetuar o poder dos homens.

O princípio da inferioridade e da exclusão da mulher, que o sistema mítico-ritual ratifica e amplia, a ponto de fazer dele o princípio de divisão de todo o universo, não é mais que a dissimetria fundamental, a do sujeito e do objeto, do agente e do instrumento, instaurada entre o homem e a mulher no terreno das trocas simbólicas, das relações de produção e reprodução do capital simbólico, cujo dispositivo central é o mercado matrimonial, que estão na base de toda ordem social: as mulheres só podem aí ser vistas como objetos, ou melhor, como símbolos cujo sentido se consti-

tui fora dela e cuja função é contribuir para a perpetuação ou o aumento do capital simbólico em poder dos homens (BOURDIEU, 2002, s/n).

Em *A moça tecelã*, como em *Rumpelstilzquim*, a “violência simbólica” e a “estrutura de dominação” estão subjacentes às ações das personagens, demonstrando como o paradigma da sociedade patriarcal está enraizado no inconsciente dos homens e das mulheres. Na narrativa de Colasanti, as personagens, desprovidas de nomes próprios, são individualizadas por suas ações. A moça, trabalhadeira, dedica-se ao seu ofício: “Tecer era tudo o que fazia. Tecer era tudo o que queria fazer.” (COLASANTI, 2006, p. 12). Com seu tear, ela fia o sol, a chuva, alimento, e o que beber, ou seja, ela produz o essencial para a sua sobrevivência. Por algum tempo, isso lhe bastou, até que, sentindo-se só, almejou um marido. Apesar da aparência principesca, o homem tecido em seu tear mostrou-se imperioso, interesseiro e mesquinho. A moça havia tecido um marido aos moldes do ideário patriarcalista e androcêntrico (ZOLIN et alii., 2007, p. 85). Conhecendo as possibilidades de riqueza que o tear poderia propiciar, o sonhado esposo colocou a tecelã ao seu serviço, ordenando-lhes caprichos. Esqueceu-se da vida compartilhada e dos filhos que juntos poderiam desfrutar. Por outro lado, o tear é tão valorizado que passa a ser humanizado pelo rapaz, enquanto a moça, julgada máquina, é coisificada: “Porque, descoberto o poder do tear, em nada mais pensou a não ser nas coisas todas que *ele* poderia lhe dar (COLASANTI, 2006, p. 12, grifo nosso).

É importante abrirmos um parêntese para compreender a passagem das sociedades matriarcais para a organização patriarcal a fim de ponderar sobre a situação das protagonistas dos textos em questão. Muraro (1991, p. 7-8) explica que, com a necessidade de cultivar a terra devido à escassez de alimentos, a humanidade deixou de ser nômade e se organizou em aldeias. Com o aumento da população e o desenvolvimento técnico, esses grupamentos foram se tornando mais complexos, estabelecendo cidades, cidades-estado, estados e impérios. Se nas sociedades que viviam da coleta e da caça de pequenos animais, a mulher podia dividir de maneira equilibrada a autoridade e dirigibilidade do grupo, com as mudanças nas atividades laborais, os valores passam a ser basear na lei do mais forte. O alimento produzido cabia ao dono da propriedade, sua família e seus escravos. Com o advento da agricultura, ter uma família numerosa e escravos garantia a mão-de-obra barata e a sobrevivência. Dessa forma, a

sexualidade da mulher passou a ser controlada para assegurar a descendência e a transmissão da herança, ou seja, a dominação da terra. Doravante, a mulher ficou restrita ao âmbito doméstico. Devia deixar a casa paterna virgem e assegurar a posteridade do marido. O adultério passou a ser rigidamente punido. O espaço público e as decisões da sociedade, bem como os valores sociais, passaram a ser do domínio masculino. Dentre as atividades domésticas, incluíram-se a produção de têxteis que corroboraram com a permanência da mulher no interior do lar e com a economia familiar, mas sempre sob a vigilância da repressão *masculina*.

A reclusão das mulheres no interior das casas possibilitou que o excedente da produção redundasse em formas primitivas de acumulação de riqueza, o que, por sua vez, propiciava a ampliação dos domicílios, onde passou-se a reservar espaços próprios para a tecelagem. A invisibilidade da produção e das produtoras propiciava aos homens o ocultamento de sua dependência na produtividade feminina. Em contrapartida, esses espaços de manufatura estimularam os agrupamentos femininos. Juntas, as mulheres teciam e contavam histórias, propunham adivinhas e brincavam com a linguagem (MACHADO, 2003, p. 181).

A vinculação entre mulher, tear e matrimônio pode ser observada desde a Antiguidade, como no caso das representações dessa relação em vasos gregos antigos, especificamente em peças onde são retratadas cenas com fiandeiras e tecelãs. Por exemplo, no lécito de Amásis (LISSARRAGUE apud CARDOSO, 2006, p. 92-109), vaso grego datado de cerca de 540 a.C., que se encontra, hoje, no MAM de Nova Iorque, estão delineadas nove mulheres no processo de trabalho com a lã no corpo do vasilhame, enquanto na curva superior da envergadura em direção ao gargalo, há uma cena de dança. Lissarrague (apud CARDOSO, 2006 p. 94) avalia que a tecelagem e a dança são complementares, e, que, no imaginário grego havia certa analogia entre os movimentos das tecelãs e das dançarinas. Outro vaso semelhante foi encontrado junto ao lécito, e, nessa peça, um casamento está figurado. Em conclusão, o estudioso assevera que os dois objetos se complementam para descrever três atividades/momentos da vida da mulher: a dança, a tecelagem e o casamento. Os movimentos das figuras femininas se assemelham nos lébitos, o que viabiliza a leitura de Lisarrague: “[a] mulher segurando o fuso lembra a gesticulação de uma dançarina; o gesto de levantar o tecido, por sua vez, evoca o de uma noiva a levantar o véu.” (CARDOSO, 2006, p. 94).

Rumpelstilzquim, bem como a versão predecessora, *Rumpenstünzchen*, reflete alguns

aspectos dessas práticas e desse universo feminino. As duas variantes tratam da falta de habilidade para tecelagem e como essa inadequação soa inusitada, pois tão singular e ridícula seria uma mulher não saber trabalhar com o fuso, que o descabido é retratado como se fora mais fácil produzir ouro do que desconhecer a arte da tecelagem. Outra referência dessa cultura fiandeira, presente nas duas versões, seria a adivinha, prática usual entre as tecelãs enquanto trabalhavam. No conto em questão, a adivinhação se refere ao nome da criatura mágica, que aliás, também faz uma brincadeira com a linguagem, já que se trata de um nome inusitado e de difícil pronúncia. Zipes afirma que *Rumpelstiltskin* se insere num conjunto de histórias em que a inabilidade ou aptidão para a produção têxtil são parte do enredo, bem como há contos em que as adivinhas e brincadeiras com a linguagem são inseridas na narrativa. Em “As três fiandeiras” (GRIMM, 2014, p. 153-155), por exemplo, uma garota preguiçosa é impelida pela mãe a fiar vários quartos cheios de linho para a rainha. Se assim o fizesse, ela poderia se casar com o príncipe. Com a ajuda mágica das três fiandeiras, que transformam toda a matéria prima em linha, a protagonista casa-se com o filho da rainha e livra-se, de uma vez por todas, do trabalho de tecelã.

Ainda de acordo com Jack Zipes (1993, p. 43), é estranho que folcloristas, psicanalistas e críticos literários tenham se detido na questão do nome e do papel de Rumpelstiltskin, embora o nome, em si, não tenha nenhum significado, pois não revela nada sobre a essência da criatura. O nome serve apenas como artifício para banir o homenzinho mágico da vida da rainha. Além disso, a função dessa personagem teria sido sempre apresentada de forma equivocada. Por exemplo, em Thompson (1977 p. 47), Rumpelstiltskin é categorizado como um ajudante, quando ele é obviamente um opressor ou chantageador. Em resumo, Zipes (1993, p. 43) considera que o problema específico colocado pela história seria a opressão feminina em relação às mudanças sociais referentes ao trabalho têxtil e a iniciação feminina no mundo adulto e do trabalho. Certamente a versão dos irmãos Grimm reflete os aspectos e mudanças econômico-sociais coetâneos, no entanto, não acreditamos que esse seja o cerne do conto em questão. A presença de um ajudante mágico, que é também o antagonista da narrativa, bem como a mudança da condição social da protagonista são os motivos centrais do enredo.

A adivinhação está relacionada a enigmas e jogos presentes em diversas tradições orais de diferentes culturas. Quando a rainha adivinha o nome do duende, há certo alívio cômico,

pois aponta-se para uma disposição otimista da história demonstrando como a fiandeira ultrapassou os obstáculos e se deu conta dos desejos e propósitos de sua vida. Nomear alguém ou alguma coisa relaciona-se também com a ideia de obter poder sobre algo que antes era desconhecido (DUARTE JR., 1988, p. 43). Ao nomearmos, (re)conhecemos, o que nos dá capacidade para nos proteger. Assim, é apropriado que a tecelã nomeie aquilo que lhe causa problemas e identifique seus inimigos. Apesar do nome Rumpelstilsequim não apresentar um significado revelador, o ato de nomear é crucial para o desfecho do conflito na narrativa.

Quando nos textos bíblicos menciona-se que “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus” (João 1:1, 2008, p. 1386) está implícita a ideia de que nomear as coisas é fazê-las existir. Assim, por meio da linguagem aprendo e entendo a multiplicidade do mundo. “Quando nomeio alguma coisa, eu a apreendo e, de certa forma, adquireo poder sobre ela, ao encerrá-la em minha mente através do símbolo que a representa” (DUARTE JR., 1988, p. 43-44). O autor também chama atenção para os rituais de exorcismo, pois, durante o processo, é importante que se saiba o nome do demônio que se apoderou do sujeito para poder expurgá-lo (DUARTE JR., 1988, p. 43-44). Da mesma forma, em *Rumpelstilsequim*, a rainha só pode sobrepujar o poderio da criatura quando lhe conhece o nome.

A humanidade tem necessidade de exercer controle sobre a natureza, nesse sentido, as classificações e nomenclaturas servem para atribuir significados. Ana Maria Machado (2003, p. 173-174) comenta sobre esse imperativo ao narrar sua experiência com a filha depois de testemunhar o momento da tessitura de uma teia por uma aranha de jardim. Esse comentário da autora antecipa as discussões posteriores que faz sobre *Rumpelstilsequim*, pois nesse conto é notória a relação entre nomear e ter controle, sendo esse um dos temas importantes para o desenvolvimento da narrativa e da personagem. A filha do moleiro precisa tecer o seu destino seja por meio da roca ou das palavras. Como observou a autora, a história da filha do moleiro se liga a um longo fio da tradição: as Parcas, Penélope, Ariadne, Aracne, a bruxa da Bela Adormecida, entre outras personagens femininas que tecem e destecem destinos – fio esse que também se emaranha com a “A moça tecelã”, de Marina Colasanti.

Para Zipes (2012, p. 95), conforme citação abaixo, os contos de fada falam mais verdades do que os adultos gostariam de saber, fixam-se em nossas mentes e, possivelmente, em nossas almas também. São histórias otimistas, já que apresentam desfechos felizes e cujos mundos

apresentam mais justiça social que o nosso. Essas histórias, iniciadas desde que a humanidade adquiriu a capacidade de se comunicar, versariam sobre o conhecimento e a experiência adquiridos e vividos no âmbito social. Para ele o aspecto maravilhoso dos contos que nos parece tão extravagante não se diferenciaria de algumas crenças e religiões atuais, igualmente fantasiosas.

We ward off fairy tales and pretend that they are intended mainly for children because they tell more truth than we want to know, and we absorb fairy tales because they tell us more truth than we want to know. They are filled with desire and optimism. They drip with brutality, bluntness, violence and perversity. (...). They stamp our minds and perhaps our souls. They form another world, a counter world, in which social justice is more readily attainable than in our actual world, where hypocrisy, corruption, hyping, exploitation and competition determine the outcome of social and political interactions and the degraded state of social relations. Though it is impossible to trace the historical origins and evolution of fairy tales to a particular time and place, we do know that humans began telling tales as soon as they developed the capacity of speech (ZIPES, 2012, p. 95).

Dessa forma, o autor desconsidera as análises de cunho psicanalítico, nas quais se assevera que os mitos e contos de fadas expressam processos inconscientes, atendo-se, portanto, a uma crítica mais materialista. Entendemos que não é possível recusar a ideia de que nas narrativas tradicionais são reproduzidas, de forma singular, a profundidade e a força das imagens míticas. E que somente a linguagem simbólica dos mitos e dos contos maravilhosos dá conta de expressar a rede de sentidos imbricadas em nosso inconsciente (VON FRANZ, 1985, p. 3). Dito de outra maneira, quando Zipes interpreta o sentido de fantasioso com base no contexto histórico social, ele atenua, ao nosso ver, o conteúdo simbólico do conto:

Podemos dizer que há certas estruturas básicas do comportamento psicológico que pertencem à espécie humana em geral e outras mais desenvolvidas em um grupo ou raça e menos predominantes em outros. Os contos de fadas têm uma estrutura que reflete traços humanos mais gerais. Desempenham um grande papel e porque através do estudo dos contos de fada e mitos podemos vir a conhecer certos complexos

estruturais, tornando-nos mais capazes de distinguir entre o que é e o que não é individual, e ver as possíveis soluções (VON FRANZ, 1985, p. 3).

Para entender o ponto de vista do estudioso, vale lembrar que Zipes trabalhou com a versão de 1857 dos irmãos Grimm comparando-a com a variante oral de 1810 registrada em Ölenberg, *Rumpenstüünzchen*. O crítico considera-o como um conto de fadas literário, pois nele se aliam variantes folclóricas com a tradição literária francesa, especificamente, com *Ricdin-Ricdon*, de Mlle. L. Hérítier (1798). Enquanto a variante oral refletiria a tradição das contadoras de histórias, as quais eram provavelmente fiandeiras, as histórias orais do século XVII e XVIII foram submetidas a transformações literárias ao mesmo tempo em que a produção têxtil sofria uma transformação significativa com a industrialização da Grã-Bretanha e do continente europeu. Ao compararmos *Rumpenstüünzchen* (1810) com *Rumpelstilsequim* (1857), notamos que (conscientemente ou não) os Grimm fizeram uma apresentação histórico-social da exploração das mulheres como fiandeiras e da apropriação da arte de fiar pelo homem.

O professor norte-americano elencou as principais mudanças nas versões para desenvolver a sua interpretação. Na variante de 1810, há apenas uma jovem camponesa cujo problema é a incapacidade de transformar linho em tecido. Ao tecer, ela transforma a matéria prima em ouro. Já na versão tardia, o pai da jovem camponesa se gaba de a filha ser capaz de transformar palha em ouro. Quando o homenzinho faz a proposta de fiar em troca do primeiro filho para a camponesa da primeira versão, ela rapidamente aceita a barganha mesmo com as condições apresentadas; já a protagonista da segunda, reluta, mas, como o rei a ameaça de morte caso não faça a mágica da conversão em ouro, ela cede. Em *Rumpenstüünzchen*, a jovem envia uma criada para descobrir o nome do ser mágico e em *Rumpelstilsequim*, a rainha envia um serviçal. Descoberto seu nome, a criatura foge em uma concha (1810). Na versão de 1857, o duende se parte em dois e desaparece embaixo da terra.

Zipes (1993, p. 49-50) conclui que os Grimm alteraram a versão de *Rumpenstüünzchen* de maneira que o valor da arte de fiar e a autonomia da jovem fiandeira são enfraquecidos. Preocupados com a elaboração literária do conto, os irmãos procuraram incluir uma motivação mais clara, e uma transição mais fluída e lógica para o enredo. Na variante de 1857, a filha do moleiro está totalmente à mercê do poder masculino dos homens, toda a sua vida é

modelada por homens: o pai fanfarrão, o rei opressor, Rumpelstilzquim, o chantagista, e o criado salvador. A única coisa que ela é capaz de fazer é dar à luz uma criança. Para o século XIX, a boa mulher era a mulher que sabia o seu lugar, e o conto trata de uma mulher que é colocada em seu lugar por homens. A versão literária dos Grimm (1857) faz da presença masculina algo crucial para determinar a situação e o destino da filha do moleiro, enquanto em *Rumpelstüncchen*, a jovem decide seu próprio destino em conflito com os homens.

Claro está que os contos vão sofrendo alterações de acordo com as condições sócio históricas e ideológicas da época, basta compararmos as versões dos contos de fadas produzidas pela Disney na metade do século XX com as contemporâneas. Não obstante, mesmo sofrendo tais adulterações, as histórias geralmente contêm uma essência que se sobressai e é o que faz com que ela permaneça sendo contada com o passar do tempo. O estudo de Jack Zipes (1993, p. 43-60) é muito elucidador no que tange às relações entre as versões literárias dos contos de fada e a sociedade dos séculos XVIII e XIX, em que fica clara a tendência patriarcalista e a passagem da técnica artesanal de tecer das mãos das tecelãs para a dos homens e das máquinas, visando maior lucro. Contudo, mesmo na versão anterior, *Rumpelstüncchen*, embora as mulheres dominem a arte e a produção tecelã, isso não as coloca numa posição de autonomia, pois, nesse período, as mulheres já estavam confinadas no lar produzindo excedentes para a economia familiar, e não para sustento próprio. Se lermos a variação mais antiga do conto levando em conta a relação histórico-social, podemos interpretar a vitória da mulher sobre a criatura, que tem mais habilidade para tecer do que ela, como sendo compensatória. Ademais, a permanência de determinadas ações nas duas narrativas indica que a essência dos contos em questão é a iniciação de uma jovem para o trabalho e o casamento, ou seja, a iniciação para a maturidade, que só é alcançada quando derrota o antagonista, ou seja, quando descobre a denominação do homenzinho e nomeia seu opositor. Por outro lado, com base na versão literária dos Grimm, infere-se que não só a produção têxtil feminina estava em declínio, mas a própria participação das mulheres como narradoras. A voz das contadoras de histórias fiandeiras é enfraquecida, pois a lógica masculina e burguesa a sobrepõe. Nesse sentido, vencer o opositor por meio da palavra seria um desfecho esperançoso ou reparador.

Uma leitura de cunho histórico-social sem dúvida propicia uma reflexão sobre a relação entre o desenvolvimento do capitalismo e as questões de gênero, mas não é possí-

vel abandonar a perspectiva de que a narrativa compreende um aspecto simbólico, o qual condensa sua essência na questão da adivinhação do nome da criatura que chantageia a filha do moleiro. O mistério do nome implica na incapacidade que a personagem tem, no início, de resolver seus problemas, demonstrando certa imaturidade. Ao nomear o homenzinho, a rainha supera as suas fraquezas e inabilidades, pois foi por meio de seus esforços e astúcia que o nome é, enfim, desvelado. Rumpelstilsequim não tem um significado explícito porque pode configurar qualquer inaptidão, dificuldade ou carência que a personagem deve suplantar. Dessa forma, os ouvintes ou leitores podem se identificar com a protagonista correspondendo o nome da criatura a um desafio que lhe seja próprio, o que torna o conto amplamente significativo.

Com suas histórias maravilhosas, Marina Colasanti resgata e mantém viva a importância da narrativa como uma forma de possibilitar a troca de experiências. As histórias, com seu conteúdo arquetípico e metafórico, ensinam mais sobre a humanidade do que uma notícia que se esgota na imediatez da novidade (BENJAMIN, 2012, p. 216). Assim, o conto da moça tecelã fala muito mais sobre a experiência feminina em sua luta contra a sociedade patriarcal do que uma notícia veiculada pelo jornal ou outra mídia. A narrativa permanece viva porque não se consome na novidade e na verificabilidade da informação, formada por sucessivas camadas, ela é capaz de desdobrar-se, atualizando-se.

A moça tecelã dialoga com o mito de Penélope no sentido em que destecer é mais importante para o desenvolvimento da narrativa e da personagem do que tecer. De acordo com a leitura de Heilbrun (1990, *s/n*, *apud* MACHADO, 2003, p. 188), Penélope é a primeira personagem feminina a fazer uma escolha. Afinal, ela poderia desposar um dos pretendentes se desejasse. Ela opta por esperar, seja na esperança do retorno do marido ou por preferir ficar só. Heilbrun aponta para o sentido metafórico do tecer e destecer como a construção da própria vida, testando possibilidades. A moça tecelã também é uma personagem que, com os fios do tear, os fios da sua vida nas mãos, tece o seu destino. Mas as escolhas não são feitas apenas de subjetividades, pois as coerções sociais acabam por influenciar as ações. Talvez por isso, a moça que desejava apenas tecer, quis um marido, pois de acordo com uma visão burguesa e androcêntrica, ela só se completaria por meio do casamento e da constituição de uma família. Dessa maneira, ela se deixa dominar porque não ainda não possui a experiência ou uma visão

crítica a respeito da dominação que lhe é exercida. Aceita viver uma relação amorosa pautada pela violência exercida por meio do controle das ações, da exploração econômica e da perda da autonomia. Contrariamente a Penélope⁷, percebe que já não tece para si mesma, que o destino que está fiando não atende os seus desejos, mas aos desejos do outro, anulando-se.

A violência simbólica se institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante [...] quando ele não dispõe, para pensá-la e para se pensar, ou melhor, para pensar sua relação com ele, mais que de instrumentos de conhecimento que ambos têm em comum e que, não sendo mais que a forma incorporada da relação de dominação, fazem esta relação ser vista como natural; ou em outros termos, quando os esquemas que ele põe em ação para se ver e se avaliar, ou para ver e avaliar os dominantes (elevado/baixo, masculino/feminino, branco/negro etc.), resultam da incorporação de classificações, assim naturalizadas, de que seu ser social é produto (BOURDIEU, 2007, p. 47).

Zolin et alii (2007, p. 92) assinalam como Colasanti consegue trabalhar num plano simbólico incorporando elementos da contemporaneidade. O marido, além de reverberar atitudes autoritárias de cunho patriarcal, enfatizadas pela escolha dos verbos *dicendi* – exigir, ordenar e advertir –, reproduz a lógica capitalista de produção e acumulação de riquezas por meio da exploração do trabalho. Nesse sentido, são introduzidos advérbios – logo, imediatamente – para denotar a necessidade de acelerar o trabalho da jovem, de modo que produza como uma máquina, para com mais “pressa” propiciar muitas “coisas”.

Ainda segundo essas autoras (2007, p. 91), o conto renunciaria aos finais tradicionais dos contos de fadas, ‘E foram felizes para sempre’ e teria um movimento circular de início e retorno, ou seja, ao destecer o marido e voltar a ficar sozinha, a moça voltaria a sentir-se solitária e voltaria a tecer uma companhia. No entanto, para falar com Bettelheim (1980, p.18), o “felizes para sempre” dos contos maravilhosos não significaria uma felicidade *ad infinitum*,

7 E ainda que não se dê a ênfase a isso na narrativa homérica, Penélope, com sua criação silenciosa, dita regras e ordena universos, enquanto o amante, em sua árdua trajetória de retorno é marionete dos deuses (...). A mulher protege Ítaca da ruína... (BARBOSA, 2013, p. 66).

mas o sentido mesmo da plenitude que a personagem alcança no momento em que a ação narrada termina. A felicidade seria o momento de completude alcançada pela personagem na relação com o outro, ou, acrescentaríamos, consigo mesma. Claro está que, se a vida dos protagonistas continuasse a ser narrada, outros conflitos desequilibrariam esse estado de deleite.

‘E viveram felizes para sempre’ - não engana a criança nem por um momento quanto à possibilidade de vida eterna. Mas indica realmente a única coisa que pode extrair o ferrão dos limites reduzidos do nosso tempo nesta terra: construir uma ligação verdadeiramente satisfatória com outra pessoa. Os contos ensinam que quando uma pessoa assim o fez, alcançou o máximo, em segurança emocional de existência e permanência de relação disponível para o homem; e só isto pode dissipar o medo da morte. Se uma pessoa encontrou o verdadeiro amor adulto, diz também o conto de fadas, não necessita desejar a vida eterna. Isto é sugerido por outro final muito comum: “Eles viveram por um longo tempo, felizes e satisfeitos” (BETTELHEIM, 1980, p. 18).

A moça alcança a sua felicidade ao tornar-se mais madura. Assim como na história da rainha de *Rumpelstiltschim*, o obstáculo foi vencido, e a sabedoria da vida apreendida. No caso da personagem de Colasanti, quebrar os padrões patriarcais impostos e livrar-se da opressão masculina opera uma mudança de âmbito subjetivo e social. Poderíamos dizer que a moça tecelã procura, no sentido proposto por Giddens (1993, p. 68), um “relacionamento puro” e, por isso, quando sentiu que o marido não corresponderia ao que havia almejado, destece as linhas que os emaranhava e decide ficar só.

O termo ‘relacionamento’, significando um vínculo emocional próximo e continuado com outra pessoa, só chegou ao uso geral em uma época relativamente recente. Para esclarecer o que está em jogo aqui, podemos introduzir a expressão relacionamento puro para nos referir a este fenômeno. Um relacionamento puro não tem nada a ver com pureza sexual, sendo um conceito mais restritivo do que apenas descritivo. Refere-se a uma situação em que se entra em uma relação apenas pela própria relação pelo que pode ser derivado por cada pessoa da manutenção de uma associação com outra, e que só continua enquanto ambas as partes considerarem que extraem dela satisfações suficientes, para cada um individualmente, para nela permanecerem. Para

a maior parte da população sexualmente ‘normal’, o amor costumava a ser vinculado à sexualidade pelo casamento, mas agora os dois estão cada vez mais vinculados através do relacionamento puro (GIDDENS, 1993, p. 68-69).

Refletindo sobre os aspectos simbólicos que permeiam os mitos e contos que versam sobre o ofício feminino de tecer, é importante lembrar que os instrumentos que servem para a produção têxtil são símbolos do destino. Dessa maneira, podemos inferir que, para as moças dos contos em questão, tecer é criar formas novas. As duas conseguem superar os desafios impostos pelo destino e pelas próprias escolhas. Como aranhas que constroem as teias a partir da própria substância, extraem de si mesmas o estímulo para tecer e destecer o destino (CHEVALIER, 1986, *passim*).

Por outro lado, na urdidura dos destinos estão imbricadas as coerções sociais e, enquanto a filha do moleiro não consegue se desenredar das intrincadas linhas do patriarcalismo, a moça tecelã destece um enredo que, equivocadamente, parecia naturalizado.

Referências

BARBOSA, Giliard Ávila. *Nas tramas de outra Odisseia: as tessituras míticas em Viajes de Penélope*, de Juana Rosa Pita. 2013. 115f. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2013.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. revista, São Paulo: Brasiliense, 2012.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fada*. Trad. Arlene Caetano. 17. ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

BÍBLIA. João. In: *BÍBLIA Sagrada*. Tradução: João Ferreira de Almeida. Barueri, SP: Sociedade Bíblica de Aparecida, 2008.

BOTTIGHEIMER, Ruth B. *Fairy tale: a new history*. Albany, New York: State University of New York Press, 2009.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. 2. ed., Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

CARDOSO, Zélia de Almeida. O artesanato feminino em Roma e os textos antigos: fiandeiras e tecelãs. *Calíope: presença clássica*. Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas, Faculdade de Letras – UFRJ. Rio de Janeiro: 7 letras, 14, p. 92-109, 2006,

CHEVALIER, Jean (dir.). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas: símbolos, mitos, arquétipos*. São Paulo: Paulonas, e-book.

COLASANTI, Marina. *Doze reis e a moça do labirinto do vento*. São Paulo: Global, 2006.

DUARTE JR., João Francisco. *Fundamentos estéticos da educação*. 10. ed., Campinas, SP: Papirus, 1988.

GRIMM, Irmãos. *Os contos de Grimm*. Trad. Tatiana Belinky. 2. ed., São Paulo: Paulus, 2014.

GRIMM, Irmãos. *Príncipes, princesas e rainhas nos contos de Grimm*: seleção da edição Contos maravilhosos infantis e domésticos 1812-1815 [E-book] (Locais do Kindle 1255-1258). Cosac Naify. Edição do Kindle, 2014.

GRIMM, Jacob. *Contos dos irmãos Grimm*. Organizado, selecionado e prefaciado pela Dra. Clarice Pinkola Estés. Trad. de Lia Wyler. Rio de Janeiro: 2005, p. 297-299.

LE GOFF, Jacques. Maravilhoso. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean Claude (coord). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. 2 vol. Bauru, SP: EDUSC; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

MACHADO, Ana Maria. *O Tao da teia: sobre textos e têxteis*. In: Estudos Avançados, São Paulo, v. 17, n. 49, p. 173-196, dez. 2003. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142003000300011&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 27 Nov. 2016.

MAZZARI, Marcus. O homem bicentenário de um clássico: poesia do maravilhoso em versão original. In: GRIMM, Irmãos. *Príncipes, princesas e rainhas nos contos de Grimm*: seleção da edição Contos maravilhosos infantis e domésticos 1812-1815 [E-book] (Locais do Kindle 1255-1258). Cosac Naify. Edição do Kindle, 2014.

MURARO, Rose Marie. Breve introdução histórica. In: KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. *O martelo das feiticeiras: malleus maleficarum*. Trad. Paulo Fróes. 4. ed., Rio de Janeiro: Rosa dos Ventos, 1991.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Trad. Julián Fuks. São Paulo, Unesp, 2014.

THOMPSON, Stith. *The folktale*. Los Angeles, California: University of California Press, 1977.

VON FRANZ, Marie-Louise. *A sombra e o mal nos contos de fada*. Trad. Maria Christina Penteadó Kujawski. São Paulo: Paulus, 1985.

ZIPES, Jack. *Spinning with Fate: Rumpelstiltskin and the Decline of Female Productivity*. In: *Western Folklore*, vol. 52, no. 1, 1993, pp. 43–60. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/1499492, pp. 43-60.

_____. *A fairy tale is more than just a fairy*. *BTWO* 2 (1+2) pp. 95–102 Intellect Limited, 2012.

ZOLIN, Lúcia Osana; JACOMEL, Mirele Carolina; PAGOTO, Cristian; MOLINARI, Soraya. *Violência Simbólica e Estrutura de Dominação em A Moça Tecelã, de Marina Colasanti*. In: *Graphos*. João Pessoa, v. 9, n. 2, p. 81-93, 2007.

A literatura infantil brasileira do século XIX: indícios preliminares de fontes imediatas de *Contos da carochinha*, de Figueiredo Pimentel

Nineteenth-century Brazilian children's literature: preliminary evidence of immediate sources from Figueiredo Pimentel's *Contos da Carochinha*

Cristina Rothier Duarte¹

Daniela Maria Segabinazi²

1 Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba. E-mail: cristinarothier@hotmail.com.

2 Professora Doutora do Departamento de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba. E-mail: dani.segabinazi@gmail.com.

RESUMO: Neste artigo, apresentamos indícios de uma fonte imediata da adaptação de Figueiredo Pimentel, em *Contos da carochinha* (1894). De acordo com nossos estudos, verificamos que o autor brasileiro partiu da obra francesa *L'Arbre de Noël* (1873) para a escrita do primeiro volume da coleção *Biblioteca Infantil* da Livraria Quaresma, que inaugura cronologicamente a literatura infantil brasileira. Como objetivos deste trabalho, propomos a apresentação do autor francês, bem como a exposição de elementos preliminares que apontam *L'Arbre de Noël* como fonte de adaptação de *Contos da carochinha*.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Infantil Brasileira; Século XIX; Figueiredo Pimentel; Xavier Marmier.

ABSTRACT: In this article, we present evidence of an immediate source of Figueiredo Pimentel's adaptation, in *Contos da carochinha* (1894). According to our studies, we find that the Brazilian author started from the French book *L'Arbre de Noël* (1873) to write the first volume of the *Livraria Infantil* of *Livraria Quaresma* collection, which chronologically inaugurates the Brazilian children's literature. As objectives of this search, we propose the presentation of the French author, as well as the exposition of preliminary elements that point *L'Arbre de Noël* as a source of adaptation of *Contos da carochinha*.

KEYWORDS: Brazilian Children's Literature; 19th century; Figueiredo Pimentel; Xavier Marmier.

Introdução

Ao ouvirmos falar em clássicos da literatura infantil, imediatamente, vêm-nos à mente os contos de fadas recolhidos e reunidos nas obras de Charles Perrault (1628-1703), de Jacob Ludwig Grimm (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859), os Irmãos Grimm, e Hans Christian Andersen (1805-1875), sem nos atentarmos para o grande número de traduções e adaptações que se deram do trabalho dessas personalidades para cá. Por outro lado, sempre que nos remetemos ao estudo da história da literatura infantil brasileira e tratamos da importância de Figueiredo Pimentel (1869-1914), nesse cenário, especialistas como Zilberman (2016) e Arroyo (2011) são enfáticos em afirmar que as narrativas reunidas por esse autor sofreram um processo de reescrita (tradução e/ou adaptação), tomando como textos de partida obras de origem portuguesa e francesa, sem, contudo, apresentar alguma de suas fontes imediatas, afora as narrativas de origem na tradição oral.

Arroyo (2011), por exemplo, aponta que, segundo Luís da Câmara Cascudo, Figueiredo Pimentel, no seu processo de recolha das narrativas, não se dedicou a pesquisas diretas, mas tomou como textos de partida livros portugueses e franceses. Zilberman (2016, p. 37), por sua vez, informa que a coleção da *Biblioteca Infantil*, da Livraria Quaresma, encomendada a Figueiredo Pimentel, era “[...] formada a partir de recolha de narrativas então em circulação de preferência oral (ou em livros impressos em Portugal).” Como podemos observar, os estudiosos mostram uma direção, porém não nos indicam prováveis textos que serviram de inspiração para o trabalho do autor ora investigado.

Mesmo as informações trazidas nos prefácios das obras que publicou, compondo a *Biblioteca Infantil*, não são suficientes para deslindar a discussão, uma vez que apenas apresentam as fontes dos contos de forma genérica como o fez em *Contos da Carochinha*: “Lendo alguns dêles em francês, espanhol, italiano, alemão e inglês, colhendo outros diretamente da tradição oral, [Figueiredo Pimentel] contou-os a seu modo, em linguagem fácil, estilo correntio sem termos bombásticos e rebuscados, como convém, para o fim a que é a obra destinada.” (QUARESMA [1894] /1958, p. 8); e no prefácio de *Histórias da Avòzinha*: “Na verdade aqui se encontram os mais célebres contos, dos que andavam

apenas na tradição oral, e outros traduzidos de vários autores especialistas no assunto.” (QUARESMA, [1894] /1959, p. 6).³

No percurso de busca de fontes imediatas utilizadas por Figueiredo Pimentel para a publicação das obras infantis que organizou pela Livraria Quaresma, notamos semelhanças entre várias narrativas reunidas por esse autor, em *Contos da Carochinha*, e as publicadas pelo francês Xavier Marmier, em *L'Arbre de Noël* (1873), similitudes essas capazes de fazer-nos acreditar que, possivelmente, Figueiredo Pimentel operou sua reescrita partindo dos textos reunidos por esse autor. Sendo assim, neste artigo, apontamos os indícios preliminares que nos fizeram debruçar sobre um estudo comparativo das obras mencionadas.

Xavier Marmier: fonte das adaptações de Figueiredo Pimentel na obra *Contos da carochinha*

No cenário francês, é indubitável a importância de Perrault para a difusão dos contos de fadas, no entanto, tratando da influência que exerceu sobre a primeira obra literária infantil brasileira, *Contos da carochinha*, entra em cena a participação de um outro francês, Xavier Marmier (1808-1892), conforme demonstramos na seção seguinte deste trabalho. Antes, porém, trazemos uma breve apresentação desse autor, até o momento, pouco estudado, se não, ignorado.

De acordo com a Academie Française,⁴ romancista, poeta, viajante e tradutor de literaturas do norte europeu, que, nesta pesquisa, revela-se de suma importância, por acreditarmos ser uma de suas obras a fonte em que Figueiredo Pimentel bebeu para a reescrita de várias das narrativas reunidas em *Contos da Carochinha* ([1894]/1958).

Ainda, segundo a Academie Française, Xavier Marmier destacou-se entre os intelectuais de seu tempo, em razão da contribuição para o intercâmbio cultural entre a França e

3 Todas as citações de periódicos e de obras literárias seguem a ortografia original.

4 Disponível em: <<http://www.academie-francaise.fr/les-immortels/xavier-marmier>>. Acesso em: 02 jan. 2019.

outros países do norte europeu (Islândia, Ilhas Faroé, Dinamarca, Noruega, Suécia, Finlândia, Holanda, Alemanha). Seu primeiro livro, publicado em 1830, foi *Esboços poéticos*. Conhecido pela numerosa quantidade de publicações frutos de suas viagens, em 1831, embarcou para uma incursão com destino a Leipzig, na Alemanha.

O site da Academie Française elenca 39 (trinta e nove) obras de sua autoria, entre elas: *Pierre, ou les suites de l'ignorance* (1833); *Lettres sur l'Islande* (1837); *Langue et littérature islandaises. Histoire de l'Islande depuis sa découverte jusqu'à nos jours* (1838); *Histoire de la littérature en Danemark et en Suède* (1839); *Lettres sur le Nord* - 2 vol. (1840); *Souvenirs de voyages et traditions populaires* (1841); *Chants populaires du Nord. Lettres sur la Hollande* (1842); *Du Rhin au Nil Lettres sur l'Algérie* - 2 vol. (1847); *Voyage pittoresque en Allemagne* - 2 vol (1858); *En Amérique et en Europe* (1859); *De l'Est à l'Ouest, voyages et littérature* (1867); *Les États-Unis et le Canada. Récits américains. Trois jours de la vie d'une reine* (1874); *Au Sud et au Nord. Prose et vers* (1890).

Consultando o site da Hemeroteca Digital Brasileira, localizamos alguns anúncios de obras de Xavier Marmier: *Les voyages de Nils à la recherche de l'ideal; Littérature islandaise; Nouveaux Récits de Voyage*,⁵ o que comprova que esse francês estava disponível para leitura no Brasil Oitocentista. Aqui, Xavier Marmier também foi traduzido e publicado em folhetim, no periódico fluminense *O Verdoense*,⁶ com a novela sueca *O destino d'uma andorinha*. Na crônica *Ver, ouvir e contar*, assinada por Iriel e publicada no *Jornal do Commercio*, o colaborador mencionou a importância desse escritor, porém esquecido por seus contemporâneos:

[...] Esse escriptor, tão profundamente ignorado da nossa geração, possui bastante bagagem litteraria, onde se encontram romances intitolados [ilegível] ou os Perigos da Ignorância, mas onde tambem existe uma serie de Impressões de Viagem, absolutamente interessantes e que ainda hoje poderião ser lidas com prazer. Era, além disto, um fino espirito, um excellente caracter, um conversador incomparavel e um bibliômano sem rival (JORNAL DO COMMERCIO, ANO 70, n. 324, 20 nov, 1892, p. 1).

5 Os anúncios das obras mencionadas circularam no *Jornal do Commercio*: ANO 63, n. 30, 29 out. 1885, p. 6; ANO 64, n. 16, 16 jan. 1886, p. 5; e ANO 69, n. 172, 22 jun. 1891, p. 7, respectivamente.

6 ANO IV, n. 20, 17 mai. 1885, p. 1-2.

Sua morte também teve repercussão em nosso país, inclusive foi noticiada com uma breve biografia, em que se destacou a sua atividade como tradutor:

Dotado de uma aptidão verdadeiramente extraordinária para o estudo das línguas, aprendeu a da maior parte dos países que visitou. Por meio de traduções de obras primas estrangeiras, estudos literários e descrições de viagens contribuiu para tornar conhecidas em França a literatura, os costumes e a história de vários países (JORNAL DO BRASIL, ANO II, n. 287, 14 out., 1892, p. 1).

Podemos perceber, diante do que circulava nos periódicos brasileiros, que, embora suas obras não fossem muito divulgadas aqui, Xavier Marmier não era um completo desconhecido nosso. Ademais, como mencionamos, Figueiredo Pimentel, em *Contos da Carochinha* ([1894]/1958), segundo nosso entendimento, teve como possível texto de partida *L'Arbre de Noël* (1873), obra em que o escritor francês reuniu 44 (quarenta e quatro) contos e lendas de origens diversas, que, segundo Cortez (2001), algumas foram traduzidas das obras: *Deutsches Märchenbuch* (1845), de Ludwig Bechstein (1801-1860), e *Parabeln* (1839), de Friedrich Adolf Krummacher (1767-1845).⁷

Não somente Figueiredo Pimentel utilizou-se da obra de Xavier Marmier para a composição de seu trabalho, Guerra Junqueiro também partiu de contos de *L'Arbre de Noël* para a realização de *Contos para a Infância*, obra publicada pela primeira vez em 1877.

L'Arbre de Noël*: indícios de uma fonte imediata para narrativas reunidas em *Contos da Carochinha

Nesta seção, demonstramos os primeiros indícios que nos levam a crer na utilização de *L'Arbre de Noël* (1873), de Xavier Marmier, para a criação de narrativas presentes em *Contos da carochinha*.

7 Conforme Cortez (2001, p. 204), “[...] Marmier omite por completo o nome dos autores dos textos que integrou no seu volume, assim como os títulos das obras de onde foram retirados.”

Mediante o cotejamento quantitativo entre os títulos dos contos presentes em *L'Arbre de Noël* (1873) e os reunidos em *Contos da Carochinha* (1958), percebemos que, dos 44 (quarenta e quatro) títulos em francês, 26 (vinte e seis) apresentam-se, de forma idêntica ou muito aproximada, na segunda obra: “João e Maria” e “Marguerite e Jean”; “Jacques e os seus companheiros” e “Jacques et ses camarades, conte irlandais”; “Os dois avarentos” e “Les deux avarés, conte hébraïque”; “O Chapéuzinho Vermelho” e “L’histoire du petit chaperon rouge, comme on la raconte en Allemagne”; “O perigo da fortuna” e “Le péril de la fortune, légende alsacienne”; “A perseverança” e “Le succès de la persévérance, conte arabe”; “A justiça de Carlos Magno” (renomeado após a 1ª edição como “A gratidão da serpente”) e “La justice de Charlemagne, légende suisse”; “A guarnição da fortaleza” e “La garnison de village, anecdote historique”; “A briga difícil” e “La querelle difficile”; “A gata borralheira” e “L’histoire de Cendrillon, comme on la raconte en Allemagne”; “O tocador de violino” e “Le jouer de violon”; “O rei dos metais” e “Le roi des métaux”; “Branca como a neve” e “Blanche comme neige”; “O frade e o passarinho” e “Le moine et l’oiseau”; “O ratinho reconhecido” e “La souris reconnaissante”; “O anacoreta” e “L’anachorète, parabole de saint Jérôme”; “Os três cães” e “Les trois chiens, conte allemand”; “O vaso de lágrimas” e “Le vase de larmes”; “Os meninos na mata” (renomeado após a 1ª edição como “Os meninos vadios”) e “Les enfants dans le bois, poésie allemande”; “Alice, a fina” (renomeado após a 1ª edição como “Berta, a esperta”) e “La fine Alice, conte anglais”; “Os pêssegos” e “Les peches”; “O pé de feijão” e “Jacques et la tige de haricots, conte populaire anglais”; “Os dois caminhos” e “Les deux chemins, parabole allemande”; “O castelo de Kinast” e “Le château de Kynast, en Bohême”; “O irmão e a irmã” (renomeado após a 1ª edição como “O veado encantado”) e “Le frère et la sœur”; e “Os infortúnios do alfaiate João” (renomeado após a 1ª edição como “Os caiporismos do alfaiate João”) e “Les infortunes de Jean le tailleur, conte allemand”.

Outro elemento comum entre as obras mencionadas, o qual nos faz crer, antes mesmo de partirmos para a leitura dos contos em francês, na possibilidade de Figueiredo Pimentel ter partido da obra de Xavier Marmier para o empreendimento da sua reescritura, são as gravuras. Das 68 (sessenta e oito) que ilustram *L'Arbre de Noël*, 58 (cinquenta e oito) inspiraram o autor das imagens contidas em *Contos da Carochinha*, tendo em vista que, comparando ilustrações da obra de Xavier Marmier com as suas correspondentes em Figueiredo Pimentel, notamos

muitas semelhanças nos elementos e nos detalhes, embora seja perceptível que não se trata de duplicação idêntica (reprodução).

Para exemplificar, nas Figuras 1 e 2, temos, respectivamente, as gravuras que ilustram “L’histoire du petit chaperon rouge”, de Xavier Marmier, e “O Chapèuzinho Vermelho”, de Figueiredo Pimentel. A duas apresentam os mesmos elementos: a menina, o lobo e a floresta, além de detalhes tais como: a menina, nas duas ilustrações, estão com postura idêntica em relação ao lobo, os braços posicionados da mesma maneira e o chapéu aparenta ser de modelo semelhante. O que afasta uma ilustração da outra é a situação dos elementos. Enquanto a menina está à direita do lobo na primeira ilustração (Figura 1), ela aparece à esquerda do animal na segunda (Figura 2), como se um desenho fosse o reflexo do outro. Essa estratégia empregada para a diferenciação entre as imagens foi usada em todas as gravuras contidas em *Contos da Carochinha* (1958), inspiradas nas de *L’Arbre de Noël* (1873). As gravuras, ainda, diferenciam-se pelo traço do desenho e pela assinatura do(s) ilustrador(es), indícios que nos fazem concluir que não foram realizadas pelos mesmos artistas.⁸

8 As gravuras de *Contos da Carochinha* não foram assinadas. Já a capa da obra de Xavier Marmier apresenta como *graveur* de *L’Arbre de Noël* (1873) Bertall (1820-1882), embora tenha encontrado também as assinaturas de Jean Gauchard (1825-1872), e Charles Laplante (1837-1903).



Figura 1 – Ilustração de “L’histoire du petit chaperon rouge”

Fonte: MARMIER (1873).



Figura 2 – Ilustração de “O Chapèuzinho Vermelho”

Fonte: PIMENTEL (1958).

Em investigações sobre textos de partida utilizados na reescrita de uma obra que não apresenta informações suficientes sobre autoria, entendemos que o simples fato de essa apresentar igualdade ou semelhança, quanto aos títulos de narrativas reunidas e quanto às ilustrações contidas em outra obra, não significa, peremptoriamente, que uma seja o texto-fonte da outra. Na tentativa de comprovar essa relação derivativa, precisamos ir além, fazendo-se necessária a leitura desse possível texto de partida, a fim de efetuarmos uma análise comparativa que, ao final, apresente dados justificadores de sua utilização em uma dada reescrita.

Desse modo, após a leitura de *L'Arbre de Noël* (1873), identificamos 34 (trinta e quatro) contos a partir dos quais Figueiredo Pimentel realizou a reescritura das seguintes narrativas que compõem *Contos da Carochinha* (1958):⁹

9 Contos reunidos por Xavier Marmier não reescritos por Figueiredo Pimentel em *Contos da Carochinha* (1958): “L’ambitieux sapin”, “Le Chardonneret et l’Ouvrier, histoire canadienne”; “Chant d’une mère près du berceau de son enfant, poésie finlandaise”; “La création de l’homme, légende des Peaux Rouges de l’Amérique du nord”, “La chanson du gazon, poésie américaine”, “Souvenir d’enfance, poésie danoise, par Baggesen”, “Le château de la chaumière, poésie suédoise”, “La vouivre, légende francomtoise”, “La légende de la Sarraz”, “Florella, conte américain”.

L'ARBRE DE NOËL, CONTES DE LEGENDES, DE XAVIER MARMIER (1873)	CONTOS DA CAROCHINHA, DE FIGUEIREDO PIMENTEL (1958)
Marguerite et Jean	João e Maria
Jacques et ses camarades, conte irlandais	Jacques e os seus companheiros
Les deux avarés, conte hébraïque	Os dois avarentos
L'histoire du petit chaperon rouge, comme on la raconte em Allemagne	O Chapeuzinho Vermelho
Le péril de la fortune, légende alsacienne	O perigo da fortuna
Les trois dons de l'ermite, conte allemand	A velhinha da floresta
Le succès de la persévérance, conte arabe	A perseverança
La justice de Charlemagne, légende suisse	A gratidão da serpente (A justiça de Carlos Magno, 1894).
La garnison de village, anedocte historique	A guarnição da fortaleza
La querelle difficile	A briga difícil
L'histoire de Cendrillon, comme on a la raconte em Allemagne	A Gata Borralheira
Le jouer de violon	O tocador de violino
Le roi des métaux	O rei dos metais
Le piex rabbin, légende hébraïque	O solitário da cabana (O rabino piedoso, 1894)
L'église de Falster	A igreja de Falster
La cathédrale du roi	A igreja do rei
La légende de la Blusmisalpe, em Suisse	A lenda da montanha
Blanche comme neige	Branca como a neve
Le moine et l'oiseau	O frade e o passarinho
Christophe le malin, conte irlandês	João Bobo
La souris reconnaissante	O ratinho reconhecido
L'anachorète, parabole de saint Jérôme	O anacoreta
Les trois chiens, conte allemand	Os três cães
Le vase de larmes	O vaso de lágrimas
Tom Pouce, conte populaire anglais	O Pequeno Polegar
Les enfants dans le bois, poésie allemande	Os meninos vadios (Os meninos na mata, 1894)
Le rouge-gorge	O canário (O pintassilgo, 1894)
La fine Alice, conte anglais	Berta, a Esperta (Alice, a fina, 1894)
Les peches	Os pêssegos
Jacques et la tige de haricots, conte populaire anglais	O pé de feijão
Les deux chemins, parabole allemande	Os dois caminhos
Le châteux de Kynast, en Bohême	O castelo de Kinast

Le frère et la soeur	O veado encantado (O irmão e a irmã, 1894)
Les infortunes de Jean le tailleur, conte allemand	Os caiporismos do alfaiate João (Os infortúnios do alfaiate João, 1894)

Quadro 1 – Contos correspondentes em Xavier Marmier e Figueiredo Pimentel

Fonte: Elaborado pela autora.

Considerações finais

Neste artigo, apresentamos brevemente Xavier Marmier, autor francês, praticamente desconhecido da literatura infantil brasileira, embora tenha sido fonte da adaptação de Figueiredo Pimentel para muitos de seus textos reunidos em *Contos da carochinha*, obra publicada em 1894, inaugurando cronologicamente a literatura infantil brasileira, compondo a coleção Biblioteca Infantil da Livraria Quaresma.

Demonstramos, também, indícios preliminares que nos levaram a desenvolver um estudo comparativo, em busca da verificação de *L'Arbre de Noël*, de Xavier Marmier, como texto de partida do autor brasileiro. Como demonstramos, dos 44 (quarenta e quatro) títulos contidos na obra francesa, 26 (vinte e seis) foram levados por Figueiredo Pimentel para *Contos da carochinha*. Além disso, as gravuras de ambas as obras apresentam fortes semelhanças, uma vez que apresentam os mesmos elementos, embora posicionados de forma diversa como detalhamos anteriormente.

Como podemos perceber, a crença de que nossa literatura infantil tenha partido de textos recolhidos da tradição oral por grandes nomes, como Perrault, Jacob e Wilhelm Grimm, e Andersen, não pode ser considerada absoluta, uma vez que, nos primórdios dessa literatura, outros contistas podem ter influenciado tradutores e adaptadores conforme Xavier Marmier o fez em relação a Figueiredo Pimentel. Ante essas informações, chamamos atenção para a necessidade de novos estudos que se interessem pela investigação de fontes históricas de obras infantis brasileiras genericamente apontadas como adaptações ou traduções de obras tradicionalmente conhecidas e consagradas.

Referências

ARROYO, Leonardo. *Literatura infantil brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

QUARESMA, Pedro. Prefácio da Primeira Edição. In: PIMENTEL, Figueiredo. *Contos da avòzinha*. Livraria Quaresma: Rio de Janeiro, [1896] /1959.

QUARESMA, Pedro. Prefácio. In: PIMENTEL, Figueiredo. *Contos da carochinha*. Livraria Quaresma: Rio de Janeiro, [1894] /1958.

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro. 1890-2019. Disponíveis em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 04 mai. 2019.

Jornal do Commercio. Rio de Janeiro. 1820-2019. Disponíveis em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 04 mai. 2019.

JUNQUEIRO, Guerra. *Contos para a infância*. Porto: Lello & Irmão editores, [1877] /1978.

MARMIER, Xavier. *L'arbre de Noël: contes et légendes recueillis par X. Marmier*, 12ª ed. Paris: Librairie Hachette et Cie, 1873.

PIMENTEL, Figueiredo. *Contos da carochinha*. 25ª ed. Rio de Janeiro: Editora Quaresma, [1894] /1958.

ZILBERMAN, Regina. Leituras para a infância no século XIX brasileiro. *Revista Fronteiras*, n. 17, 2016, p. 22-42. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiras/article/view/29413>. Acesso em: 26 jun. 2018.

Formas de perder-se na floresta: Chapeuzinho Vermelho e as experiências narrativas e cognitivas nos aplicativos

Ways to get lost in the woods: Little Red Riding Hood
and the narrative and cognitive experiences in apps

Thales Estefani¹

¹ Doutorando do Programa de Doutoramento em Estudos Avançados em Materialidades da Literatura (bolsista da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, Portugal); investigador associado ao Centro de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. E-mail: thales.chaun@gmail.com

RESUMO: A partir de uma pesquisa no catálogo da *Google Play*, determinam-se cinco aplicativos exemplares que recontam a história de Chapeuzinho Vermelho para serem analisados de acordo com suas características semióticas, estratégias de interação e estruturas narrativas. O objetivo da análise é demonstrar, a partir das teorias sobre a cognição incorporada e distribuída, como a materialidade formal de tais aplicativos pode resultar em experiências narrativas únicas por formarem sistemas cognitivos diferentes e ampliarem sobremaneira a forma de contar a história da Chapeuzinho Vermelho.

PALAVRAS-CHAVE: Chapeuzinho Vermelho; Aplicativo literário; Narrativa; Interface; Cognição.

ABSTRACT: From a search of the *Google Play* catalog, five exemplary apps that tell the story of Little Red Riding Hood are determined. These applications are analyzed according to their semiotic characteristics, interaction strategies and narrative structures. The purpose of the analysis is to demonstrate, from the theories of embodied and distributed cognition, how the formal materiality of such applications can result in unique narrative experiences by forming different cognitive systems and greatly broadening the storytelling of Little Red Riding Hood.

KEYWORDS: Little Red Riding Hood; Literary app; Narrative; Interface; Cognition.

Uma floresta extensa e labiríntica

Aplicativos de *storytelling* para crianças, com as mais diversas interfaces e características, multiplicam-se nas lojas virtuais. O Chapeuzinho Vermelho, por tratar-se de um conto há muito tempo pertencente ao cânone da literatura infantil mundial, não deixaria de ser também absorvido e recontado por esse meio narrativo.

Esses aplicativos para *smartphones* e *tablets* que têm como função principal transmitir histórias são por vezes denominados *book apps* (SARGEANT, 2015; STICHNOTHE, 2014). Eles diferem-se bastante dos genericamente chamados *e-books*, compreendidos como “electronic representation of a book” (GARRISH, 2011 apud SARGEANT, 2015, p. 457). Um *e-book* é um tipo de arquivo digital (como Mobi, AZW, ePub) suportado por uma plataforma de *e-reader* específica ou *softwares* de leitura dedicados a esse tipo de arquivo. Já os *book apps* são *softwares* de *storytelling* independentes, aplicativos programados para serem executados pelos dispositivos computacionais portáteis aos quais se destinam (aqueles que operam com sistema *Android* ou *iOS*, por exemplo). Esses aplicativos normalmente possibilitam a experiência da transmissão de histórias individualizadas, amplamente influenciadas por diferentes mídias, interatividade e diversas formas de organização do conteúdo.

Em trabalho anterior, o autor deste artigo utilizou o termo *book app* para identificar o objeto de estudo (ESTEFANI, 2018). Em tal ocasião, a análise dos aplicativos dava enfoque especificamente sobre a maneira como as obras apresentavam referências formais ao código, especialmente o livro ilustrado (*picturebook*). Entretanto, ao considerar os exemplos de aplicativos analisados neste artigo, é prudente repensar os termos empregados anteriormente. Aline Frederico sugere denominar os artefatos pertencentes a essa subcategoria da literatura eletrônica como *literary apps*, visto que neles os textos “explore the features and affordances of digital media through a programmed software, an application or app, to convey a literary work” (FREDERICO, 2017, p. 45). Essa denominação, que a pesquisadora esclarece já ter sido empregada anteriormente por Ayoe Quist Henkel (2016)², parece a mais adequada para

2 HENKEL, Ayoe Quist. *Exploring the materiality of literary apps for children*. In: *Children’s Literature in Education*: 49 (3): 338-355, 2018 (first online: nov, 2016).

definir os aplicativos analisados neste artigo: aplicativos de *storytelling* cujas características os conectam à esfera do literário, mesmo que, por vezes, eles prescindam de quase qualquer recurso formal do livro impresso.

A fim de organizar um corpus para analisar os principais tipos de aplicativos que recontam o conto de Chapeuzinho Vermelho, foi realizado um levantamento a partir dos títulos disponíveis na *Google Play Store*, loja que comercializa aplicativos para dispositivos com sistema operacional *Android*. Foram realizadas duas incursões para levantamento dos títulos na loja, tanto por meio do website – acessado através do navegador *Google Chrome* em um computador desktop –, quanto por meio do aplicativo da loja, o *Play Store* – executado num smartphone *Samsung Galaxy S8*. Esta dupla incursão mostrou-se necessária a partir da observação prévia de uma incongruência na posição de alguns aplicativos entre as recomendações de maior relevância, quando comparados os dois métodos de acesso.

Faz-se aqui necessária uma breve digressão para tornar claro o conceito de relevância no contexto da utilização de motores de busca³ online. Silvana Drumond Monteiro e seus companheiros de investigação, ao analisar a estrutura do Sistema de Recuperação de Informação (SRI) do *Google* como um caso exemplar, argumentam que, atualmente, a relevância nesses sistemas “está associada ao significado, isto é, com a Semântica, conforme descrição dos atributos dos algoritmos do *Google*” (2017, p. 162). Os autores da pesquisa explicitam que “as palavras semanticamente significativas para a busca são analisadas de acordo com a frequência e localização no documento, análise de *links*, além de mais outros 200 sinais e 500 aprimoramentos, por ano” (GOOGLE, 2016 apud MONTEIRO et al., 2017, p. 169). Dentre esses aprimoramentos estão, por exemplo, o *hummingbird*, atualização do *PageRank*, antigo algoritmo de ranqueamento baseado em métricas de citações; e o *Knowledge Graph*, um “mapa de elementos do mundo real e as conexões entre eles” (espécie de banco de dados relacional), que tem por objetivo a aprendizagem da máquina e a semantização dos resultados da busca (MONTEIRO et al., 2017, p. 169).

3 “(...) mecanismos de busca, sistemas de busca, motores de busca, buscadores, search engine, são os termos utilizados para indicar um conjunto organizado de computadores, algoritmos, bases de dados e índices reunidos com a função de analisar e indexar as páginas da Web e apresentá-las de forma organizada aos usuários” (Oliveira; Araújo, 2012 apud Monteiro et al., 2017: 165).

A relevância em um *search engine*, que busca ser alcançada a partir do tratamento semântico e referencial dos dados, está ligada à tentativa de cumprir totalmente a meta de pesquisa do usuário, ou seja, “a relevância de uma busca só existirá se a ferramenta de busca conseguir, de forma eficaz, identificar o contexto da pesquisa e seus elementos.” (FIORAVANTE, 2009 apud MONTEIRO et al., 2017, p. 169). Nesse sentido, o Google utiliza também atributos de personalização, contexto e localização para refinar seu sistema de indexação e busca.

A personalização se faz a partir da intenção de busca, que é inferida por meio das pragmáticas ou trilhas sígnicas semânticas deixadas pelo sujeito navegador, tanto no buscador quanto no ciberespaço. Hoje, é difícil fazer uma “busca pura”, isto é, sem algum tipo de personalização. O fato de estar “logado”, a cidade em que o usuário se localiza, a plataforma utilizada, o sistema operacional, a navegação, enfim, tudo é capturado por sistemas de busca. Isso quer dizer que as máquinas estão ouvindo o que milhões de pessoas falam, por meio de ferramentas linguísticas e estatísticas (MONTEIRO et al., 2017, p. 171).

Diferentemente de uma busca que abranja toda a rede, procurar por um termo na *Google Play Store* lida com um contexto de busca e recuperação de dados restritos, por tratar-se de uma plataforma de *e-commerce* em que as próprias companhias desenvolvedoras de *softwares* submetem seus produtos ao catálogo, ou seja, uma indexação limitada. Ainda assim estão em jogo aí as estruturas de otimização semântica dos dados, de modo a tornar a relevância um atributo da própria informação e buscar apresentar conteúdo significativo para o usuário. Talvez, para maior precisão no cruzamento de dados referentes a uma suposta relevância geral, fosse necessário, no contexto da pesquisa aqui apresentada, ampliar o número de incursões de busca na *Google Play Store*, utilizando navegadores, sistemas operacionais e dispositivos diferentes – pertencentes a usuários diferentes, em regiões e contextos diferentes. Entretanto, sendo a personalização intrínseca do próprio motor de busca e da ideia de relevância, a pesquisa aqui apresentada está condicionada aos dispositivos e metadados semânticos do autor.

Ao realizar o levantamento dos aplicativos sobre Chapeuzinho Vermelho, buscou-se delimitar o universo de observação aos cinquenta (50) aplicativos mais relevantes – excluindo-se repetições – no resultado da pesquisa pelo termo “red riding hood” através do motor de

busca da *Google Play Store*, na categoria *APP*⁴. A decisão pelo termo de busca – um dos títulos mais recorrentes para o conto quando em língua inglesa – foi tomada a partir da observação prévia da absoluta maioria quantitativa de aplicativos em inglês, disponíveis na loja online⁵. A decisão de suprimir o artigo “the” e o adjetivo “little” deve-se à necessidade de englobar o maior número de obras na pesquisa; tanto aquelas que possuem tais palavras no título, quanto as que não as possuem.

A partir do universo delimitado de aplicativos, sucedeu-se à classificação em tipologias, levando em consideração as suas principais funções e características formais. Para chegar a essas definições, além de terem sido observados vídeos de utilização disponibilizados pelos produtores (na própria *Google Play Store*), os aplicativos também foram testados no *smartphone*. Desse modo, foram classificados nas seguintes categorias: (i) referência à forma do livro ilustrado impresso, com narrativa linear; (ii) referência à forma do livro ilustrado impresso, com narrativa multiforme; (iii) características formais específicas do digital, com narrativa linear; (iv) características formais específicas do digital, com narrativa multiforme; (v) puzzles, arca-des, etc; (vi) outros. A tabela com todos os dados do levantamento e classificação segue abaixo:

4 O levantamento foi realizado no dia 13 de outubro de 2018, através de uma rede de acesso particular à internet em Coimbra, Portugal.

5 Além da razão explicitada no texto, é preciso enfatizar que muitos metadados e *tags* de informações e arquivos online são muitas vezes incluídos em inglês, o que explica, por exemplo, a presença de aplicativos com títulos originais em português, espanhol, holandês, grego e coreano.

Categorias	Website	PlayStore App	Título	Produtora
i	4	3	Little Red Riding Hood Book	TabTale
	13	4	The Little Red Riding Hood	AmayaKids
	18	6	Little Red Riding Hood	Shinypix
	19	13	The Little Red Riding Hood	Active Panda
	29	8	Little Red Riding Hood	Televisor Sp
	17	24	Little Red Riding Hood ¹ (\$)	Enjoy Gaming Ltd
	21	16	Little Red Riding Hood ¹	Mammoth Games
	15	49	Grimm's Red Riding Hood (\$)	StoryToys
	20	11	Little Red Riding Hood Lite ¹	KD Interactive
	53**	28	Little Red Riding Hood Lite ¹ (\$)	KD Interactive
	16	26	Chapeuzinho Vermelho	HippoBaby Game
	27	15	Little Red Riding Hood	Q.L.L. Inc. Ltd.
	26	27	Chapeuzinho vermelho (free)	FORii
	32	21	Little Red Riding Hood	Thematica
	31	23	Little Red-Riding Hood Tale	Codore
	34	25	Little Red Riding Hood	mLabECA
	25	41	Red Hood Ebook	Fun&Good
	36	35	Little Red Riding Hood Story2018	Devfoxmy
	39	40	Chapeuzinho Vermelho conto int.	Rapeto Apps
	49	37	Caperucita Roja	Ikarix
	48	X	Red Riding Hood	Komakuro
	X	48	Sprookjes van Grimm	RicApps
	78*	46	μ	bitAR
56*	47	Fairytales - Red Riding Hood (\$)	Zany Studio	
51**	65*	Chapeuzinho Vermelho - conto (\$)	Chocolapps	
54**	52**	L.R.R.H. - Tales & livro interativo	Isaballos Apps	
52**	59*	Story For Kids	Touchzing Media	
ii	9	10	R.R.H. int. game story free tale	Living a Book
	14	X	Return of Red (Riding) Hood	NBL project
	22	31	Little Red Riding Hood Jarnaby	UI-topias Labs
iii	73*	43	La Caperucita Roja	PlelQ Stories
iv	5	9	Red Riding Hood	Sonnar Interactive
	42	34	Little Red Riding Hood	Ubiplay Mobile

v	1	1	TA: Little Red Riding Hood (\$)	AppGames.net
	3	7	Cruel Games:Red Riding Hood ¹ (\$)	Alawar Entertain.
	37	64*	Cruel Games:Red Riding Hood ¹	Alawar Entertain.
	10	5	Red Riding Hood Grimm Slot	Beats'n'Bobs
	8	12	Capuchinho Vermelho: Igualar	Go Vuzzle
	12	19	Red Riding Hood: Corrida 3D	TnTn
	6	33	Night of the full moon	Giant Network
	11	17	Little Red Riding Hood	Interesting games
	7	22	Red Riding Hood (full) (\$)	Anuman
	23	50	Bebê Red Riding Hood Cuidados	Glitter Cute
	28	54	Jungle Red Riding Hood Worlds	NikoDev
	30	29	Slot - Little Red Ridinghood	Fun Casino Game
	35	67*	Red Hood: Kids English	Fun&Good
	56*	36	Little Red Hood Rolling Ball	Tuffyz
	38	45	Little Red Riding Hood Jigsaw	Codore
	40	39	L.R.R.Hood's Forest Adventures	QDLearn
	43	42	Collapsed Little Red Riding Hood	Goog-inc
	44	38	Bring me Cakes - Jogo Fábula	Potato Jam
	47	76*	Red R. Hood Jigsaw Puzzle Game	daamDAAM
vi	2	2	Mini Tale Chapeuzinho Vermelho	Mini Tale
	24	18		Flash&FirstFox
	33	14	Little Red Hood – Free ¹	Milk palette+
	45	30	Little Red Hood ¹ (\$)	Milk palette+
	57*	32	Little Red Bow-Red Riding Hood	App. for Android
	41	20	Song for Kids: L. R. Riding Hood	Devfoxmy
	50	44	Little Red Riding Hood (\$)	busythings.co.uk
46	X	Cute Theme-Red Riding Hood	+Home by Ateam	

Legenda:

- (i) referência à forma do livro ilustrado impresso, com narrativa linear
- (ii) referência à forma do livro ilustrado impresso, com narrativa multiforme
- (iii) características formais específicas do digital, com narrativa linear
- (iv) características formais específicas do digital, com narrativa multiforme
- (v) puzzles, arcades, etc
- (vi) outros
- (*) Não estão entre os cinquenta (50) mais relevantes em uma das buscas.
- (**) A lista real dos aplicativos mais relevantes vai até a posição cinquenta e quatro (54), dada a existência de versões duplicadas (paga e gratuita).
- (X) Não estão nem mesmo entre os cem (100) resultados mais relevantes.

(\$) Aplicativo pago.

(¹) O mesmo aplicativo, em versão paga e gratuita.

Tabela: Posições de relevância das recomendações da busca na *Google Play Store*.

Janet H. Murray utiliza o termo “multiform story” para descrever “a written or dramatic narrative that presents a single situation or plotline in multiple versions, versions that would be mutually exclusive in our ordinary experience” (2016, p. 37). De forma semelhante, Stavros Halvatzis aplica o conceito de “multiforme narratives” à análise de obras do cinema hollywoodiano, utilizando-o para definir os roteiros cinematográficos com mais de uma versão de desenvolvimento do enredo ou de um acontecimento específico, de modo que ambos os eventos não possam estar em uma única estrutura espaço-temporal: “a paradox that can only be resolved if we place the two events in separate realities” (2015, online). O conceito de narrativa multiforme foi, portanto, aplicado ao contexto deste artigo para definir os aplicativos que organizam a experiência do *storytelling* de modo a permitir a exploração de realidades diferentes, seja no desenvolvimento ou desfecho das histórias.

A preferência pela utilização do conceito de narrativa multiforme, em vez de história multiforme, foi feita levando em consideração uma distinção técnica bastante refinada entre os dois termos – narrativa e história –, empreendida por Marie-Laure Ryan no verbete “Narrative”, presente na “Routledge Encyclopedia of Narrative Theory”. Entre outras considerações, Ryan cita H. Porter Abbott, que compreende narrativa como:

the combination of story and discourse and defines its two components as follows: ‘story is an event or sequence of events (the action), and narrative discourse is those events as represented’ (2002: 16). Narrative, in this view, is the textual actualisation of story, while story is narrative in a virtual form. If we conceive representation as medium-free, this definition does not limit narrativity to verbal texts nor to narratorial speech acts. (...) but this characterisation ignores the fact that events are not in themselves stories but rather the raw material out of which stories are made. (...) Story is a mental image, a cognitive construct that concerns certain types of entities and relations between these entities (RYAN, 2005, p. 347).

Considerando, portanto, a narrativa como um texto semiótico produzido em qualquer meio, que materialize e seja capaz de evocar uma construção mental (história), distinguindo o discurso narrativo de outros tipos de textos, é possível dizer que alguns aplicativos aqui analisados são exemplos de narrativas multiformes, visto que evocam imagens mentais de realidades diversas, de acordo com as possibilidades programadas. A narrativa multiforme, embora diferente da narrativa linear, não equivale a um rompimento total com a linearidade –, pois apresenta diversos percursos narrativos, cada qual com desenvolvimentos e/ou fechamentos específicos para o enredo. Uma narrativa não-linear, em contrapartida, pode apresentar inversão da ordem dos eventos e até certa indeterminação entre o começo e o fim de uma história.

Diferentemente de algumas configurações de narrativas multiformes, nos aplicativos geralmente não temos acesso direto a todas as realidades possíveis para o desenvolvimento do enredo, apesar sabermos que elas existem. As possibilidades estão condicionadas às escolhas ativas do usuário, ao qual é dado um único caminho como resultado de cada escolha. Se quiser descobrir as outras possibilidades programadas no aplicativo, muitas vezes o usuário deve retornar a uma etapa anterior da narrativa ou recomeçá-la, se possível. Por essas características, a narrativa multiforme nos aplicativos aproxima-se também do conceito de “multi-path narrative”: “[a] work of fiction or video/film where the audience or reader at specific points has to choose between branching alternatives in the text” (AARSETH, 2005, p. 323).

Conforme a definição de Espen Aarseth permite observar, este tipo de narrativa, assim como a narrativa multiforme, não é específica de um só meio. Entretanto, Janet Murray percebeu na tecnologia computacional, e nos produtos culturais gerados por ela, a maior possibilidade de mudança nos princípios básicos da estrutura narrativa. “Not only is the computer the most capacious medium ever invented, but it also allows us to move around the narrative world, shifting from one perspective to another at our own initiative” (MURRAY, 2016, p. 261). Hiperficção, jogos eletrônicos, vídeos interativos, livros digitais e aplicativos literários são alguns dos produtos culturais que podem ser citados como exemplos de que “digital formats can provide an expansion of our storytelling powers”, de acordo com Murray (2016, p. 263).

O fator fundamental para delimitar o corpus final da análise dos aplicativos de Chapeuzinho Vermelho encontrados pelo sistema de busca é a ênfase na intenção narrativa. Na fase de classificação, essa foi uma das principais questões observadas: estão os aplicativos a utilizar

o conto de Chapeuzinho Vermelho apenas como elemento ilustrativo para outro fim; ou uma das finalidades – quiçá a principal – do aplicativo é recontar uma versão da história (*literary app*)? Tomou-se por base este questionamento para chegar a cinco (5) aplicativos exemplares, especificamente os mais relevantes nas categorias (i), (ii), (iii) e (iv). Os *puzzles* e *arcades* (v) ou outros tipos de aplicativos (vi) foram excluídos da análise⁶. Adiante os aplicativos selecionados serão descritos com maior detalhamento, evidenciando-os enquanto “digital literary art form that combine media affordances and multimodal configurations from different narrative forms” (FREDERICO, 2017, p. 43).

Formas de atravessar a floresta

“The Little Red Riding Hood” (*AmayaKids*)⁷ é um claro exemplo de referência à estrutura do livro ilustrado impresso. O aplicativo cria a simulação de um livro sobre a mesa, no qual o usuário pode folhear as páginas repletas de texto e ilustrações com um simples movimento do dedo sobre a tela (*swipe*). A manutenção da configuração do livro impresso pode ser observada, inclusive, na presença de um sumário. A narrativa do *literary app* desenvolve-se linearmente e é possível ouvir a narração da história.

Em determinadas páginas prevalecem os elementos visuais e o aplicativo emula o funcionamento de um livro ilustrado pop-up. As ilustrações possuem interações comedidas

6 Na categoria de “puzzles” (quebra-cabeças) e “arcades” (jogos baseados na destreza do utilizador) estão os aplicativos que têm primordialmente função de jogabilidade e entretenimento, utilizando Chapeuzinho Vermelho apenas como referência temática. O mesmo acontece com os aplicativos incluídos na categoria “outros”, que engloba aplicativos de customização de personagens até utilitários como um relógio digital. Esses aplicativos não apresentavam elementos da história, passagem de tempo ou sucessão de eventos.

7 Incluído na coletânea “Fairy Tales ~ Children’s Books, Stories and Games”. Disponível em: <<https://play.google.com/store/apps/details?id=com.amayasoft.bookstorem4.en&hl=pt-PT>> Acesso em 29 de dez. 2019.

e a esfera sonora é bastante complexa, com diálogos entre os personagens e efeitos sonoros. Nessas páginas pop-up, é possível visualizar o ambiente digital em segundo plano, atrás da representação do livro, o que aparenta ser uma biblioteca.

Elementos de interatividade mais complexos aparecem também no contexto das páginas pop-up. São eles: atividades de combinação (*drag and drop*, como no desafio para fazer um bolo), reconhecimento (como na atividade dos sons dos pássaros ou dos objetos escondidos no jardim da avó), *puzzle* (como na travessia do caçador pela floresta) ou jogo de pontaria (como na passagem em que o usuário deve tentar deter o lobo). Com relação a esses exemplos de jogos e brincadeiras, é possível dizer que a maioria deles não parece desproposital (com exceção das atividades de reconhecimento), pois estão bem adequados à estrutura narrativa, apoiando os eventos da história, diferentemente do caso a seguir.

Em “Little Red Riding Hood Book” (*TabTale*)⁸, muitas das mesmas características descritas acima também estão presentes, porém são utilizadas de forma menos efetiva. O aplicativo é organizado como progressão linear de telas, um modelo bastante comum entre *literary apps* para crianças. Esse tipo de organização mantém praticamente as mesmas características composicionais do livro ilustrado, mesmo que não houvesse a simulação do passar de páginas no momento da interação para trocar de telas.

No aplicativo da *TabTale*, além de interações completamente supérfluas em cada ilustração da história – abrir e fechar portas, girar um frasco, balançar um pano, etc –, há efeitos sonoros e narração – com a possibilidade de o usuário gravar a própria voz a contar a história. Ainda sobre interações supérfluas, é preciso enfatizar a grande quantidade de atividades extras que esse aplicativo apresenta no menu inicial, que vai desde quebra-cabeças, jogo da memória, até ferramenta de pintura digital. A presença de tantos passatempos, além de aproximar o aplicativo do conceito de livro de atividades, reflete o uso descontrolado de ferramentas de gamificação, bastante comum no contexto dos projetos de aplicativos para crianças.

Alice Wilder, especialista em mídias educativas, em entrevista a Lisa Guernsey e Michael Levine, enfatiza que existe uma grande diferença entre interatividade em qualquer lugar

8 Disponível em: <<https://play.google.com/store/apps/details?id=com.tabtale.littleredridinghood&hl=pt>>

e o que ela chama de “interactivity on the plot line” (GUERNSEY e LEVINE, 2016, p. 42). A aplicação de elementos interativos intimamente relacionados com a estrutura narrativa e a construção da história serviria como reforço positivo tanto em interações simples quanto desafios mais complexos. Para Marie-Laure Ryan, o projeto de inclusão de interações mais complexas, como os desafios e brincadeiras, deve herdar também um objetivo narrativo, o que pode motivar as interações do indivíduo diante dessas experiências (RYAN, 2015).

Em se tratando de referências à estrutura do livro ilustrado, “Red Riding Hood interactive game story free tale” (*Living a Book*)⁹, apesar de apresentar a proposta de ruptura com um único caminho narrativo, possuindo mais de um final possível, é o aplicativo – dentre os cinco selecionados – que mais se aproxima formalmente de um livro ilustrado tradicional. Composto apenas por ilustrações estáticas e texto verbal, as únicas interações possíveis consistem numa ferramenta de mudança de cor do *background* do texto e nas escolhas que devem ser feitas no decorrer da história (*branching alternatives*), que determinam o caminho de sua progressão. Assim, a técnica usada no aplicativo aproxima-se daquela aplicada inclusive em outros tipos de livros impressos como os “choose-your-own-adventure’ detective books” (AARSETH, 2005, p. 323).

“La Caperucita Roja” (*PleIQ Stories*)¹⁰ é um aplicativo que apresenta a história de Chapeuzinho Vermelho, principalmente, por meio de texto verbal e ilustrações estáticas. A história é conduzida por um assistente narrador localizado na parte inferior da interface. Os personagens presentes nas ilustrações também apresentam diálogos através de balões como os das histórias em quadrinhos. Tanto a narração quanto os diálogos possuem faixas de áudio, aliadas ao recurso de *text highlighting*, “a very common feature that modifies the color of the text in parallel with the narration” (AUTOR, 2018, p. 122).

No contexto da organização formal, a progressão da história ocorre automaticamente na maior parte da experiência com o aplicativo, podendo também ser controlada pelas setas nos cantos inferior direito e esquerdo – no último caso, para retornar. Contudo, determina-

9 Disponível em: <<https://play.google.com/store/apps/details?id=com.livingabook.littleRedRidingHood&hl=pt>>

10 Disponível em: <<https://play.google.com/store/apps/details?id=com.pleiq.redcap&hl=pt-PT>>

dos momentos da experiência narrativa apresentam alguns artifícios que os diferenciam dos outros aplicativos. Chama a atenção a utilização de tecnologias de realidade aumentada (AR) para a apresentação de certos personagens e elementos da história (Chapeuzinho Vermelho, o Lobo, a Avó, o Lenhador e a casa). Tal utilização de AR está mais relacionada a uma função descritiva, podendo ser comparada a uma forma de ilustração, com a característica distintiva única de ser tridimensional.

Outro recurso do *literary app* da *PleIQ Stories*, este mais interessante para pensar os caminhos narrativos, é a representação da floresta, tratada como um ambiente explorável em 360°. Nesse ambiente, que emula o que acontece, por exemplo, nos aplicativos de realidade virtual (VR), as movimentações do *smartphone* correspondem às mudanças na perspectiva visual a que o utilizador tem acesso; perspectiva essa compartilhada pela protagonista. Além disso, é possível avançar pelo ambiente e explorar a floresta. Aqui é apresentada uma tarefa ao leitor, que nesse momento controla não só a visão, mas a ação da Chapeuzinho Vermelho: ela pode coletar flores para a avó. Entretanto, a tarefa não está associada a uma meta estabelecida para avançar na história, como em processos de gamificação mais elaborados, envolvendo recompensas ou avanço de níveis. Ao contrário, este recurso tem mesmo relevância para a narrativa. A cada vez que se avança pelo caminho para tentar atravessar a floresta, o Lobo aproxima-se novamente da Chapeuzinho Vermelho e tenta convencê-la a ir colher flores para a avó – um dos motivos recorrentes em reescritas do conto pelo qual a menina se atrasa e o Lobo chega antes na casa da avó. Esse comportamento programado enfatiza as características psicológicas do personagem. No aplicativo da *PleIQ Stories*, apesar de tantas inovações formais, a história de Chapeuzinho Vermelho progride linearmente até o fim.

“Red Riding Hood” (*Sonnar Interactive*)¹¹ apresenta a união de diversas camadas significativas dentre seus recursos constitutivos – notadamente o texto verbal, ilustrações estáticas, narração e voz dos personagens, *text highlighting*, efeitos sonoros e música. Contudo, pode-se dizer que são outras características deste aplicativo as mais essenciais à sua compreensão: a utilização de convenções formais de outros tipos de *apps* aliadas às características estruturais das narrativas multiformes.

11 Disponível em: <<https://play.google.com/store/apps/details?id=com.Sonnar.RedRidingHood&hl=pt-PT>>

No *literary app* da *Sonnar Interactive*, o usuário inicia a história pela perspectiva da Chapeuzinho Vermelho. A história avança por meio de narrações e diálogos dispostos de maneira semelhante aos *apps* de mensagens (*Whatsapp*, *Telegram*, etc), inclusive com a identificação do personagem que escreve/fala através de uma ilustração de perfil. A progressão é automática, mas pode ser interrompida, e, ao fim de certas sequências narrativas apresentam-se alternativas para a escolha da continuação da história, que podem levar a um fim prematuro, ou progredir ainda mais. Esse recurso, em especial, influencia diretamente a compreensão da história, pois cria diversas possibilidades de desenvolvimento e conclusões – as diferentes realidades da narrativa multiforme. Quando o usuário chega ao fim menos trágico possível, é apresentada a ele a alternativa para mudar a perspectiva da história para o ponto de vista do Lobo. Esse artifício de liberar um conteúdo como recompensa está diretamente relacionado à temática da gamificação, além de servir como exemplo de um dos tipos de *multi-path narratives* descritos por Aarseth, aqueles em que “the user has to find the one right path among many misleading ones”, ou seja, o final menos trágico citado anteriormente (2005, p. 323).

A característica multiforme da narrativa no aplicativo da *Sonnar Interactive* é ainda mais clara graças à criação de um sistema de visualização da progressão da história, que pode ser acessado através do menu inferior em qualquer momento da utilização do *app*. Esse sistema de visualização permite ainda que o usuário retorne a um ponto anterior, de modo a rever uma decisão que não o tenha agradado. Nesse sentido, tal sistema é também uma ferramenta de navegação.

Uma digressão útil: parar para colher flores

Mesmo para o observador ingênuo, parece claro existir uma grande diferença entre uma história contada por meio de um livro e um aplicativo para *smartphone*. E seguindo as descrições dos aplicativos apresentados anteriormente, a diferença entre cada um deles também se torna evidente. Contudo, para compreender como essas diferenças são capazes de influenciar a própria experiência narrativa de uma história, alguns referenciais teóricos precisam ser apresentados. São eles os conceitos de interface, cognição incorporada/distribuída e materialidade formal.

De forma ampla, Jason Nelson, pesquisador e criador de poesia digital, define interface como “a conceptual (as well as physical, electric, digital, or graphical) meeting place, a moment of translation between one entity and another” (2016, p. 136). A partir dessa definição é possível classificar como interfaces tanto um livro impresso, os dispositivos de *hardware* e o próprio conjunto de comandos e estruturas que configuram um *software*. Especificamente em relação à interface digital, o poeta a define como “those code-created (either software-built or hand-typed) elements that allow the user/reader to interact with and experience [its] poetic content” (NELSON, 2016, p. 136). Tal definição engloba tanto elementos básicos como botões, *links* e animações que respondem a um clique, quanto elementos visuais e interativos mais complexos.

É importante lembrar, entretanto, que Jason Nelson enfatiza que a interface é mais do que apenas um veículo de acesso ao conteúdo; trata-se de um componente fulcral tanto para a criação quanto para a leitura das experiências digitais que agregam textos verbais, imagens, sons, etc. Aplicando ao seu objeto de estudo, Nelson argumenta que “[d]epending on the interface developed and how it is utilized, the digital poem changes shape, reconfigures meaning and becomes an interactive and responsive poetic/fictional creature” (2016, p. 136). Por extensão da definição, é seguro afirmar que não só a interface da poesia digital tem esse papel crítico, mas qualquer interface das experiências englobadas na ampla categoria da *electronic literature* (*e-lit*)¹², por exemplo, os *literary apps*.

A importância fundamental da interface para a configuração do objeto literário digital, e, mais precisamente, no seu papel central para o processo de significação, pode ser descrita por meio dos conceitos de cognição incorporada e distribuída.

As ciências cognitivas, como campo interdisciplinar, historicamente desenvolveram perspectivas diferentes para explicar como a cognição humana é formada e determina nossa compreensão do mundo. A perspectiva incorporada (*embodied cognition*) apresenta a premissa de que o corpo (natureza biológica do homem) influencia diretamente o pensamento: “cognition is situated in the interaction of body and world, dynamic bodily processes such as motor

12 A abrangência de formas e tipos de experiências literárias definidas no termo *electronic literature* pode ser observada através do site da *Electronic Literature Organization*. Disponível em: <<https://eliterature.org/>>. Acesso em 29 de Dezembro de 2019.

activity can be part of reasoning processes” (HUTCHINS, 2010, p. 428). Dessa maneira, a ação sobre o mundo e a percepção que temos dele não são consideradas separadamente, mas inextricavelmente ligadas entre si e a outros processos cognitivos. Entretanto, não só as capacidades específicas do corpo humano estão em causa no processo de interação com o mundo. As características do mundo também influenciam a percepção e o raciocínio. O homem age sobre o mundo e o mundo age sobre ele num processo retroativo.

Diferentemente de algumas correntes da filosofia da ciência cognitiva, que explicam a cognição em termos de processos que agem somente dentro da mente, a perspectiva distribuída (*distributed cognition*) enfatiza que a cognição humana é mais bem compreendida como fenômeno em que os mais diversos fatores ambientais e artefatos externos possibilitam operações cognitivas fora dos limites do corpo do indivíduo, sendo eles considerados “artefatos cognitivos” (NORMAN, 1993). Os artefatos cognitivos modificam o processo de organização de habilidades funcionais, formando sistemas cognitivos diferentes daqueles que estariam operando numa atividade em que eles não fossem utilizados (HUTCHINS, 2001). Por exemplo: é possível realizar cálculos confiando puramente no raciocínio, utilizando lápis e papel ou até uma calculadora – cada uma dessas tarefas organiza diferentes sistemas cognitivos para um mesmo fim. De forma geral, os artefatos cognitivos atuam na eficiência da solução de problemas ao reduzir o custo cognitivo de uma operação, aumentar a precisão de uma tarefa ou permitir novas capacidades que seriam improváveis sem o uso do artefato em causa. A fusão de matrizes sociotecnológicas e organismos biológicos leva a mudanças cognitivas nas quais a estrutura de funcionamento efetiva da mente humana é transformada (CLARK, 2003).

No tratamento dado aos conceitos de cognição incorporada e distribuída, a ênfase no corpo humano e nas suas relações com o mundo material é evidente. Entretanto, no senso comum, ao abordar o tema das mídias digitais, em geral tem-se a ideia da imaterialidade, de uma certa intangibilidade. Se a cognição incorporada e distribuída pressupõe uma interação material com o mundo, seria apenas a materialidade do dispositivo (*hardware*) – mas não a interface – o que influenciaria a experiência do usuário com os *literary apps*? Essa perspectiva teórica vai de encontro às ideias de Jason Nelson?

Ao analisar o extenso trabalho de Andy Clark sobre o tema, as respostas são claramente negativas. O autor considera também as construções do raciocínio abstrato humano – con-

ceitos sociais, políticos e culturais – como estruturas que agem sobre processos cognitivos. A construção desses conceitos só fora possível graças à capacidade de fixação da linguagem: “[t]he human capacity for advanced, abstract reason owes an enormous amount to the way these words and labels act as a new domain of simple objects on which to target our more basic cognitive abilities” (CLARK, 2003, p. 71). Ou seja, aquilo que podemos definir como artefato cognitivo não se trata apenas de um objeto ou ferramenta, mas de qualquer constructo humano criado para resolver um estado-problema; por exemplo, a própria percepção do mundo, seja ele real ou ficcional. Clark enfatiza que, em diferentes momentos, certas formas de materialização criaram diferentes estruturas à percepção: “[p]ictures and spoken words, then written words and diagrams, and most recently the full firepower of interchangeable digital media rank high among the tools by which we press maximum problem-solving power from brains like ours” (CLARK, 2003, p. 75).

Ainda que as perguntas anteriores sejam analisadas no contexto das mídias digitais, é certo que a interface do aplicativo não deve ser excluída da dimensão material da interação. Para compreender a questão deve-se considerar o conceito de materialidade formal, introduzido por Matthew Kirschenbaum (2008). Ao se perguntar sobre em que consistiria a materialidade das mídias digitais, Kirschenbaum elaborou a distinção entre materialidade forense e formal – compreendidas uma em relação à outra.

(...) forensic materiality rests upon the principle of individualization (...) we find forensic materiality revealed in the amazing variety of surfaces, substrates, sealants, and other matériel that have been used over the years as computational storage media, and in the engineering, ergonomic, and labor practices that attend computation (KIRSCHENBAUM, 2008, p. 10).

Ou seja, materialidade forense está ligada às estruturas físico-químicas e componentes eletrônicos dos dispositivos computacionais. Entretanto, nesses dispositivos, o usuário está o tempo todo manipulando símbolos, em vez de matéria. O ambiente digital age como uma projeção abstrata que se sustenta pela capacidade de o dispositivo propagar a ilusão: a página estática de um texto digital num software de leitura em nada corresponde à realidade processual ininterrupta da *Random Access Memory* que mantém o software a rodar – metaforicamente, no

sentido de funcionar, no vocabulário da informática – enquanto roda também – realmente –, o hard disk¹³, no processo recorrente de gravação e recuperação de dados em um computador.

Formal materiality is (...) a way of articulating a relative or just-in-time dimension of materiality, one where any material particulars are arbitrary and independent of the underlying computational environment and are instead solely the function of the imposition of a specific formal regimen on a given set of data and the resulting contrast to any other available alternative regimens (KIRSCHENBAUM, 2008, p. 13).

A materialidade formal é, portanto, a materialidade das interfaces digitais, retomando aqui, Jason Nelson: uma configuração codificada que organiza os dados – o texto, as ilustrações, os sons, etc – por meio de um regime formal específico, modificando assim o seu significado. Desta maneira, pode-se afirmar que *softwares*, como os *literary apps* possuem uma materialidade específica – a formal. Em conjunção com a materialidade forense dos dispositivos de leitura, esses aplicativos literários exercem bastante influência nas possibilidades de se construir uma narrativa, podendo os produtores manterem-se mais fiéis aos paradigmas dos meios anteriores ou incorporarem novas possibilidades específicas das ferramentas atuais. Dessa maneira, as tecnologias e interfaces historicamente desenvolvidas para contar histórias – como o códex e o livro ilustrado –, bem como os *literary apps* com todos os seus recursos e diferentes configurações possíveis, podem ser definidos como meta-artefatos cognitivos, já que criam possibilidades diferentes para contar histórias e devem influenciar criticamente o processo cognitivo envolvido na compreensão dessas histórias.

Perder-se é a forma de se encontrar

As principais características dos *literary apps* que recontam Chapeuzinho Vermelho aqui analisados, questões centrais sobre as quais este artigo buscou tratar, foram as diferenças

13 Muitos dos sistemas computacionais recentes não utilizam mais dispositivos de memória não-volátil como o HD, que possui um disco giratório em seu interior, mas sim SSD (Solid-State Drive). A menção a esse tipo de memória favorece aqui a metáfora em questão.

entre a organização formal de cada aplicativo – com referência ao livro ilustrado ou específica das interfaces do ambiente digital – e suas estruturas narrativas – linear ou multiforme.

Com o levantamento realizado na *Google Play Store*, é possível afirmar que os aplicativos que mantêm características formais em comum com o livro ilustrado são a grande maioria encontrada dentre os cinquenta mais relevantes no resultado da busca realizada na loja online. Esses aplicativos, apesar de manterem tais características de organização do conteúdo, que por vezes beira a tentativa de emulação, apresentam outros recursos multimídia e interativos, como os jogos e desafios – que representam uma aproximação a outras linguagens digitais, como a dos *videogames*. Decerto nem sempre a utilização desses recursos é feita privilegiando-se a narrativa.

Dentre os exemplos de *literary apps* com características formais mais associadas ao digital, “La Caperucita Roja” (*PleIQ Stories*) foi o aplicativo com usos mais inovadores e diversificados das ferramentas do *smartphone*, aplicando inclusive a realidade aumentada e uma forma de realidade virtual. Já “Red Riding Hood” (*Sonnar Interactive*) foi o mais inovador em estrutura narrativa, adaptando certas convenções dos aplicativos de trocas de mensagens, associado à estrutura de um *choose-your-own-adventure book*, além de um esquema de visualização e navegação pela narrativa.

Após uma extensa parametrização do estudo e considerações sobre conceitos teóricos, é possível afirmar que os dois aplicativos supracitados se destacam enquanto experiências narrativas particulares graças às suas materialidades formais exclusivas, capazes de possibilitar percursos cognitivos bastante diferentes daqueles que seriam formados na leitura do conto de Chapeuzinho Vermelho em um aplicativo mais vinculado aos paradigmas do livro ilustrado, por exemplo.

Janet Murray, em sua obra “Hamlet on the Holodeck” (1997, e versões atualizadas em 2016 e 2017), reconhece a existência de histórias multiformes em diversas mídias, mas enfatiza que através das possibilidades trazidas pelo ambiente digital alcança-se a excelência na construção de enredos bifurcados e permutações narrativas em cascata, que expressam uma percepção da realidade característica da contemporaneidade:

Multiform narrative attempts to give a simultaneous form to these possibilities, to allow us to hold in our minds at the same time multiple contradictory alternatives.

Whether multiform narrative is a reflection of post-Einsteinian physics or of a secular society haunted by the chanciness of life or of a new sophistication in narrative thinking, its alternate versions of reality are now part of the way we think, part of the way we experience the world. To be alive in the twentieth century is to be aware of our alternative possible selves, of alternative possible worlds, and of the limitless intersecting stories of the actual world (MURRAY, 2016, p. 43).

Já avançando para o século XXI, a consciência das possibilidades do indivíduo e das construções diversas da realidade parece cada vez mais potencializada. O conto de Chapeuzinho Vermelho coleciona reinterpretações regionais e também aquelas conscientes de questões ambientais e feministas, por exemplo¹⁴. Apesar de, historicamente, o conto da menina que atravessa a floresta já ser reconhecidamente marcado por reinterpretações e reescritas de autores ao redor do mundo, as possibilidades de perspectiva caleidoscópica que o meio digital apresenta potencializam o papel do leitor, que pode, por exemplo, mudar a perspectiva da história para o ponto de vista do Lobo, como no aplicativo da *Sonnar Interactive*.

Quantitativamente, os resultados atuais ainda mostram que o caminho pela floresta continua bastante direto (narrativa linear), mas, por vezes, com muitas distrações pelo caminho (multimídia e interatividade mal aplicadas). Entretanto, o futuro mais promissor para Chapeuzinho Vermelho nos *literary apps* parece ser perder-se cada vez mais por entre boas distrações (interatividade com responsabilidade narrativa) e caminhos diversos (narrativa multiforme), deixando que cada Chapeuzinho siga seu próprio caminho.

14 A título de exemplificação, em “O Capuchinho Vermelho: um livro pop-up”, versão reescrita por Louise Rowe (Portugal: Editorial Presença, 2010), o lenhador sacode o lobo para que o animal cuspa a menina e a avó – em vez de abrir a sua barriga com um machado. Depois o animal vai embora, adentrando novamente o bosque. Na adaptação “The Werewolf”, feita por Angela Carter, escritora inglesa pós-modernista de reconhecida expressão feminista, Chapeuzinho Vermelho ataca o lobo quando ele aparece para assustá-la na floresta. Mais tarde, descobre ser o lobo a própria avó, cuja morte pode simbolizar a metamorfose da puberdade, da neta que toma o lugar da avó. O texto de Carter pode ser encontrado em “The bloody chamber” (London: Vintage, 1995, p. 108-110).

Referências:

AARSETH, Espen. Multi-path narrative. In: HERMAN, D.; JAHN, M.; RYAN, M-L. (Eds.). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. New York: Routledge, 2005, p. 323-324.

CLARK, Andy. *Natural-born cyborgs: minds, technologies, and the future of human intelligence*. New York: Oxford University Press, 2003.

ESTEFANI, Thales; QUEIROZ, João. *Children's picturebook goes digital: implications on cognition*. In: MATLIT: Materialidades da Literatura, Coimbra: 6 (2): 115-127, 2018.

FREDERICO, Aline. *Children making meaning with literary apps: a 4-year-old child's transaction with The Monster at the End of This Book*. In: Paradoxa, Vashon Island: 29 (Small Screen Fiction): 41-64, 2017.

GUERNSEY, Lisa; LEVINE, Michael H. *Getting smarter about e-books for children*. In: Young Children, Washington, D.C.: 38-43, maio 2016.

HALVATZIS, Stavros. *What is multiform narrative?* Website pessoal, mar. 2015. Disponível em: <http://stavroshalvatzis.com/story-design/what-is-multiform-narrative>. Acesso em 10 set. 2019.

HUTCHINS, Edwin. Enaction, imagination, and insight. In: STEWART, J.; GAPENNE, O.; DiPAOLO, E. A. (Eds.). *Enaction: toward a new paradigm for cognitive science*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2010, p. 425-450.

HUTCHINS, Edwin. Cognition, distributed. In: SMELSER, N. J.; BALTES, P. B. (Eds.). *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences*. Oxford: Elsevier, 2001, p. 2068-2072.

KIRSCHENBAUM, Matthew G. *Mechanisms: new media and the forensic imagination*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2008.

MONTEIRO, Silvana D.; FERNANDES, Rogério P. M.; DECARLI, Gian Carlo; TREVISAN, Gustavo L. *Sistemas de recuperação da informação e o conceito de relevância nos mecanismos de busca: semântica e significação*. In: *Encontros Bibli*, Florianópolis: 22 (50): 161-175, set./dez. 2017.

MURRAY, Janet H. *Hamlet on the Holodeck: the future of narrative in cyberspace* (versão atualizada em e-book). New York: The Free Press, 2016.

NELSON, Jason. *What is an interface and why does a digital poet care?* In: *GRAMMA: Journal of Theory and Criticism*, Thessaloniki: 23: 136-144, 2016.

NORMAN, Donald. *Things that make us smart: defending human attributes in the age of the machine*. Boston: Addison-Wesley Publishing Company, 1993.

RYAN, Marie-Laure. Narrative. In: HERMAN, D.; JAHN, M.; RYAN, M-L. (Eds.). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. New York: Routledge, 2005, p. 344-348.

RYAN, Marie-Laure. *Narrative as virtual reality 2: revisiting immersion and interactivity in literature and electronic media*. Baltimore: John Hopkins University Press, 2015.

SARGEANT, Betty. *What is an ebook? What is a book app? And why should we care? An analysis of contemporary digital picture books*. In: *Children's Literature in Education*, Springer Netherlands: 46: 454-466, 2015.

STICHNOTHE, Hadassah. *Engineering stories? A narratological approach to children's book apps*. In: *Nordic Journal of ChildLit Aesthetics*, Oslo/Londres: 5 (1), artigo 23602, 2014.

Aspectos da discussão hodierna internacional sobre a história e as origens dos contos de fadas literários: a autoria distribuída

Aspects of the current discussion about the history and the origins of literary fairy tales: distributed authorship

Andre Luiz Ming Garcia¹

¹ Bacharel, licenciado, mestre e doutorando em Letras pela Universidade de São Paulo.

RESUMO: A questão da autoria dos contos de fadas literários é complexa e a discussão acerca do tema dista da univocidade. Autores internacionais pouco explorados em artigos e trabalhos acadêmicos brasileiros sobre o tema, como Ruth Bottigheimer, Jack Zipes, Martus e Pabst, põem em xeque o senso comum de que a autoria dessas narrativas seria essencialmente a “voz do povo” e apontam para uma autoria coletiva e, como denomina Pabst, dispersa ou distribuída para essas narrativas. Com vistas a explorar essa abordagem, no presente artigo realizamos uma revisão bibliográfica crítica das contribuições de autores nacionais e estrangeiras a respeito das origens e da autoria dos contos de fadas.

PALAVRAS-CHAVE: contos de fadas; autoria dispersa; história dos contos de fadas

ABSTRACT: The issue of the authorship of literary fairy tales is complex and the discussion about the theme is far from settled. International authors not commonly explored in Brazilian articles and academic works on the subject, such as Ruth Bottigheimer, Jack Zipes, Martus and Pabst call into question the common sense that the authorship of these narratives represents essentially the “voice of the people” and point to a collective authorship which, as Pabst calls it, can be considered dispersed or distributed. In order to explore this approach, in this article we review critically the contributions of national and foreign authors regarding the origins and authorship of fairy tales.

KEYWORDS: fairy tales; distributed authorship; story of fairy tales

Introdução

A temática dos contos de fadas costuma despertar intenso interesse por parte do público em geral e de estudiosos dos campos das Letras e da Educação, mais especificamente, apesar de um crescente interesse acerca do tema também estar se revelando entre estudiosos da Psicologia e da Psicanálise². Tal fato é atestado pelo sucesso de público de cursos livres e de eventos acadêmicos que circunscrevem esse instigante e seminal gênero literário. As explicações para esse interesse são, potencialmente, muitas. Primeiramente, trata-se de obras extremamente populares, em parte graças às versões cinematográficas realizadas pelos Estúdios Disney na primeira metade do século passado, mas também ao fato de consistirem nas primeiras leituras de grande parte de nossas crianças, que com elas têm em contato em casa, por intermédio dos pais, ou na educação infantil institucional. Além disso, como atualmente se discute no âmbito da Psicologia, a influência dos contos de fadas se vê refletida nas concepções hodiernas de amor romântico e nos ideais de relacionamento amoroso monogâmico e eterno, com ambos os parceiros completando-se e complementando-se, desejavelmente, ao longo de uma vida ou por todo o sempre³.

Paradoxalmente, a pesquisa acadêmica brasileira sobre o conto de fadas, apesar de conter contribuições valiosas para os estudos do tema, pouco se conecta com a produção internacional desenvolvida sobretudo na Europa e na América do Norte, apresentando, por vezes, lacunas de informação que necessitam ser mitigadas mediante a realização de pesqui-

2 Essa asserção refere-se essencialmente à situação dos estudos sobre o conto de fadas no Brasil. Na Alemanha e no Reino Unido, entretanto, o conto de fadas encontra pouco espaço entre estudiosos da literatura e pesquisas a respeito do tema costumam ser prioritariamente conduzidas por folcloristas.

3 No âmbito da psicologia, trabalhos como Almeida (2013) abordam a influência dos príncipes e princesas de contos de fadas audiovisuais da Disney nas concepções contemporâneas de amor romântico e Damasceno (2008) discute a influência do conto de fadas nos ideais românticos e de casamento femininos. Para além disso, Schneider e Torossian (2009) discutem o papel dos contos de fadas na prática psicanalítica. Além disso, é bastante difundido em nosso meio acadêmico a obra de Bettelheim (1980) sobre a psicanálise dos contos de fadas.

sas que integrem trabalhos publicados em diferentes línguas e países. Além disso, a produção nacional sobre o conto de fadas está concentrada na forma de livros e capítulos de livros, em vez de artigos científicos publicados em periódicos com revisão por pares, o que fragiliza o impacto dessas publicações no crescimento do estado da arte do tema.

Entre os autores estrangeiros comumente citados em trabalhos brasileiros a respeito do tema, encontram-se frequentemente Vladimir Propp, André Jolles, Max Lüthi e Bruno Bettelheim, responsáveis por trabalhos seminais acerca do assunto e que não podem ser negligenciados, mas que não representam mais o estado da arte atualizado das pesquisas neste campo, embora continuem sendo relevantes e seminais. O fato de os mesmos trabalhos serem repetidamente citados implica a sedimentação de alguns sentidos comuns acadêmicos que estão sendo superados pela pesquisa internacional.

Um exemplo concreto desse problema é o tratamento dado à temática da autoria e das origens dos contos de fadas. Na bibliografia nacional sobre o tema, repete-se amiúde a noção de que os contos de fadas, denominados folclóricos ou populares por alguns dos autores supracitados, derivariam essencialmente da voz popular e, mais que isso, a representariam.

Iniciativas para atualizar essa visão ocorrem, por exemplo, com a recente criação de um subgrupo de estudos acerca da complexa temática da autoria dos contos de fadas literários no seio do grupo de pesquisa Produções Literárias e Culturais para Crianças e Jovens (USP/CNPq), liderado por Maria Zilda da Cunha. A criação desse grupo de estudos aponta para o reconhecimento da necessidade de investigar mais profundamente e atualizar as informações disponíveis no Brasil sobre esta temática complexa e que dista da simplicidade e da univocidade.

No presente artigo, pretende-se apresentar o pensamento de alguns autores estrangeiros selecionados que se debruçaram sobre a temática da origem e da história dos contos de fadas, propondo-nos instigantes questionamentos que visam a contribuir para as reflexões que temos empreendido no Brasil sobre este tema. Essas contribuições não invalidam os resultados dos trabalhos brasileiros que não se valem dessas fontes, mas oferecem complementos com vistas à expansão do estado da arte nacional a respeito do tema. Veremos que os autores pesquisados, embora não neguem as origens orais desses contos, apresentam-nos indícios de que a autoria dessas obras se distribui entre uma miríade de autores em um fenômeno complexo que Pabst (2014) denominou “autoria distribuída” ou “dispersa” (*zerstreute Autorschaft*). Além disso, em uma obra já conside-

rada canônica em âmbito internacional e ainda pouco difundida no Brasil, Bottigheimer (2009) apresenta-nos a perspectiva de que a origem dos contos de fadas seria, em grande parte, literária.

Levando em conta essas perspectivas, procuramos pô-las em diálogo no item a seguir e oferecer algumas conclusões, ao final, a respeito do leque de possibilidades que esses autores nos oferecem.

Perspectivas em discussão

Desde seu surgimento nos anos oitenta do século XX, o livro *O conto de fadas: símbolos, mitos, arquétipos*, de Nelly Novaes Coelho (2003 [1986]), vem sendo utilizado como uma das obras mais extensas e detalhadas a respeito desse gênero literário disponível em nossas bibliotecas. O texto é, de fato, pioneiro em nosso país, assim como foi a atuação da professora e pesquisadora que criou a área de Literatura Infantil e Juvenil do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo, alçando essa literatura à posição de relevância e importância que, de fato, lhe competem, em um caminho contrário ao de estudiosos das letras que, imbuídos pelo preconceito, preferiam ignorar essas obras como sendo fundamentalmente pedagógicas e de escasso interesse artístico – visão essa que, felizmente, vem se dissipando graças à atuação insistente e qualificada de estudiosos de literatura infantil e juvenil espalhados pelas universidades de nosso país. Como obra principal a ser consultada por pesquisadores do conto de fadas no Brasil, entretanto, esse livro já apresenta relevantes lacunas que requerem complementação em diálogo com a pesquisa internacional. Veremos, neste ínterim, o tratamento que a autora dá à questão das origens do conto de fadas.

Diferentemente do que afirmam alguns autores a serem tratados na sequência, Coelho (2003) aponta para a tradição oral e a “memória do povo” como fonte privilegiada dos contos dos Irmãos Grimm, a partir do que lhes contaram suas informantes Katherina Wieckmann e Jeanette Hassenpflug. A professora assevera que os Irmãos teriam eliminado, já na segunda edição da obra, os trechos de violência, sobretudo contra a criança, dada a crueldade intrínseca a vários dos contos “originais”. Em terceiro lugar, menciona os contos de Andersen, por meio dos quais o autor falaria diretamente às crianças, em histórias marcadas por ideais românticos.

Como fontes arcaicas dos contos de fadas, a autora lista origens egípcias (papiro contendo o conto *Os dois irmãos*, entre outros) e orientais (por exemplo, a narrativa indiana *Calila e Dimna* e a coletânea *Sendebar*), bem como *As mil e uma noites*. Em seguida, sugere fontes céltico-bretãs para essas narrativas maravilhosas, incluído o romance cortês. Indica, ainda, como fontes os contos maravilhosos populares medievais. Sobre *Chapeuzinho Vermelho*, escreve:

Chapeuzinho Vermelho é de origem incerta. O tema é antiquíssimo e aparece em vários folclores. Sua célula originária estaria no mito grego de *Cronos*, que engole os filhos, os quais, de modo miraculoso, conseguem sair de seu estômago e o encher de pedras. Exatamente o final escolhido pelos Irmãos Grimm. Tal tema é encontrado ainda em uma fábula latina do século XI, *Fecunda ratis*, que conta a estória de uma menina com um capuz vermelho, devorada por lobos, escapando milagrosamente e enchendo-lhe a barriga com pedras (COELHO, 2003, p. 39).

Percebe-se, neste trecho citado, que a autora reconhece o fato de os Grimm terem “escolhido” um final para o conto, o que atesta o fato também apontado por outros autores que serão abordados neste trabalho de que os contos de fadas literários possuem alterações e estilizações pelas quais são responsáveis os autores das coletâneas (por alguns denominados “coligadores”), deste modo não representando fielmente as supostas fontes orais da tradição popular. É notório, também, que Coelho indica essa tradição oral popular como origem dos contos, mas, simultaneamente, assinala como gênese dessas narrativas obras literárias que lhes antecederam, à semelhança do que propõe Bottigheimer (2009), autora a ser discutida na sequência. O livro de Coelho não explica, entretanto, em que medida as fontes orais e literárias deram origem aos contos de Perrault e Grimm e qual seria a participação de cada um dos dois tipos de fontes na constituição dos contos “originais” que vieram a ser retrabalhados literariamente pelos autores das coletâneas.

Segundo Zipes (1994), os contos de fadas literários teriam surgido nos salões da aristocracia do século XVII, onde teriam sido narrados por mulheres, na forma de uma espécie de jogo de salão. Esses jogos serviriam para que as mulheres demonstrassem sua inteligência e educação e teriam dado origem a textos literários de gêneros como a novela e as letras de música, em momentos de divertimento: “A narração de contos de fadas permitiu às mulhe-

res representar a si mesmas, costumes sociais e relações de um modo que representasse seus interesses e aqueles da aristocracia” (ZIPES, 1994, p. 21)⁴. Era importante que parecesse que os contos tinham sido inventados naquele momento, de forma improvisada; em certos casos, era solicitado à narradora que contasse um conto sobre certo motivo que lhe era proposto na hora; sua habilidade de improvisar era, então, bastante valorada. Assim, por volta de 1690, era solicitado aos narradores dos salões que escrevessem os contos que haviam contado nos jogos, contexto que deu origem, entre outros, aos contos literários de Charles Perrault. Esses contos, originalmente narrados nos jogos dos salões, não teriam sido, inicialmente, pensados para crianças, diferentemente do que ocorre com os contos de Grimm, que foram adaptados para que fossem apropriados para serem lidos por infantes. Todavia, as crianças já eram, nesses tempos, receptores dos contos, que ouviam da boca de suas governantas, serviçais e outras crianças. Com o tempo, os contos foram adaptados para incluir lições de moral destinadas ao público infantil das classes mais abastadas. Esses contos destinados às crianças teriam surgido entre 1720 e 1730.

A partir desses dados, percebe-se que Zipes nos oferece informações diferenciadas sobre as origens do conto de fadas literário, sobretudo o francês do século XVIII. Essas informações confirmam uma origem a princípio oral dessas narrativas, que teriam sido contadas nos salões da aristocracia e posteriormente fixadas de forma escrita. Este contexto nos leva a visitar o livro de Ruth Bottigheimer, que nos apresenta outra perspectiva acerca da origem desse gênero.

Bottigheimer (2009), em texto bastante explorado na pesquisa anglo-saxã sobre esta temática, dedica-se à história dos contos de fadas, propondo-se a traçar-lhes “uma nova história”, uma “história reversa” que se inicia com os contos de Grimm e avança rumo ao passado em busca das origens dessas narrativas. Na visão desta autora, tem-se como subentendido e amplamente aceito que a origem dos contos de fadas se assenta na tradição oral, com os contos sendo transmitidos de boca em boca e através dos tempos e territórios, principalmente por camponeses, bem como nos antigos mitos (assim como afirmam Zipes,

4 Trecho original: “*The telling of fairy tales enabled women to picture themselves, social manners, and relations in a manner that represented their interests and those of the aristocracy*”. Todas as traduções encontradas no corpo do texto são de nossa autoria.

1994 e Volobuef, 2011). Entretanto, ela assevera que essa visão dista de ser um fato verificável e sustentado por evidências.

A pesquisadora inicia sua argumentação sublinhando as diferenças existentes entre o conto de fadas (“*fairy tale*”), o conto de magia (“*tale of magic*”) e o conto popular (“*folk tale*”), e discordando daqueles que tomam esses termos como sinônimos. Segundo afirma, o conto popular diferiria do conto de fadas em sua estrutura, personagens, enredo e idade. Ele seria breve, com enredo linear, “refletindo o mundo e o sistema de crenças de seu público”⁵. Seria povoado por maridos e esposas, andarilhos, e eventualmente um médico, advogado ou pastor, tematizando também as dificuldades de um matrimônio. No enredo desses contos, uma pessoa frequentemente toma o dinheiro, os bens ou fere a honra de outra, e a maioria deles não possui um final feliz (BOTTIGHEIMER, 2009).

O conto de magia, por sua vez, necessariamente apresenta elementos mágicos, mas estes também constam de contos de fadas, lendas, contos religiosos e anedotas. A autora menciona exemplos de enredos de contos de magia, mas não tece comentários mais específicos de modo a definir precisamente quais seriam as características desses contos e o que os diferiria dos demais gêneros nos quais a magia consiste em elemento fundamental.

Sobre os contos de fadas, a autora menciona os “contos de fadas populares” (“*folk fairy tales*”), aqueles que teriam sido supostamente transmitidos de forma oral durante séculos entre a população e que *a posteriori* vieram a ser fixados de forma escrita a partir do trabalho de diferentes autores que os teriam coletado junto ao povo, em um gesto de apropriação que dá origem ao conto de fadas literário (“*literary fairy tale*”), em oposição ao conto de fadas “original”, tradicionalmente encarado como sendo de origem oral. Autores que realizaram esse trabalho de apropriação seriam, entre outros, Giovan Straparola, Giambattista Basile, Marie-Catherine d’Aulnoy, Charles Perrault e os Irmãos Grimm. Sobre estes últimos, Bottigheimer nos lembra que existe a crença – errônea – de que eles haveriam preservado os contos populares em sua essência, embora, em realidade, tenham procedido a várias alterações e estilizações desses contos, assim como também afirma Volobuef (2011). Entre outras alterações, Wilhelm teria lhes incutido seu aspecto infantil e associado à infância do mundo.

5 Trecho original: “(...) *folk tales reflect the world and the belief systems of their audiences*”.

Bottigheimer afirma que o termo “conto de fadas” está envolvido em uma nebulosa de confusões originadas pelo título em inglês dos *Contos maravilhosos infantis e domésticos*: “*Grimm’s fairy tales*”. Como observa a autora, as fadas estão ausentes no título original alemão e nos contos coletados nessa obra, entre eles contos de advertência (como *Chapeuzinho Vermelho*), de origem, de animais e populares. A autora cita Zipes, segundo quem transformações milagrosas, finais felizes, personagens de repertório e determinados motivos constituiriam elementos que compõem o conto maravilhoso “oral” (aspas da autora), que, uma vez escritos, teriam originado o gênero dos contos de fadas literários (“*literary fairy tales*”).

Bottigheimer não apenas põe em dúvida a origem supostamente oral dos contos de fadas populares, como também coloca em disputa a tendência generalizada de se definir esses contos pelos motivos e estruturas que neles aparecem. Assim, afirma que

motivos próprios dos contos de fadas tais como anéis mágicos e o número três aparecem em romances italianos dos séculos XV e XVI; a estrutura dos contos de fadas, assim como postulada por Propp ou outros, subjaz a numerosas novelas; e os finais felizes de contos de fadas definem romances de sexo e violência dos séculos XIX, XX e XXI. Portanto, não são os motivos, estrutura ou os finais felizes que definem os contos de fadas, mas sim a trajetória geral do roteiro de contos individuais em conjunção com aqueles elementos desses contos conjugados em uma narrativa compacta (BOTTIGHEIMER, 2009, p. 9).⁶

A autora considera que a extensão da narrativa, diferentemente dos itens citados acima, que também fazem parte há séculos dos romances, é um aspecto central para a definição dos contos de fadas, diferenciando-os dessas outras obras. Ao pôr em dúvida a noção amplamente aceita de que a totalidade dos contos teria sido elaborada e transmitida oralmente por pobres e

6 Trecho original: “*Fairy tale motifs such as magic rings and the number three appear in fifteenth- and sixteenth-century Italian romances; fairy tale structure, Proppian or otherwise, underlies a great any novels; and fairy tale happy endings define nineteenth-, twentieth-, and twenty-first-century bodice-ripping romances. Thus it is not motifs, structure, or happy endings alone that define fairy tales, but the overall plot trajectory of individual tales in conjunction with those fairy tale elements all brought together within a “compact” narrative (...)*”.

analfabetos camponeses, ela propõe, em vez disso, uma natureza urbana (imaginário, personagens e referências) para os contos mais antigos. Épocas em que grande parte da população era bastante pobre e a concorrência de produtos mais baratos produzidos no exterior gerava desemprego, no norte da Itália, ofereciam um contexto propício para o surgimento de contos como os de ascensão: “é a intersecção de uma impossibilidade na vida real e seu alcance na fantasia que marca o nascimento do conto de fadas de ascensão moderno” (BOTTIGHEIMER, 2009, p. 21).⁷ A autora afirma que a origem dos contos de restauração corresponde aos romances que lhes precederam, e que “roteiros precursores sobre a restauração dos deslocados e figuras reais sofredoras que retornaram à sua posição de direito são aproximadamente tão antigos quanto o contar histórias, assim como o são os motivos que caracterizam tais contos” (p. 24).⁸

Sobre os contos de Grimm, a pesquisadora retoma a origem comumente difundida dessas narrativas: boa parte delas, incluída *Chapeuzinho Vermelho*, teria sido contada aos irmãos por jovens garotas da região de Kassel, na Alemanha: entre elas, Dörtchen e Gretchen Hassenpflug, membros da classe social mais abastada. Além delas, Friederike Mannel e Charlotte Dorothea Viehmann, de origem mais humilde, que trouxe importantes contribuições para o segundo tomo. Esse volume continha, ainda, contribuições de outras jovens informantes. Assim, Bottigheimer põe em disputa a origem supostamente popular da totalidade dos contos: enquanto Viehmann poderia ser vista como uma informante que realmente fazia parte do povo, o mesmo não poderia ser dito das irmãs Hassenpflug, membros de uma elite econômica urbana. Por esse motivo, muitos historiadores acreditam que os contos teriam sido contados às ricas meninas por seus empregados, esses sim de fato membros do povo; entretanto, não existem registros dos nomes ou identidades desses serviçais. Com linha de raciocínio semelhante, Darnton (1986) afirma que

7 Trecho original: “*It is the intersection of a specific impossibility in real life and its achievement in fantasy that marks the birth of the modern rise fairy tale*”.

8 Trecho original: “*Precursor plots about the restoration of displaced and suffering royal figures who returned to their rightful position are nearly as old as storytelling itself, as are many of the motifs that characterize restoration fairy tales*”.

os contos que chegaram aos Grimm através dos Hassenpflug não eram nem muito alemães nem muito representativos da tradição popular. Na verdade, os Grimm reconheceram sua natureza literária e afrancesada e, por isso, eliminaram-na da segunda edição do *Kinder- und Hausmärchen* — com exceção de “Chapeuzinho Vermelho”. Este permaneceu na coletânea, evidentemente, porque Jeannette Hassenpflug lhe enxertara um final feliz, tirado de “O lobo e as crianças” (conto do tipo 123, de acordo com o esquema de classificação padrão elaborado por Antti Aarne e Stith Thompson), um dos mais populares na Alemanha. Assim, “Chapeuzinho Vermelho” inseriu-se na tradição literária alemã e, mais tarde, na inglesa, com suas origens francesas não detectadas. Ela mudou consideravelmente suas características, ao passar da classe camponesa francesa para o quarto do filho de Perrault e daí partir para a publicação, atravessando depois o Reno e voltando para uma tradição oral, mas, desta vez, como parte da diáspora huguenote, dentro da qual retomou sob a forma de livro mas, agora, como produto da floresta teutônica, em lugar das lareiras das aldeias do tempo do Antigo Regime, na França (DARNTON, 1986, p. 24).⁹

Bottigheimer ressalta que, para Wilhelm Grimm, os contos de fadas seriam parte da natureza, bem como resquícios de antigas formas poéticas alemãs, supostamente não modificadas ao longo do tempo e fielmente reproduzidas, de forma oral, entre camponeses e cidadãos do povo, algo que corroboraria um desejo de unificação cultural (e também política) dos diferentes povos alemães, entre os quais teriam circulado, sem modificações, essas narrativas: “Wilhelm escreveu, e acreditava, que os contos não apenas abarcavam a alemanidade, mas também que eles mostravam aos alemães como ser alemães” (BOTTIGHEIMER, 2009, p. 38)¹⁰. Apesar disso, a autora sustenta que os contos de fadas alemães derivariam dos de tradição francesa e estes, dos de origem italiana. Ele localizou em países como Dinamarca, Noruega,

9 “O lobo e as crianças” é outra tradução difundida no português de “O lobo e os sete cabritinhos” (*Der Wolf und die sieben Geisslein*).

10 Trecho original: “*Wilhelm wrote, and believes, that the tales not only embodied German-ness, but that they showed Germans how to be German*”.

Suécia, Inglaterra, País de Gales, França, Espanha e Itália contos semelhantes aos que estava coletando na Alemanha e, segundo Bottigheimer, esses contos, parecidos entre si, vieram de livros publicados. Assim, a autora propõe uma origem majoritariamente literária para os contos de fadas coletados pelos Grimm.

Na visão de Bottigheimer, os Irmãos Grimm desconheciam a realidade do povo ao qual atribuíam a autoria dos contos que coletaram, uma vez que faziam parte de um estrato mais privilegiado da sociedade, tendo uma visão ingênua dessa população que trataram de transpor aos contos de sua coletânea. A autora afirma que os contos do primeiro volume da compilação teriam origem literária, ao menos parcialmente. Esta é a sua tese, que denomina “nova história” dos contos de fadas e dos contos de Grimm em particular:

No final dos anos 1980 e no início dos anos 1990, graças a novas catalogações realizadas eletronicamente, acadêmicos puderam verificar transferências intertextuais de livros para informantes orais em um crescente número de casos, e os resultados revelaram que os contos do volume 1 – longe de terem se originado junto ao povo iletrado – demonstraram profundas conexões entre histórias contadas a Jacob e Wilhelm por suas jovens amigas de Kassel, por um lado, e contos de fadas europeus publicados, de outro (BOTTIGHEIMER, 2009, p. 49-50).¹¹

As evidências para essa asserção seriam motivos e enredos contidos nos contos de Grimm que seriam muito semelhantes àqueles encontrados em contos de fadas europeus preexistentes. Essas histórias teriam, por sua vez, sido lidas pelas irmãs de Kassel que atuaram como informantes dos Grimm, bem como por outras jovens mulheres no final do século XVIII e início do século XIX. Essa conclusão é tomada porque as histórias que pré-dataram e influenciaram os contos de Grimm já haviam sido publicadas em livros, de origem francesa

11 Trecho original: *“By the late 1980s and early 1990s, thanks to re-cataloguings carried out electronically, scholars could verify intertextual carryovers from books to oral informants in an increasing number of cases, and the results steadily revealed that the fairy tales of Volume 1 – far from originating among an illiterate folk – demonstrated close connections between stories told to Jacob and Wilhelm by their Young Cassel friends on the one hand and published European fairy tales on the other”.*

e alemã, lidos por esse público há ao menos cinquenta anos antes da coleta das narrativas. Os irmãos não teriam, todavia, sabido desse fato, uma vez que foram criados em um lar no qual não penetrava a “literatura frívola”. Sendo grande parte dos contos originária da literatura francesa, a crença dos Grimm na alemanidade teria sido, no mínimo, ingênua: “A França proveu a Alemanha com sua tradição de contos de fadas” (BOTTIGHEIMER, 2009, p. 75)

¹² Assim, a autora considera inválida a visão tradicional dos historiadores e as declarações dos Grimm a respeito da origem supostamente oral dos contos, acreditando, pelo contrário, que essas narrativas teriam sua gênese em obras publicadas na França e na Alemanha antes da coleta por parte dos irmãos, tendo sido lidas pelas informantes que lhes narraram essas histórias. A linha de raciocínio de Bottigheimer se sustenta a partir de uma interpretação peculiar de dados históricos disponíveis sobre essa época e seu contexto, e contém uma série de suposições (por exemplo, que as irmãs Hassenpflug teriam lido os livros de contos anteriores à coleta, uma vez que eram letradas, pertenciam a um lar abastado e aberto à “literatura trivial” e faziam parte do grupo demográfico que consumia esse tipo de livro). Deste modo, não se baseia em documentos que provem de forma explícita e indiscutível ser realmente literária a origem dos contos. Por não apresentar evidências documentais daquilo que afirma, e por elaborar seus argumentos com base em possibilidades e conjecturas, pode-se dizer que o que Bottigheimer nos apresenta é uma hipótese talvez inverificável acerca da suposta origem não oral dos contos de fadas – mas uma hipótese que também faz sentido e, se não explica de forma crível a origem da totalidade dos contos de fadas, aponta uma possibilidade concreta de origem de certa parte deles. Por tratar-se de apenas uma hipótese explicativa, sem evidências documentais, não há como invalidar outras hipóteses aqui apresentadas, como a de Coelho, por exemplo, além das de outros pesquisadores. Ademais, cada leitura explicativa sustenta-se em um prisma epistemológico, teórico, metodológico, de forma que a hipótese apresentada é validada a partir desse construto, não se revelando como “a verdade” mais atualizada sobre o fenômeno. Apesar disso, a hipótese de Bottigheimer nos instiga à reflexão e nos oferece dados complementares que nos permitem circunscrever com maiores detalhes a nebulosa questão das origens e da autoria dos contos de fadas.

12 Trecho original: “*France provided Germany with its fairy tale tradition*”.

Uma informação que potencialmente corrobora a tese de Bottigheimer é aquela que nos oferece Martus (2009, p. 203-4) em um trabalho biográfico sobre os Irmãos Grimm. O autor afirma que, à época da publicação da primeira edição dos *Kinder- und Hausmärchen*, o mercado editorial alemão já havia assistido ao surgimento de diversas coleções de contos de fadas (*Märchensammlungen*) de outros autores, o que, segundo ele, indicaria também um interesse do público dessa era nesse tipo de obra. Entre os trabalhos dessa sorte que antecederam os Grimm, encontram-se a série *Völksmärchen der Deutschen* (“Contos populares dos alemães”), de Johann August Musäus, de 1782, bem como os *Kindermärchen aus mündlichen Erzählungen gesammelt* (“Contos infantis coletados de narrações orais”), de Wilhelm Günther (1787). Além delas, foram publicadas: *Neue Völksmärchen der Deutschen* (“Novos contos populares dos alemães”), de Benedikte Naubert (1798-1993) e as coletâneas anônimas *Annenmärchen*, de 1792/92, *Märleinbuch für meine lieben Nachbarsleute* (“Contos de fadas para meus caros vizinhos”), de 1799, e *Feen-Märchen* (“Contos de fadas”), de 1801. Albert Ludwig Grimm, um escritor coincidentemente de mesmo sobrenome que os irmãos de Kassel, publicou em 1808 seus *Kindermärchen* (“Contos infantis”), e Johann Gustav Büsching, em 1812, poucos meses antes da publicação da coletânea dos Grimm, apresentou seus *Märchen und Legenden* (“Contos de fadas e lendas”). Nenhuma dessas obras gozou da fama e reconhecimento dos *Kinder- und Hausmärchen*, que, de acordo com Martus (2009, p. 204), seria o livro alemão mais conhecido no mundo depois da Bíblia de Lutero. Entretanto, sabendo-se o quão estudiosos eram os Irmãos Grimm, não seria exagerado supor que tivessem conhecimento de ao menos parte dessas coletâneas publicadas antes da sua, e que esse conhecimento pudesse ter exercido algum tipo de influência na composição de sua própria obra. Se isso efetivamente ocorreu e de que forma, não é possível comprovar com base nas fontes consultadas para este trabalho. O que se pretende, com essa sugestão, é indicar que, na esteira do que nos propõe Bottigheimer, existem evidências de que a obra de Grimm possui, além das fontes orais comumente atribuídas aos contos de fadas, traços indicativos de uma origem também literária. Como afirma o próprio Martus (2009, p. 210), “materiais advindos de fontes burguesas, femininas e com formação literária confluíram abundantemente nos *Contos maravilhosos infantis e domésticos*, ao passo que a

pesquisa diretamente junto aos locais e pessoas, onde, segundo a teoria, o ‘bem popular’ deveria poder ser encontrado, mostrou-se difícil”¹³.

A discussão sobre a autoria dos contos de fadas também foi expandida por Pabst (2014). O autor (PABST, 2014, p. 136-7) inicia seu ensaio recordando-nos de que, na primeira edição dos *Kinder- und Hausmärchen*, o nome dos Irmãos Grimm não surge como se esses fossem, de fato, os autores da obra, mas sim seus coletores ou compiladores (*Sammler*; termo eventualmente também traduzido como “coligidores”). Isso porque os próprios Grimm entendiam que os contos de fadas reunidos nesse volume não seriam fruto – ao menos não exclusivamente – de uma autoria e intencionalidade individuais, sendo produto de uma concepção coletiva popular alemã, o que seria próprio do que denominam *Völkspoesie* (“poesia do povo/popular”). A princípio, tendo sido coletados em Hesse, os contos de Grimm corresponderiam a uma tradição folclórica germânica, mas semelhanças entre essas narrativas e outras de origens diversas indicam uma mistura de tradições culturais e linguísticas que lhes deram origem.

Isso levanta a seguinte questão: os contos compilados pelos Grimm seriam, por isso, de autoria anônima? Existem casos, como o conto *Rapunzel* (o décimo segundo da coletânea), cuja autoria, embora afirmassem os Grimm tratar-se de narrativa advinda da tradição oral, é associada a autores como Friedrich Schulz (*Kleine Romane*), a partir de um conto de Charlotte-Rose Caumont de La Force que, por sua vez, retrabalhava a obra *Pentamerone* de Basile. No caso de *Rotkäppchen* (*Chapeuzinho Vermelho*), é sabido que o texto teve, como base, a versão de Perrault, mas os Grimm citavam, como fonte primeva da narrativa, a região do Meno, onde o conto haveria sido coletado por Jeanette Hassenpflug. Assim, Pabst (2014, p. 141) afirma que “os Grimm ocultam sistematicamente a autoria através da instância do narrador ou, com mais frequência, da narradora”¹⁴. O autor também afirma (p. 142) que os Grimm procediam a um deslocamento da figura do autor por meio daquela do narrador(a). Com isso, o autor se

13 Trecho original: "*Materialien aus bürgerlichen, weiblichen, literarisch gebildeten Quellen flossen den Kinder- und Hausmärchen reichlich zu, während sich die Recherche gerade an den Orten und bei den Personen, wo das ‚Volksgut‘ der Theorie nach hätte zu finden sein sollen, als schwierig erwies*".

14 Trecho original: "Überdies verdecken die Grimms Autorschaft systematisch durch die Instanz des Erzählers, öfter noch der Erzählerin".

refere às informantes dos irmãos, como Hassenpflug e Dorothea Viehmann, a quem se atribui o papel de fontes dos Grimm. Essa última, embora a ela se referissem os Grimm como sendo tipicamente de Hesse, seria, de fato, de origem francesa, algo perceptível nos contos narrados por ela, bastante semelhantes àqueles que circulavam pelo país vizinho.

Pabst nos fala, assim, de um espalhamento, dispersão ou distribuição (*Zerstreuung*) da autoria. Nesse sentido, afirma (2014, p. 142): “A ficção da oralidade, que os Grimm consistentemente sustentam, leva, como consequência, a um espalhamento da autoria”¹⁵. Isso se deveria a uma estratégia: ao relegar-se ao narrador a autoria da obra, o que se escrevesse permaneceria sem ser contestado, mesmo após seu falecimento. Na concepção de autoria favorecida pelos Grimm, o conceito de narrador se sobreporia ao de autor, que permaneceria obscurecido. Apesar disso, os contos, assim como registrados pelos irmãos, apresentam diversas alterações e estilizações (em uma reconstrução), que são de sua responsabilidade, não correspondentes, portanto, a um fiel registro de elementos da tradição popular. Uma imprecisão no reconhecimento dos autores de cada tipo de contribuição que deram origem à obra, nesse contexto de dispersão da autoria, leva também a uma anonimidade, ou mesmo à negação de uma autoria para os textos no sentido em que comumente entendemos esse termo.

O conceito de dispersão da autoria cunhado por Pabst e aplicado à situação dos *Kinder- und Hausmärchen* (*Contos maravilhosos infantis e domésticos*) define de forma precisa o que de fato ocorre no contexto dos contos de fadas literários. Sua origem é, ao menos parcialmente, oral e tradicional, uma vez que se entende que esses contos circularam por séculos na boca do povo e espalhados por diversos territórios, ao longo dos séculos; ao mesmo tempo, as informantes dos Grimm também estavam influenciadas pela leitura de outros contos de fadas literários, como afirma Bottigheimer, e podem ter acrescentado, ao narrar-lhes as histórias, elementos de sua autoria; por fim, os próprios Grimm realizaram diversas modificações nas histórias, adaptando-as ao gosto infantil, extraindo-lhes elementos escatológicos, dotando-lhes de certo estilo. Por esse motivo, é possível afirmar que a autoria dos contos de Grimm é dispersa, imprecisa, distribuída e, em certa parte, anonimizada.

15 Trecho original: “*Die Fiktion der Mündlichkeit, die die Grimms consequenz aufrechterhalten, dient mithin nicht minder dazu, Autorschaft zu zerstreuen*”.

As perspectivas ora apresentadas também apresentam seus poréns. Trataremos, a seguir, de assinalar alguns desses senões e propor caminhos de investigação para o aprofundamento da pesquisa sobre o tema.

Conclusões

Os autores pesquisados mostram-nos que a questão da autoria dos contos de fadas é bastante complexa e ainda merece ser estudada com maior profundidade. Observa-se, recentemente, uma profusão de livros (ilustrados ou não) de contos de fadas que se propõem apresentar-nos a “versão verdadeira” desses relatos, como vemos em Almodóvar e Taeger (2008), que retomam versão de *Chapeuzinho Vermelho* discutida em Darnton (1986). A busca de uma hipotética versão “verdadeira” dos contos visa a localizar narrativas supostamente não modificadas pela pena de escritores, mas a natureza dos registros de que dispomos dessas versões dos contos não nos permite atestar a origem exclusivamente folclórica de nenhuma delas.

Percebemos, à guisa de exemplo, que o trabalho mais disseminado entre aqueles aqui discutidos, o de Bottigheimer (2009), baseia-se em conjecturas lógicas que a autora não trata de comprovar com uma análise comparativa de textos. Uma vez que a autora afirma serem encontráveis em romances italianos motivos e elementos considerados pelo senso comum representantes da oralidade que supostamente ter-lhes-ia dado origem, ela abre mão de citar nominalmente algumas dessas obras e de demonstrar, como se espera em um trabalho científico sobre a literatura, os fatos a partir da análise textual – no caso, comparativa. Ignora, também, o fato de que alguns desses motivos já estavam presentes nas narrativas bíblicas, e investigar sua transposição e presença na estrutura do conto de fadas também é um caminho de pesquisa pouco ou não explorado que requer investigações mais detidas.

Essencialmente, procuramos, com este escrito, trazer à luz, de forma não pretensamente exaustiva, os pensamentos de alguns autores estrangeiros a respeito da temática da autoria e da origem dos contos de fadas que vêm sendo ignorados na pesquisa brasileira, possivelmente pela dificuldade imposta pela ausência de traduções publicadas dessas obras,

bem como pelo ainda exíguo diálogo entre pesquisadores e grupos de pesquisa brasileiros e anglo-saxões dedicados ao tema.

Urge, portanto, que a pesquisa brasileira sobre o conto de fadas conecte-se àquelas realizadas em outros países, como Alemanha, Inglaterra e Estados Unidos, onde a tradição de estudos desse assunto é solidamente assentada, sendo necessário penetrar o meio universitário brasileiro de forma mais contundente.

Referências

ALMEIDA, T. (Org.). *Relacionamentos amorosos: o antes, o durante... e o depois deles*. São Carlos: Compacta, 2013.

ALMODÓVAR, A.R.; TAEGER, M. *Chapeuzinho Vermelho: a verdadeira história*. São Paulo: Callis, 2008.

BETTELHEIM, B. *A psicanálise dos contos de fadas*. São Paulo: Paz e Terra, 1980.

BOTTIGHEIMER, R. *Fairy tales: a new story*. Nova York, Excelsior, 2009.

COELHO, N. N. *O conto de fadas: símbolos, mitos, arquétipos*. São Paulo: DCL, 2003.

DAMASCENO, E. *Para além dos contos de fadas: o ideal e o real no pensamento das mulheres sobre o casamento*. Dissertação (Mestrado em Psicologia). Assis: UNESP, 2008.

DARNTON, R. *O grande massacre dos gatos*. São Paulo: Graal, 1986.

MARTUS, S. *Die Brüder Grimm: eine Biographie*. Berlim: Rowohlt, 2009.

PABST, S. Zerstreute Autorschaft: Anonymität als Autorisierungsfunktion Grimmscher Märchen. *Fabula*, 55 (1/2), 2014, p. 135-152.

SCHNEIDER, R.; TOROSSIAN, S. Contos de fadas: de sua origem à clínica contemporânea. *Psicologia em Revista*, v. 15, n. 2, p. 132-148, ago. 2009.

VOLOBUEF, K. Os Irmãos Grimm e as raízes míticas dos contos de fadas. In: VOLOBUEF, K.; ALVAREZ, R. G. H.; WIMMER, N. (Orgs.). *Dimensões do fantástico, mítico e maravilhoso*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011, p. 47-61.

ZIPES, J. *Fairy tale as myth, myth as fairy tale*. Lexington: University Press of Kentucky, 1994.

Uma beleza congelante: a morte e sexualidade em *A Rainha da Neve*, de Hans Christian Andersen e suas refigurações

A freezing beauty: death and sexuality in *The Snow Queen* by Hans Christian Andersen and its refigurations

Lígia R M C Menna¹

1 Doutora em Letras na área de Estudos Comparados de Literaturas em Língua Portuguesa (FFLCH-USP). Professora titular da UNIP- Universidade Paulista, membro dos Grupos de Pesquisa/CNPQ: Produções Literárias e Culturais para Crianças e Jovens (FFLCH-USP) e Encontros Interculturais na EAD: Narrativas de vida dos diferentes brasis (UNIP INTERATIVA). Pós-doutorado em curso, sob a supervisão da Prof.^a Dr.^a Maria Zilda da Cunha, com o projeto: “Releituras do maravilhoso: A Rainha da Neve, de Hans Christian Andersen, suas figurações e múltiplos diálogos”. Contato: mennaligia@gmail.com

RESUMO: A bela e congelante Rainha da Neve, do conto homônimo de Hans Christian Andersen (*Snedronningen, The Snow Queen*, 1844), adquire sobrevidas em outras narrativas, tanto literárias como audiovisuais, permanecendo ainda viva no imaginário contemporâneo. Esse conto andersiano, de tessitura complexa, construído no contexto do romantismo, entre o espiritualismo cristão e o maravilhoso pagão, constitui-se em uma narrativa de formação, um rito de passagem da infância para a vida adulta, do qual depreendemos tanto o prenúncio para a morte, como os primeiros contatos com sexualidade.

Este artigo propõe-se a analisar as simbologias depreendidas dessa misteriosa personagem refletidas, ou não, em suas refigurações Jadis, a feiticeira branca de *As Crônicas de Nárnia*, de C. S. Lewis e Elsa, da animação *Frozen: uma aventura congelante* (Disney, 2013) com destaque para o protagonismo feminino.

PALAVRAS-CHAVE: A Rainha da Neve; Sexualidade; Morte; Refiguração; Imaginário.

ABSTRACT: The beautiful and freezing Snow Queen, from Hans Christian Andersen's eponymous tale (*Snedronningen, The Snow Queen*, 1844), survives on other narratives, both literary and audiovisual, still alive in contemporary imagery. This Andersen's tale of complex fabrication, built in the context of romanticism, between christian spiritualism and the marvelous pagan, constitutes a narrative of formation, a rite of passage from childhood to adulthood, from which we foresee both the foreshadowing death, as the first contacts with sexuality. This article intends to analyze the inferred symbologies of this mysterious personage reflected, or not, in hers refiguration, as Jadis, the white witch of C. S. Lewis' *The Chronicles of Narnia*; and Elsa, from *Frozen* (Disney, 2013), highlighting female protagonism.

KEYWORDS: The Snow Queen, Sexuality; Death; Refiguration; Imaginary.

Introdução

O conto “A Rainha da Neve” (*Snedronningen, The Snow Queen*), de Hans Christian Andersen, publicado em 21 de dezembro de 1844 no primeiro volume dos *Novos Contos de Fadas*, apresenta uma intrincada composição, em que se mesclam o maravilhoso pagão ao espiritualismo cristão, com marcas do Romantismo em meio ao realismo cotidiano.

Vale destacar que a simbologia apreendida da misteriosa e bela rainha de cabelos platinados e poderes congelantes antecede à produção andersiana, já que se sustenta sobre a mitologia grega e nórdica, em divindades como Perséfone, Skadi, Freya e Hela, remetendo à sexualidade, ao feminino e à própria representação da morte.

Considerando essa complexa tessitura e vários aspectos da trama – como o fato de Kay ser seduzido e enfeitiçado pela Rainha e seus gélidos beijos, de Gerda partir em busca do amigo para resgatá-lo com suas mornas lágrimas, e do amadurecimento das personagens – levam-nos a considerar essa narrativa uma analogia aos primeiros contatos com a sexualidade em um rito de passagem da infância para a vida adulta, percurso pelo qual a morte, revestida pela beleza, também é vislumbrada.

Ao longo de nossas pesquisas, confirmamos que há um variado leque de releituras e adaptações desse conto, tanto literárias quanto cinematográficas ou televisivas; assim como múltiplas, e por vezes contrastantes, refigurações da sua personagem homônima, uma rainha de poder congelante, conhecida por seu mistério, magia, beleza e sedução.

Na literatura, uma das refigurações mais evidentes é Jadis, A Feiticeira Branca, autointitulada “A rainha de Nárnia”, presente nos dois primeiros livros de *As Crônicas de Nárnia*, de C. S. Lewis: *O sobrinho do mago* e *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa*.

Nas narrativas fílmicas, uma das figuras mais lembradas é a princesa/rainha Elsa, de *Frozen: uma aventura congelante* (*Frozen*, Disney, EUA, 2013). Contudo, a bela rainha platinada ainda pode ser encontrada em *A Rainha da Neve* (*Snezhnaya koroleva, The Snow Queen*, URSS, 1957); *O Reino Gelado* (*Snezhnaya koroleva, The Snow Queen, Wizart animation*, Rússia, 2012); e na série *Era uma vez* (*Once Upon A time*, ABC, Disney, 4ª temporada, 2014), entre muitas outras produções.

Como podemos observar, a personagem Rainha da Neve tem permanecido viva no

imaginário de muitos escritores, desenhistas, roteiristas, diretores, e seus públicos, em diferentes contextos de produção. Tomemos como base, dentre as várias acepções do termo *imaginário*, o que Wunenburger propõe:

[...]imaginário (é) um conjunto de produções, mentais ou materializadas em obras, com base em imagens visuais (quadro, desenho, fotografia) e linguísticas (metáfora, símbolo, relato), formando conjuntos coerentes e dinâmicos, referentes a uma função simbólica no sentido de um ajuste de sentidos próprios e figurados (WUNENBURGER,2007, p. 11).

Vale considerar que a simbologia apreendida em um certo imaginário pode reverberar ou mesmo se modificar ao longo de releituras e recriações, por meio de suas personagens figuradas e refiguradas.

Quando nos referimos à *figuração e refiguração da personagem*, é preciso enfatizar que esses termos são polissêmicos, assim como o próprio termo “figura”. Para nossas análises, vamos considerar que figura é, segundo Carlos Reis:

[...] toda entidade ficcional ou ficcionalizada que desempenha funções na composição e na comunicação instaurada pelo relato ou que vive acontecimentos nele narrados. A manifestação mais evidente da entidade designada como figura é a personagem[...] (REIS, 2018, p. 163).

Assim, mesmo havendo a possibilidade de o narrador ser uma figura, focamos nossas análises na personagem Rainha da Neve, figurada, ou mesmo refigurada por Andersen e refigurada em outros contextos:

A figuração designa um processo ou um conjunto de processos discursivos e metafísicos que individualizam figuras antromórficas localizadas em universos diegéticos específicos, com cujos integrantes aquelas figuras interagem enquanto personagens. (REIS, 2018, p. 164).

Vale acrescentar que a figuração, segundo Reis, é um processo dinâmico, gradual e complexo; não se esgota em um lugar específico do texto, pois vai sendo construída ao longo

da narrativa, além do que, não se restringe à descrição e não pode ser confundida simplesmente com a caracterização da personagem.

Da noção de figuração decorre o conceito de refiguração, o qual se reporta ao

[...] processo de reelaboração narrativa de uma figura ficcional (normalmente uma personagem), no mesmo ou em diferentes suportes e linguagens. Pressupõe-se, deste modo, que as figuras ficcionais não são entidades restringidas e estaticamente fixadas na figuração a que uma certa narrativa as submeteu (REIS, 2018, p. 161).

Como já dito, devido a essas refigurações, as personagens podem adquirir sobrevidas, como ocorre com a Rainha da Neve. Para essa percepção, é preciso identificá-la no conto andersiano, para, enfim, reconhecê-la em outras produções.

Vejamos a primeira vez que a personagem surge para o jovem Kay:

Esse floco foi ficando cada vez maior, até que se transformou numa mulher vestida com o mais fino algodão branco e parecia ser feita de milhões de flocos em forma de estrela. Ela era bela e graciosa, mas era de gelo, de gelo brilhante e cintilante (ANDERSEN, 2017, p. 108. Grifos nossos).

A partir de tal caracterização, por sua beleza, sua brancura e seu ar gélido, é possível a vislumbramos, por exemplo, como já dito, em Jadis, a Feiticeira Branca, de *As crônicas de Nárnia*, de C. S. Lewis, como destacamos a seguir:

Estava também envolta em peles brancas até o pescoço, e trazia, na mão direita, uma longa varinha dourada, e uma coroa de outro na cabeça. Seu rosto era branco (não apenas claro), branco como a neve, como o papel, como o açúcar. A boca se destacava, vermelhíssima. Era, apesar de tudo, um belo rosto, mas orgulhoso, frio, duro[...] (LEWIS, 2009, p. 115).

Além disso, a personagem de C. S. Lewis adquire vida em sua caracterização fílmica com a marcante atuação da atriz Tilda Swinton no filme *Crônicas de Nárnia: O Leão, a Feiticeira e o guarda-roupa* (Disney, 2005).

Considerando, como já visto, que a refiguração não se faz somente pela caracteriza-

ção da personagem, será que encontraríamos índices de sexualidade e morte nas releituras do conto andersiano e em algumas de suas adaptações? Para este artigo, optamos por analisar tal possibilidade somente em duas personagens, as mais conhecidas: Jadis, das *Crônicas de Nárnia* e Elsa, de *Frozen*, em contraponto com a Rainha da Neve andersiana.

A morte revestida pela beleza

O conto “A Rainha da Neve” é um dos mais longos de Andersen, que o dividiu em sete partes devidamente intituladas, as quais correspondem a uma sucessão de aventuras da protagonista Gerda em meio a uma diversidade de personagens e locais. A saber: “Primeira história: que trata do espelho e dos cacos”, “Segunda história: um rapazinho e uma menina”; “Terceira história: O jardim da mulher que sabia fazer feitiços”; “Quarta história: Príncipe e Princesa”; “Quinta história: A pequena salteadora”; “Sexta história: A mulher da Lapônia e a mulher da Finlândia” e “Sétima história: O que aconteceu no palácio da Rainha da Neve e o que se passou depois.”²

No início, o narrador faz um preâmbulo contando-nos a história de um duende mau, o próprio diabo, “da espécie mais malvada”, que inventou um espelho mágico para depois quebrá-lo em mil fragmentos, sendo que alguns desses iriam atingir o jovem Kay em seus olhos e coração, somente na segunda história:

Um dia, o Diabo estava de muito bom humor porque tinha acabado de fazer um espelho com um poder muito peculiar: tudo de bom e belo que se refletia nele parecia reduzir-se a quase nada, enquanto tudo que não tinha valor e era feio tornava-se mais proeminente e feio do que nunca (ANDERSEN, 2017, p. 104).

A Rainha não é mencionada nesse capítulo e, ao longo da narrativa, não se explicita qual seria a relação dela com o espelho ou com o Duende. Ela aparece somente na segunda e sétima história, com poucas falas e pouca ação. Ela é figurada lenta e metaforicamente, inicial-

2 Os títulos dos capítulos costumam variar conforme a tradução.

mente vislumbrada, nem mesmo nomeada. Tanto o menino Kay como os leitores conhecem a Rainha aos poucos.

Na segunda história, o narrador nos apresenta Gerda e seu vizinho Kay, sua amizade, sua vida cotidiana. Em seguida, ao observar a neve por uma janela, ouvem da avó que os flocos de neve se assemelhavam a abelhas brancas. O menino pergunta se essas abelhas também tinham uma rainha, ao que a avó responde que sim: “*Em muitas noites de inverno, ela voa pelas ruas e espreita pelas janelas. Depois elas gelam de maneira estranha, como se estivessem cobertas de flores*” (ANDERSEN, 2017, p. 107). Gerda se assusta e pergunta se a Rainha da Neve poderia entrar na casa, ao que o jovem Kay responde: “*Bem, ela que entre – gritou o menino — Eu a colocava no fogão quente e a derretia*” (ANDERSEN, 2017, p. 108).

Após essa cena, provavelmente como uma resposta a Kay, ou um prenúncio da morte, a Rainha aparece, mas ainda não é nomeada:

Ela era bela e graciosa, mas era de gelo, de gelo brilhante e cintilante. Mas mesmo sendo de gelo, estava viva, e os seus olhos brilhavam como estrelas, mas neles não se via serenidade e nem paz. Depois acenou com a cabeça e com a mão para a janela (ANDERSEN, 2017, p. 108.).

Somente no momento em que captura Kay é que seu nome será revelado: “*O manto de pelo e o gorro eram feitos de neve, e era uma mulher, alta, elegante e ofuscadamente branca; ela era a Rainha da Neve em pessoa*” (ANDERSEN, 2017, p.111)

O fato da Rainha de a Neve simbolizar a morte, ou seu prenúncio, pode ser confirmado em diferentes instâncias. Tomemos inicialmente como referência o que diz Sigmund Freud em seu texto “O tema dos três escrínios (ou a escolha do cofre)”, de 1913, no qual reflete sobre o tema da escolha de um homem entre três mulheres, nesse caso, os cofres ou escrínios simbolizariam essas mulheres, sendo uma delas a própria morte.

Para desenvolver sua linha argumentativa, o autor cita inicialmente a peça *O Mercador de Veneza*, de Willian Shakespeare, na qual os pretendentes de Porcia precisam escolher apenas um cofre (escrínio) entre três, a saber, um de bronze, um de prata e outro de ouro, diferentes opções para uma mesma mulher, mas apenas uma prevalecerá.

Adiante, Freud ainda cita *Rei Lear* e suas três filhas, relacionando-as com figuras mi-

tológicas, como as Parcas/Moiras/Horas e a Morte. Tomando a literatura e a mitologia para sustentar sua argumentação, ao final de artigo, o pai da psicanálise conclui que um homem tem/terá três relações inevitáveis com uma mulher: a mulher que lhe dá à luz, sua mãe; a mulher que é a sua companheira, sua amada e a mulher que o destrói, a Terra-mãe, a morte, para onde retorna. Contudo, para Freud, o homem, que faz uso de sua atividade imaginativa para satisfazer os desejos que a realidade não satisfaz, rebela-se contra a morte, construindo narrativas míticas ou literárias em que a “Deusa da morte” é substituída pela “Deusa do Amor”, humanizada por sua beleza.

Observemos, assim como apontado por Freud, que a morte é revestida pela beleza, materializada primeiramente em uma jovem “bonita e delicada, mas de gelo” e, posteriormente em uma mulher alta, elegante, bonita, com o “mais charmoso, o mais formoso rosto”.

Ratificando, segundo Freud,

O homem, como sabemos, faz uso de sua atividade imaginativa a fim de satisfazer os desejos que a realidade não satisfaz. Assim sua imaginação rebelou-se contra o reconhecimento da verdade corporificada no mito das Moiras e construiu em seu lugar o mito dele derivado, no qual a Deusa da Morte foi substituída pela Deusa do Amor e pelo que lhe era equivalente em forma humana (FREUD, 1996, p. 183).

Retomando o conto, sabemos que a Rainha da Neve aprisiona Kay em uma ambiência gélida e artificial, onde sempre é inverno: ele se torna uma pessoa *fria* pelo espelho, é enfeitado pelo beijo *frio* da rainha e permanece preso no *frio* castelo, como um morto-vivo.

Contudo, em sua ambivalência destruidora e criadora, a Rainha é responsável por gelar as montanhas e produzir a aurora boreal com seus clarões azuis. Como uma deusa, administra a neve e as gélidas paisagens, tão necessárias para a harmonia terrestre.

Nesse sentido, referenciamos novamente Freud, que constata que dentro da mitologia há deusas ambíguas, que celebram tanto a vida quanto a morte:

Mesmo a Afrodite grega não abandonara inteiramente sua vinculação com o mundo dos mortos, embora há muito tempo houvesse entregado seu papel ctônico a outras figuras divinas, a Perséfone ou à triforme Artêmis-Hécate. As grandes deusas-Mães dos povos orientais, contudo, parecem todas ter sido tanto criadoras quanto des-

truidoras - tantas deusas da vida e da fertilidade quanto deusas da morte. Assim, a substituição por um oposto desejado em nosso tema retorna a uma identidade primeva (FREUD,1996, p. 183).

Dessa forma, a Rainha da Neve, que viaja para outras terras levando o frio para os vulcões e garantindo a fertilidade do solo, assemelha-se a essas deusas criadoras e destruidoras.

As relações estabelecidas entre o inverno e a morte tornam-se mais evidentes se recorrermos à mitologia nórdica, para a qual os mortos habitam uma terra congelada, denominada de “Niflheim”, a qual existia antes do universo conhecido ser criado. Em seu centro, havia uma fonte gelada, “Hvergelmir”, mãe de vários rios. Tornou-se o reino de Hel (Hela), deusa dos mortos: “Helheim”. (BULFINCH,2013,587). Note-se que em língua inglesa “Hell” designa o inferno. Assim, a ideia de que o inferno seria um lugar quente advém de uma concepção cristã posterior. Ou seja, o surgimento da Rainha da Neve e seu poder invernal como símbolos da chegada da morte tornam-se mais evidentes.

Reforçando essa ideia, ainda podemos relacionar a figura da Rainha da Neve à deusa nórdica Skadi, uma gigante que se tornou deusa ao casar-se com Njord, um Vanir (deus da fertilidade). Segundo verbete da Nova Enciclopédia Mundial:

Skadi é mais conhecida em conjunto com seu marido (Njord) e seus enteados (Freyr e Freyja). Ela é uma personagem feminina ousada e corajosa nos épicos nórdicos, que desafiou a sociedade dominada pelos homens, exigindo que os Aesir (um clã de deuses) a compensassem pela morte de seu pai.³

Quanto à etimologia do nome “Skadi”, encontramos, no mesmo verbete, a seguinte explicação:

O nome de Skadi significa “dano” ou “sombra”, que reflete uma possível crença em seu status de gigante de gelo e portadora de frio, inverno e morte. Alguns mitólogos acreditam que, nos primeiros dias da mitologia nórdica, Skaði era venerada como

3 Disponível em <http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Skadi> Acesso em 4 de abril de 2019. Tradução nossa.

uma deusa da caça e rivalizava com as deusas Frigg e Freyja em termos de importância e popularidade.⁴

Se recorrermos à mitologia grega, conforme já apontado por Freud, citamos o mito de Perséfone, para o qual há diferentes versões. Vejamos a mais recorrente⁵.

Perséfone era filha de Deméter, deusa da agricultura e da terra cultivada, com o poderoso Zeus. Ela era uma bela jovem, virgem e despreocupada, conhecida também pelo nome “*Core*”, a donzela. Certo dia Hades se apaixonou pela jovem e, com a conivência de Zeus, raptou-a e a levou para o mundo subterrâneo, o mundo dos mortos. Desesperada, a mãe a procurou por todo o mundo com um archote aceso em suas mãos. Ao descobrir seu paradeiro, Deméter ficou furiosa e recusou-se a voltar para o Olimpo sem a filha. Enquanto isso, a ordem natural foi perturbada, pois a terra tornou-se estéril e nada do que era plantado crescia. Zeus resolveu interceder para que Perséfone voltasse com sua mãe para o Olimpo; contudo, a jovem já comera uma romã, o que indicava sua permanência no mundo subterrâneo.

Após uma negociação dos deuses, decidiu-se que Perséfone seria a esposa de Hades, ou seja, a rainha dos mortos e que, a cada primavera, se reuniria com Demeter no Olimpo para que a terra fosse cultivada.

Esse mito é visto como uma alegoria para a fertilidade: Perséfone seria o grão semeado embaixo da terra para despontar em novos frutos durante a primavera.

Como podemos verificar, Perséfone representa dois arquétipos femininos, o da jovem virgem e o da rainha do mundo dos mortos, do submundo, beleza e morte em harmonia em uma única deidade.

Interessante observar que, segundo apontado por Fraser (1982), houve uma disputa entre as deusas Perséfone e Afrodite pelo belo Adônis, o que remete, a nosso ver, ao embate entre Gerda e a Rainha da Neve pelo pequeno Kay:

Em sua infância (de Adônis), a deusa (Afrodite) o ocultou numa arca, que confiou a

4 Disponível em: <<http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Skadi>> Acesso em 4 de abril de 2019. Tradução nossa.

5 Informações colhidas no site greciaantiga.org, dadas pelo estudioso Wilson A Ribeiro Júnior.

Perséfone, rainha dos infernos. Mas, quando Perséfone abriu a arca e viu a beleza da criança, recusou-se a devolvê-la a Afrodite, embora a deusa do amor tivesse ido, ela própria, ao inferno para resgatar seu amado do poder do túmulo (FRASER, 1982 p. 308).

Podemos ainda considerar que essa relação da Rainha da Neve com a morte já fazia parte do imaginário de Andersen, conforme constatamos no excerto em que narra a noite da morte de seu pai, em seu livro *The true story of my life*:

Meu pai morreu no terceiro dia depois disso. Seu cadáver estava deitado na cama: eu dormi com minha mãe. Um grilo cantou a noite inteira. “Ele está morto”, disse minha mãe, dirigindo-se a ele; “tu não precisas chamá-lo. A donzela de gelo o buscou”. Eu entendi o que ela quis dizer. Lembrei-me de que, no inverno anterior, quando nossas janelas estavam congeladas, meu pai apontou para elas e nos mostrou uma figura como a de uma moça de braços estendidos. “Ela veio me buscar”, disse ele, em tom de brincadeira. E agora, quando ele jazia morto na cama, minha mãe lembrou-se disso, o que também ocupou meus pensamentos (ANDERSEN, 1847, p. 10. Tradução nossa).

Em 1861, Andersen retornaria ao tema de forma mais explícita, por meio do pequeno romance *A Donzela do Gelo*, que narra a história e o destino de Rudy. Segundo Nelly Novaes Coelho, nesse texto reforça-se

[...] a peculiar visão andersiana da existência humana: a exuberância da vida, condenada inexoravelmente a ser aniquilada pela morte: a “Donzela do Gelo”, a senhora poderosa das geleiras, a inevitável morte que aguarda os homens (ANDERSEN, 2011, p.567).

Kay também morrerá, mas não literalmente. Ao ser atingido pelos fragmentos do espelho, torna-se um menino ríspido e insensível, indispõe-se com Gerda e, quando brincava sozinho com seu trenó, acaba por ser levado pela rainha para seu gélido castelo onde permanecerá enfeitiçado, inerte. Sua salvação está em Gerda.

Quanto às refigurações, começemos por Jadis, A Feiticeira Branca, das *Crônicas de*

Nárnia, de C. S. Lewis. É importante citar que essa personagem surge no primeiro livro, *O sobrinho do Mago*, e precede à criação de Nárnia, pois lá estava presente, como um obstáculo para a paz, um mal eminente que se revelaria em breve, comprometendo a existência de um bem maior, representado pelo leão Aslan.

Ela é uma feiticeira de um mundo sombrio e foi desperta por Digory, o sobrinho do Mago, no caso o tio André, e trazida para o mundo real e cotidiano. Perde seus poderes e se autoproclama Imperatriz e não perde a oportunidade de manifestar sua crueldade e arrogância. Mesmo assim, encanta o tio André: “*Moça valente! Que pena o temperamento dela! Mas que mulher, que mulher danada*” (LEWIS, 2009, p. 63).

No livro *O leão, a feiticeira e o guarda-roupa*, Jadis é chamada de a Feiticeira Branca, mas se autoproclama a “Rainha de Nárnia” e mantém seus “súditos” imersos em um feitiço congelante.

A redundância descritiva com ênfase na brancura do rosto, “Seu rosto era branco (não apenas claro), branco como a neve, como o papel, como o açúcar”, colabora para a construção de uma personagem não-humana, insólita e enigmática. Apesar de tão branco, frio, orgulhoso, duro, “era um belo rosto”.

Quando Edmundo chega ao castelo da feiticeira sem seus irmãos, a crueldade da feiticeira se revela:

- Aqui estou, Majestade - disse Edmundo, avançando, aflito.
- Como se atreve a vir sozinho -perguntou a feiticeira em tom de ameaça - Não dei ordem para que trouxesse seus irmãos?
- Perdão, Majestade. Fiz o que pude. Eles estão aqui perto (...). Um sorriso cruel desenhou-se lentamente no rosto da feiticeira (LEWIS,2009, p. 146).

Vale dizer que a rainha andersiana não é descrita como má; é gentil com Kay, apesar de mantê-lo no cativeiro. É uma representação da morte revestida de beleza e a ela não são atribuídas marcas negativas, ao contrário do que ocorre com a personagem de Lewis. Lúcia, após encontrar o sr. Tumnus, relata o que sabe sobre a Feiticeira Branca:

- [...]. Uma pessoa horrorosa. Diz que é a rainha de Nárnia, embora não tenha o direito de ser rainha. É odiada por todos os faunos e dríades (...). É capaz de transformar as

peças em pedra e de fazer mil coisas horríveis. É por causa de um encantamento dela que é sempre inverno em Nárnia, sempre inverno, mas o Natal nunca chega. Ela anda num trenó puxado por duas renas, tem uma varinha na mão e uma coroa na cabeça (LEWIS, 2009, p. 119. Grifos nossos).

Jadis mantém o reino em um inverno constante, triste e sem Natal, e transforma seus inimigos em pedra como uma forma de demonstrar sua crueldade e se manter no poder, adquirindo autoridade pelo medo. Para a Rainha da Neve, o controle do inverno faz parte de sua natureza divina. Os vulcões precisam ser congelados, o ciclo do natural, de inverno a inverno, precisa ser mantido para o equilíbrio vital da Terra.

Outra refiguração da Rainha da neve pode ser vista em *Frozen*, a versão da Disney, cujo título original era *The Snow Queen*. Contudo, essa versão em muito se distancia do conto de Andersen, mantendo apenas reminiscências à rainha de cabelos platinados com poderes de transformar tudo em gelo, representando um perigo para seu reino e para sua irmã Anna.

Segundo jornalista norte americano Jim Hill (HILL, 2013), os estúdios Disney demoram mais de 70 anos para concretizar o desejo de levar *A Rainha da Neve* para as telas. A história esteve em desenvolvimento na *Disney Animation* durante boa parte da sua trajetória, ou seja, 74 anos, mas nenhuma das versões idealizadas durante esse longo período saiu do papel, já que, segundo o jornalista, os roteiristas não sabiam como desenvolver a personalidade abstrata da Rainha da Neve. No conto, podemos considerar Gerda a típica heroína e a Rainha sua antagonista; contudo, não há um confronto final, como dissemos, o que dificultou em muito a criação de um roteiro que agradasse ao público.

Em 1943, por exemplo, Walt Disney já discutia com Samuel Goldwyn a possibilidade de transformar o conto de Andersen em uma animação. Contudo, somente em 2011, quando Chris Buck foi escolhido para a direção, o projeto foi revitalizado, e decidiu-se, à época, que a Rainha da Neve seria irmã da heroína Anna, criando-se assim uma relação real para as duas personagens principais. Em 2012, Jennifer Lee assumiu o roteiro e a codireção e manteve-se a mesma base temática. Quanto à trama, destacamos que o conflito inicial se estabelece no fato de a bela e jovem Elsa, princesa e futura rainha, não ser capaz de controlar seus poderes congelantes, o que a leva a ser isolada do mundo e ser privada do convívio de sua irmã Anna.

Em nenhum momento explica-se porque Elsa possui esses poderes, os quais são para ela uma verdadeira maldição, já que isso a leva a ser vista pelos pais como uma ameaça para sua pequena irmã, da qual é afastada e mantida assim, mesmo após a morte dos pais em um naufrágio. Adulta, é coroada rainha, mas, quando contrariada, torna-se uma ameaça para o próprio reino.

Em um contexto atual, em que a sororidade se evidencia e o empoderamento feminino tornou-se tema recorrente, quem salva Anna não é nenhum príncipe, o falso Hans, ou o apaixonado Kristoff, filho adotivo dos trolls, mas Elsa, com suas lágrimas e seu amor. O amor fraternal torna-se o ingrediente essencial para que Elsa controle seus poderes, finde o eterno inverno e governe seu reino em um ambiente harmônico e feliz.

Nessa releitura de *A Rainha da Neve*, nota-se que o protagonismo feminino permanece, sendo os personagens masculinos meros coadjuvantes. Contudo, as refigurações surgem além dos gêneros e não há uma correspondência simples entre as personagens.

Lembremos que Gerda sai em busca de seu amigo Kay para resgatá-lo, salvá-lo, enquanto o menino permanecia isolado no castelo congelante da Rainha da Neve. Em *Frozen*, Anna cumpre esse papel da heroína e parte em viagem para resgatar sua irmã, salvá-la dela mesma e do descontrole dos seus poderes, sendo Elsa uma referência tanto ao enfeitiçado Kay, quanto à Rainha que o aprisiona. Por outro lado, enquanto Kay permanecia enfeitiçado, com cacos do espelho do mal em seu coração e olhos, na animação, é Anna que é atingida no coração pelo raio de gelo, tornando-se uma estátua congelada e só retornando à vida com as lágrimas do amor de Elsa, as mesmas lágrimas de Gerda, aquelas que salvam, que fazem renascer. Personagens como Kristoff e Olaf resumem-se em todos os coadjuvantes, ou mediadores, que auxiliarão a jovem Anna a cumprir sua missão.

A beleza de Elsa e sua virgindade (como adulta ela permanece solteira, sem um par amoroso, como seria típico para uma princesa dos contos de fadas) são aspectos evidentes. Contudo, seria essa rainha Elsa também uma representação da morte revestida de beleza? Na animação, a rainha congelante torna-se humana, com a qual muitos poderiam se identificar, já que se sente deslocada, diferente das pessoas de sua família, como se não houvesse para ela um lugar nesse mundo. Quando seu poder é revelado, vê-se exposta, “nua” e se isola. Em sua ambivalência, assim como a Rainha da Neve, provoca o mal, pode levar à morte, mas também leva à vida. Elsa é humana, em toda sua complexidade e conflitos internos.

Quanto aos matizes mitológicos, podemos considerar que também Elsa retoma o mito de Perséfone ao transitar por dois mundos, se assim considerarmos seus conflitos pessoais, e ser resgatada por sua irmã.

De forma interessante, a representação de Skadi divide-se em duplos. Como a deusa, Elsa e a Rainha da Neve dominam o frio e a morte, cabendo a Anna e Gerda sua coragem e ousadia.

Feitiço, sedução e sexualidade

Quando a Rainha da Neve coloca Kay em seu trenó, observamos ser a primeira vez que o autor lhe dá voz: *Andamos muito rápido!*” Disse ela. “Será possível que esteja tremendo de frio? Abrigue-se no meu casaco de pele de urso!” (ANDERSEN, 2017, p. 111).

A fala da personagem transmite zelo, um cuidado quase que maternal para com o menino que, na verdade, está sendo raptado. Contudo, a sensação do menino é como se estivesse afundando em um monte de neve.

Em seguida, ela pergunta se ele ainda sente frio e o beija na testa:

Brrr! Aquele beijo foi mais frio que o gelo. Sentiu-o até no coração, metade do qual já era um pedaço de gelo. Ele sentiu-se como se estivesse morrendo, mas apenas por um instante. Sentiu-se muito confortável e deixou de sentir frio (ANDERSEN, 2017, p. 112).

Interessante observar o uso do discurso indireto livre e a onisciência do narrador, que nos revela os pensamentos e sentimentos conflitantes do jovem Kay, criando empatia com os leitores, também propensos ao encantamento.

Em seguida, após beijá-lo duas vezes, a Rainha fez com que o menino se esquecesse de sua família e de Gerda, e revelou que não poderia mais beijá-lo, pois poderia matá-lo com seus beijos:

“Não vou beijá-lo mais”, disse ela, “porque se o fizer, você morre”. Kay olhou para ela. Era tão bela! Ele não conseguia imaginar um rosto mais inteligente e belo. Já

não parecia feita de gelo como parecera antes, quando lhe acenou amistosamente à janela. Aos olhos dele, ela era perfeita, e Kay já não tinha medo nenhum (ANDERSEN, 2017, p. 112).

Observamos como, aos poucos, Kay não tem mais medo, tudo é natural, e a rainha se torna cada vez mais bela. Eis que o rapaz se encontra enfeitiçado, impossibilitado de qualquer ação. Esses trechos denotam, simbolicamente, o medo dos primeiros contatos sexuais e o prazer em conhecê-los, ou simplesmente vislumbrá-los. Mas Kay precisa ser resgatado por Gerda, já que está sendo iludido, envolto pelo feitiço do espelho e pelos beijos da Rainha. Vale ressaltar que a Rainha, mesmo não sendo humana, é um adulto, e Kay ainda é uma criança, o que torna a situação instigante. Como validar essa relação entre um menino e uma mulher adulta? E se essa mulher representasse a figura da própria mãe? Instigante e polêmica relação destinada a futuras reflexões.

A Rainha da Neve e Kay voltarão a aparecer somente na última e sétima história. Nesse longo espaço narrativo, o que se destaca são as aventuras e desventuras de Gerda à procura do amigo.

Ao final, tomamos conhecimento de onde estaria o rapaz. A Rainha da Neve o havia aprisionado como um morto-vivo em seu castelo, em uma ambiência gélida e artificial, imprimindo-lhe um desafio: “*Se você conseguir formar essa palavra (Eternidade), será dono do seu próprio destino, e lhe dou o mundo inteiro e um novo par de patins*” (ANDERSEN, 2017, p. 146). Curioso e insólito trecho, que compara um simples par de patins a um mundo inteiro. Aqui, parece-nos, Kay é tratado como a criança que realmente é. O desafio é imenso, já que Kay não raciocina, não sabe nem mesmo seu nome, perde sua identidade. Mesmo ao final, continuamos sem saber porque a rainha o raptou: somente por que ele a desafiou?

Seguindo o que foi proposto por Joseph Campbell quanto à jornada do herói, temos nesse ponto a “iniciação” de Kay, tão necessária para seu amadurecimento, após a “separação” ocorrida no segundo capítulo (CAMPBELL, 2004). Vale dizer que Gerda também passa por essa jornada, mas sua iniciação se realiza ao longo de suas diversas aventuras.

Em sua ambiguidade destruidora e criadora, a Rainha priva Kay de sua liberdade, mas também, como vimos, é responsável por gelar as montanhas e produzir a aurora boreal com

seus clarões azuis. Como uma deusa, uma entidade da natureza, administra a neve e as gélidas paisagens, tão necessárias para a harmonia terrestre:

“Agora vou voar até os países quentes, quero ir ver os grandes caldeirões negros”. Ela se referia aos vulcões Etna e Vesúvio. “Tenho de embranquecê-los um pouco. Eles precisam, e ficarão tão bem com os limões amarelos e as uvas púrpuras (ANDERSEN, 2017, p. 146).

Essa é a última fala e aparição da Rainha da Neve. Quando Gerda chega ao castelo e salva Kay com suas mornas lágrimas e beijos, a Rainha já havia partido. Não há, portanto, um conflito final entre as protagonistas, como já dito. Como um duplo, em um espelho, a Rainha e Gerda de contrapõem, entre o invernal e o solar, entre o divino e o humano, entre o sonhado e o vivido, o imaginário e o real, respectivamente.

Observamos ainda que há constantes referências ao Menino Jesus, a anjos e à solar Gerda, cujas lágrimas e beijos mornos quebram o feitiço da Rainha. O imaginário cristão aqui se evidencia em contraponto à cultura nórdica e pagã. A ambiência para esses momentos é o do verão, quando há alegria, os campos estão abertos, as rosas florescem e as personagens encontram-se em harmonia, já adultos, mas ainda crianças em seu coração, como no desfecho, em um clássico final feliz, não tão comum a Andersen:

Kay e Gerda se olharam e por fim perceberam o significado do seu antigo salmo: “Onde as rosas florescem no vale tão docemente/ Lá encontrarás o Menino Jesus certamente”. E ali permaneceram sentados, crescidos, mas ainda crianças, crianças de coração. E era verão, quente e glorioso verão (ANDERSEN, 2017, p. 149).

Gerda, em sua jornada heroica, torna-se adulta. Kay é salvo por Gerda e também se torna adulto. Ambos, após a separação, partem para a iniciação e posterior retorno, seguindo a jornada do herói. Kay precisava passar por essa experiência com a Rainha, passar pelo inverno. Gerda transpõe outros obstáculos em busca do rapaz, sua jornada é outra. Continuam amigos, agora crescidos, mas crianças em seu coração. Lembrando que eram amigos e vizinhos, nada há que os impeça de um romance amoroso, o que fica em aberto.

Em *Frozen*, não há qualquer referência à sexualidade, e sim à sororidade e, como

dissemos, à importância do amor fraternal. Não há um rapaz enfeitado e os personagens masculinos ficam em segundo plano.

Em *Crônicas de Nárnia*, entretanto, consideramos que as referências à sedução e à sexualidade permanecem, mesmo que à revelia de C.S. Lewis.

Jennifer Miller, em seu artigo “*No Sex in Narnia? How Hans Christian Andersen’s “Snow Queen” Problematizes C.S. Lewis’s The Chronicles of Narnia*”, afirma que a ausência de sexualidade e do amor romântico em *As Crônicas de Nárnia* foi uma opção consciente de Lewis que, em seu artigo “*On Science Fiction*” (LEWIS, 1982⁶ *apud* MILLER, 2009), chegou a manifestar fobia e muito desconforto com histórias que insinuam ou relatam um caso amoroso (*love affair*) entre crianças. Inclusive, em carta a James Higgins, o autor afirma que “*escrever para jovens certamente modificou meu jeito de escrever, o que exclui o amor erótico*” (MILLER, 2009, p 115. Tradução nossa).

Contudo, a autora considera que, apesar dos esforços de Lewis em compor um mundo inocente, uma terra criada por e para crianças, sem espaço para sexualidade ou prazer (a não ser o prazer pelo divino), o fato de referenciar a rainha andersiana, ou mesmo seres mitológicos como o sátiro, na figuração do fauno Tumnus, estimula o imaginário dos leitores que conhecem essas referências, levando-os a vislumbrar índices de desejo sexual, sedução e sexualidade também na obra de Lewis. Para ela, o filme de 2005 só vem reforçar essa visão, principalmente pela escolha dos atores: a charmosa Tilda Swinton, como Jadis, já mencionada, e o jovem ator James MacVoy, como Tumnus.

Jadis não beija Edmundo, ela lhe dá uma bebida quente e o enfeitiza com o manjar turco, o seduz pelo estômago e incita-lhe a gula e a traição. Seus objetivos são bem claros, ela quer destruir os filhos de Adão e Eva, que, segundo uma profecia, seriam os futuros reis de Nárnia. Finge-se de gentil para alcançar seus sórdidos desejos de poder.

Como a serpente bíblica, provoca o menino pelo desejo. Ele não comerá uma maçã, mas um manjar turco (goma árabe), que lhe provoca uma fome insaciável. Simbolicamente, temos mais uma vez a atração de um menino por uma mulher mais velha, que o seduz pelo

6 LEWIS, C. S. “On Science Fiction.” *On Stories, and Other Essays on Literature*. San Diego: Harvest Books, 1982. 55-68.

estômago, como uma analogia materna, a mãe que alimenta. Não temos aqui a maçã, símbolo de fertilidade, de amor ou mesmo de conhecimento espiritual, na tradição celta, mas um doce viciante.

Como vemos, mulheres adultas enfeitiçam meninos, com objetivos distintos. Uma seduz por seus beijos, outra pelo estômago. Sua feminilidade, e eventual maternidade, são elucidadas. Contudo, Jadis representa o próprio Mal, uma ameaça a Aslan e à harmonia de Nárnia, sendo finalmente destruída. Já Rainha da Neve simplesmente desaparece, rumo para outros lugares onde o inverno se faz necessário, dando continuidade ao ciclo da vida.

Segundo Miller (2009), o desejo de Kay pela Rainha da Neve confunde-se ora com o desejo por uma mulher mais velha, ora com o desejo pela figura materna, conforme apontamos anteriormente, algo edipiano, por assim dizer. Para tal afirmação, a autora referencia Jorgen Johansen: “a prisão de Kay no castelo da Rainha da Neve ocorre quando ele, ainda menino, está prestes a se tornar um jovem adulto e adora uma mulher altamente ambígua que ele vê como metade mãe e metade amada” (JOHANSEN, 2002⁷ apud MILLER, 2009, p. 122. Tradução nossa). Tais desejos desafiam o ideal tradicional do amor romântico, o qual só poderia ser concretizado na relação entre Kay e Gerda.

Lewis, por outro lado, procura eliminar qualquer possibilidade de amor romântico quando nos apresenta Edmund e Lúcia, personagem semelhante a Gerda em suas ações heroicas, como irmãos.

Considerações finais

Pudemos constatar que a Rainha andersiana, mesmo quando vista como um prenúncio da morte, não representa “o mal”, mas sim uma etapa do ciclo vital, necessária para o amadurecimento e a harmonia do universo. Ela é um ser etéreo que controla a natureza, inspirada em deusas mitológicas, como Perséfone e Skadi, ou mesmo Hela, a deusa dos mortos na

7 Johansen, Jorgen Dines. “Counteracting the Fall: ‘Sneedronningen’ and ‘Iisjomfruen’: The Problem of Adult Sexuality in Fairytale and Story.” *Scandinavian Studies* 74.2 (Summer 2002): 140.

terra gelada de Niflheim. Ela é a deusa que pode representar a mulher mais velha, a amada, a própria mãe. Sua figura nos remete não somente à morte e seu prenúncio, mas à fertilidade e à sexualidade.

Além disso, como apresentado por Andersen em suas memórias, a personagem Rainha da Neve já fazia parte do imaginário do autor como uma referência à chegada da morte ou da própria morte. E, como apontado por Sigmund Freud, a morte revestida pela beleza é uma forma de inconformismo ou até rebeldia pelo que inevitavelmente está por vir, o retorno do homem à Terra-mãe.

Na animação *Frozen*, resta a figura da bela princesa com poderes congelantes, os quais precisava aceitar e controlar. Elsa, seguindo seu percurso de heroína, também amadurece, torna-se rainha e mulher, redimida por seu amor fraternal, passa a controlar seus poderes e demonstra que é possível ser feliz sem um príncipe encantado.

Já Jadis, a Feiticeira Branca, composta a partir do ideário cristão, representa o próprio Mal, liberto pela curiosidade dos homens. Como a serpente no episódio de Adão e Eva, representa o demônio sedutor. Em seu reinado há o inverno eterno, sem Natal, sem cristandade, que afinal ainda nem existia em Nárnia. Para se manter no poder, precisa destruir não somente os homens, mas o próprio Aslan, o Bem maior, simbolicamente Jesus Cristo, o que não acontece.

Em uma perspectiva metafórica, como já dissemos, o inverno simboliza a morte, enquanto a primavera ou mesmo o verão simbolizam fertilidade, sexualidade, renovação, ressurreição e amadurecimento, sendo o conto andersiano, portanto, um rito de passagem, no qual temos representações da morte, das primeiras experiências sexuais ou amorosas, do embate feminino, o duplo solar que enfrenta seu reflexo espelhado, seu lado gélido e sombrio. Como uma semente, morre para renascer. A redenção pelo amor, tão cultuada pelos escritores românticos, assume um nível metafísico, constituindo-se na própria ressurreição de Kay.

Observamos a intenção de Lewis para apagar os índices de sexualidade observados no conto *A Rainha da Neve*, esses, inclusive, com raízes mitológicas e pagãs. Contudo, ao utilizar personagens que dialogam com o conto e com essa mitologia, acaba por revelar o que queria manter oculto: a sexualidade e os desejos interditos.

Ao finalizarmos este texto, ratificamos a ideia inicial de que a misteriosa rainha de cabelos platinados, construída a partir de imagens linguísticas e uma intrincada rede mitológica,

adquire sobrevidas e passa a ser refigurada em diferentes contextos e linguagens, permanecendo ainda viva em nossa contemporaneidade.

Em comum, essas sobrevidas possuem beleza e mistério, mas diferem em sua vilania, atitudes malélicas e objetivos obscuros. Entre o divino e o humano, apresentam-se muitas vezes como seres ambivalentes. Ora como seres amaldiçoados, ora como a pura representação do mal; mas femininas em sua essência.

Referências

ANDERSEN, Hans Christian. *Os contos de Hans Christian Andersen*. Edição de Noel Daniel. Direção artística. Andy Disl e Noel Daniel. Londres: Taschen, 2017.

_____. *Contos de Andersen*. Trad. do dinamarquês por Guttorm Hassen. Ilustrações originais de Vilhem Pedersen e Lorenz Frolich. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

ANDERSEN, Hans Christian. *The true story of my life*. Translated by Mary Howitt. London, 1847.

BECKER, Udo. *Dicionário de Símbolos*. Tradução Edwino Royer. São Paulo: Paulus, 1999.

BULFINCH, Thomas. *O livro da mitologia*. Tradução Luciano Alves Meira. São Paulo: Martin Claret, 2013.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix, 2004.

CHEVALIER, J e Gheerbrant, A. *Dicionário de Símbolos* (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores e números.) 12 ed. Rio de Janeiro. José Olympio, 1982.

COELHO, Nelly Novaes *Panorama Histórico da literatura infantil e juvenil*. São Paulo: Ática, 1991.

_____. *Literatura infantil: teoria, análise e didática*. São Paulo: Moderna, 2006.

FRANCHINI, A. S.; SEGANFREDO, C. *As melhores histórias da mitologia nórdica*. 7. ed. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2008.

FREUD, Sigmund. “O tema dos três escrínios” (1913). *Freud (1911-1913) Observações psicanalíticas*

ticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia (“O caso Schreber”), artigos sobre técnica e outros textos: Obras completas, Volume 10. Trad. Jayme Salomão. Imago: Rio de Janeiro, 1996.

HILL, Jim. *Countdown to Disney “Frozen”: How one simple suggestion broke the ice on the “Snow Queen” ‘s decades-long story problems.* The Jim Hill Media Podcast Network 18 Oct 2013 Disponível em <http://jimhillmedia.com/> . Acessado em 10 Ago 2018.

LEDERER, Wolfgang. *The kiss of The Snow Queen: Hans Christian Andersen and Man’s redemption by Woman.* University of California: Press, Berkeley / Los Angeles / London 1986.

LEWIS, C. S. *As crônicas de Nárnia: O leão, a feiticeira e o guarda-roupa.* Trad. Paulo Mendes Campos. 4 ed. São Paulo. Martim Fontes, 2010.

MILLER, Jennifer L. “No Sex in Narnia? How Hans Christian Andersen’s “Snow Queen” Problematizes C.S. Lewis’s The Chronicles of Narnia,” *Mythlore: A Journal of J.R.R. Tolkien, C.S. Lewis, Charles Williams, and Mythopoeic Literature: Vol. 28 : No. 1 , Article 8.* Available at: <https://dc.swosu.edu/mythlore/vol28/iss1/8>, . (2009)

REIS, Carlos. “Para uma teoria da figuração. Sobrevidas da personagem ou um conceito em movimento”. *Letras de Hoje, Porto Alegre, v. 52, n. 2, p. 129-136, abr.-jun. 2017*

_____. *Dicionário de estudos narrativos.* Lisboa: Almedina, 2018.

SURREL, Jason. *Os segredos dos roteiros da Disney.* São Paulo: Panda Books, 2009.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. *O Imaginário.* São Paulo: Edições Loyola, 2007.

O conto: *Fábulas italianas* e a memória

The tale: *Italian fables* and the memory

Helen Cristine Alves Rocha¹

¹ Mestre e Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU/PPLET). E-mail: helen-c@bol.com.br

RESUMO: em *Fábulas italianas* (1990), Italo Calvino recolhe, seleciona e traduz vários contos dos vários dialetos italianos. Assim, tendo em vista a relação de Italo Calvino com fábulas, contos e textos cuja fronteira entre a realidade e a imaginação é bastante tênue, temos como objetivo analisar a relação do conto com a memória, a partir dos estudos de Maurice Halbwachs (2006), Michael Pollak (1989), Jeanne Marie Gagnebin (2002), Michel Pêcheux (2007); dos estudos sobre contos de André Jolles (1976). Diante da importância assumida pela memória e pelos testemunhos orais como fontes de “verdade”, vemos a relação da memória com a fábula devido a esta ser uma narrativa que, inicialmente, foi extraída “da boca do povo” e, portanto, consideramos que o que as pessoas narravam era o que fazia parte de suas recordações, de seu passado e do grupo social ao qual pertenciam. Isto posto, vemos a relação do conto com a memória em virtude de seu caráter subjetivo, social e real-imaginário.

PALAVRAS-CHAVE: *Fábulas italianas*; Memória; Imaginário.

ABSTRACT: in *Italian fables* (1990), Italo Calvino collects, selects and translates various tales from various Italian dialects. Thus, considering Italo Calvino’s relationship with fables, tales and texts whose boundary between reality and imagination is very thin, we aim to analyze the relation of the tale with memory, based on the studies by Maurice Halbwachs (2006), Michael Pollak (1989), Jeanne Marie Gagnebin (2002), Michel Pêcheux (2007); from André Jolles (1976) studies of short stories. Given the importance assumed by memory and oral testimonies as a sources of “truth”, we see the relationship of memory with the fable because it is a narrative that was initially extracted “from the mouth of the people” and, therefore, we consider that what people narrated was what was part of their memories, their past, and the social group to which they belonged. That said, we see the relation or the tale to memory by virtue of its subjective, social and real-imaginary character.

KEYWORDS: *Italian fables*; Memory; Imaginary.

Introdução

Por várias vezes, diante de situações que nos causam medo, aflição, ou que não conseguimos explicar racionalmente no momento em que acontecem, perguntamo-nos se o que está acontecendo é verdadeiro, se o que nos cerca é de fato a realidade², ou se se trata de uma ilusão que toma a forma de um sonho. Além disso, sabemos que determinadas situações inexplicáveis fazem parte do nosso real, uma vez que o real é constituído também por imagens palpáveis e impalpáveis articuladas pela nossa imaginação. Contudo, no nosso dia a dia, tendemos a separar o real das irrealidades que o constituem. As narrativas que são focos deste artigo se inserem em um trabalho que Italo Calvino realizou durante a maior parte de sua vida: o estudo e a coleta de narrativas orais italianas, bem como de outros países. Percebemos seu interesse pelo elemento sobrenatural, e também seu intenso trabalho teórico com relação a isso, em obras ficcionais e ensaísticas, como: *O visconde partido ao meio* (1952), *O barão nas árvores* (1957), *O cavaleiro inexistente* (1959), *O castelo dos destinos cruzados* (1969); *As cidades invisíveis* (1972); *Contos fantásticos do século XIX* (1983); *Fábulas italianas* (1956); *Perde quem fica zangado primeiro* (1954); *Sobre o conto de fadas* (1999); *Relatos do fantástico* (2010); “Sobre o fantástico” (2015); “Definições do território do fantástico” (2006).

Calvino foi escritor atuante, bom leitor e divulgador dos clássicos literários. Durante toda sua vida, dedicou-se à atividade escrita e sua extensa produção inclui contos, romances, ensaios, traduções e críticas. Foi também editor e crítico ficcionista. Enfim, teve uma vida totalmente dedicada a compor obras que entrariam para história literária não só da Itália, mas de todo o mundo. A partir de 1945, ano em que se matricula na Faculdade de Letras, vamos perceber a preferência do autor por narrativas que contenham o elemento sobrenatural, fabuloso. Em 1947, Calvino termina o curso de Letras com uma tese sobre o escritor inglês Joseph Conrad. Em 1948, o autor começa a trabalhar na editora Einaudi e passa a ser o redator do

2 A noção de real/realidade que vamos considerar ao longo de todo o artigo é semelhante à de Filipe Furtado (1980), o qual declara que a literatura fantástica depende daquilo que acreditamos como real, e o real daquilo que conhecemos: nossa realidade cotidiana e empírica. Ou seja, aquilo que existe de fato, que é perceptível e/ou acessível; habitual; que já é parte de nossa experiência de mundo.

jornal *L'Unità*. Nesse período, Italo Calvino desprende-se da matriz neorrealista da juventude para inventar um estilo pessoal construído na base da narrativa popular.

Percebemos, portanto, a relação de Italo Calvino com a literatura infantil, os contos populares, os romances, enfim, com textos essencialmente imbricados, ao mesmo tempo, de imaginação e realidade. Por isso, neste artigo pretendemos analisar a relação de *Fábulas italianas*, contos populares, com a memória, haja vista que Calvino fez todo um trabalho voltado para a tradução de contos italianos de variados dialetos e, sendo assim, observamos que as pessoas que contavam essas fábulas as consideravam testemunhos verdadeiros. São narrativas que, mesmo sendo modificadas pela transcrição desse autor, foram extraídas “da boca do povo”, ou seja, do que fazia parte de suas recordações, de suas infâncias, de seu passado e do grupo social ao qual pertenciam, mesmo porque um indivíduo isolado não forma lembranças, mas precisa do apoio dos testemunhos de outros para sustentá-las.

A execução deste trabalho se justifica pela ausência de estudos mais aprofundados sobre *Fábulas Italianas* e sua relação com a memória, pois a leitura pode trazer, como nas fábulas, um caráter não só educativo, mas também uma analogia da vida cotidiana com as histórias vivenciadas pelos personagens, podendo levar o homem a conhecer a si e ao mundo que o rodeia e propiciar outro modo de olhar para sua realidade imediata. Destarte, nas *Fábulas italianas* a memória do povo pode funcionar como uma (re)construção e (re)visão de seu passado. Por isso, vemos a relação da fábula com a memória em virtude de seu caráter subjetivo, social e real-imaginário.

Para cumprir com os objetivos propostos, lemos e analisamos obras que tratam da especificidade do conto de fadas, principalmente a de Calvino, elegendo como obras básicas para sua compreensão os estudos sobre teoria literária, nos quais utilizamos, principalmente, o próprio autor, Italo Calvino (1990, 2004, 2006), John Tolkien (2013) e André Jolles (1976). Para os estudos sobre a memória elencamos Maurice Halbwachs (2006), Michael Pollak (1989), Jeanne Gagnebin (2002) e Michel Pêcheux (2007). Doravante, vamos analisar a obra *Fábulas italianas* a partir de estudos sobre contos e memória.

Os contos/fábulas e e memória

Ao longo do tempo, foram construídas e contadas algumas histórias extraordinárias que são transmitidas oralmente e passadas de geração em geração. Elas podem ser fruto da imaginação, da fantasia e, geralmente, servem para explicar fatos até então misteriosos. Os contadores de histórias podem criar climas de medo, de suspense, de angústia; histórias belas e divertidas ou arrepiantes. São pessoas que, de certa forma, orientam a sensação do receptor na direção que lhes convêm. Algumas dessas histórias, relacionadas ou não à mitologia, têm valor ritual ou propiciatório.

A história da circulação mundial dos contos populares é tecida de acontecimentos bem mais transitórios que a publicação de um livro: “um contador de histórias que pára [SIC] numa feira, um mercador forasteiro que pernoita numa estalagem, um escravo vendido num porto do Oriente, e os acampamentos, cheios de fumo e de conversas, dos soldados pelo mundo em tantos séculos de guerras” (CALVINO, 1999, p. 7-8). As histórias de contos que foram traduzidas e transcritas para um livro não têm sua vida acabada, mas transitam por meio de suportes da obra literária e das relações pessoais que há no mundo. Muitas histórias ainda são contadas por aí. Elas ainda fazem parte da vida das pessoas. Como aponta Calvino (1999, p. 8), “por vias imperscrutáveis, o folclore continua o seu périplo de um continente a outro”.

Em uma nota à primeira edição brasileira de *Fábulas italianas* (CALVINO, 2006, p. 7), Lorenzo Mammì afirma que, em 1954, “o editor italiano Einaudi decidiu publicar uma antologia de fábulas italianas que pudesse ser comparada às coletâneas francesa e alemã, já clássicas, de Perrault e dos Irmãos Grimm”. Encomendou a tarefa de escolher e transcrever os contos a Italo Calvino, na época “um escritor jovem, mas de grande reputação”. Calvino sempre comentou a importância desse trabalho para sua reputação. Assim, ele recolheu, selecionou e traduziu vários contos dos diversos dialetos italianos. De fato, o que interessa ao escritor, “em seu mergulho no mundo da fábula, não é tanto a riqueza das imagens, ou o valor simbólico delas, mas a economia da narração, a capacidade de descrever as situações mais inverossímeis em pouquíssimas frases” (LORENZO MAMMÌ apud CALVINO, 2006, p. 7). O interesse de Calvino é pelo insólito, pela rapidez e pela exatidão, essas últimas são parte das propostas do autor tanto em sua escrita como para a literatura do próximo milênio.

Uma narrativa deve funcionar e não conter apenas descrições de fatos e acontecimentos; deve lutar “contra o tempo e contra os obstáculos que ela própria opõe à realização de um desejo (uma princesa, um tesouro)” (MAMMÌ apud CALVINO, 2006, p. 7). Ela deve servir para uma experiência de vida.

Obedecendo a uma exigência editorial, Calvino se viu diante de uma tarefa difícil: ao lado dos grandes contos populares estrangeiros, publicar uma antologia italiana; escolher, dentre os milhares de textos, aqueles que representariam as fábulas italianas e se tornariam clássicos: tratava-se “de um divertimento pesado e solene” (CALVINO, 2006, p. 10). “Charles Perrault inventara um gênero e, finalmente, recriara no papel um equivalente rebuscado daquela simplicidade de tom popular por meio da qual a fábula se perpetuara de boca em boca até então” (CALVINO, 2006, p. 10). Para Calvino (2006), os grandes livros de fábulas italianas nasceram antes dos outros, já em meados do século XVI, em Veneza, nas *Piacevoli notti* de Straparola. Porém, foi Perrault quem inventou o gênero e que o fez virar moda. A fábula

prosperou e morreu na literatura francesa, com o sabor de jogo de fantasia elegante, temperado por simétrica racionalidade cartesiana. Ressurgiu pesada e truculenta no alvorecer do século XIX, na literatura romântica alemã, como criação anônima do *Volksgeist*, com uma antiguidade ancestral que continha cores de uma Idade Média atemporal, por obra dos Irmãos Grimm (CALVINO, 2006, p. 10).

Ressurgindo no século XIX, a fábula ainda estava tentando ganhar seu espaço no meio literário, pois ela ainda aguardava que surgisse entre os românticos italianos o seu descobridor. Segundo Calvino (2006), aguardava em vão, haja vista que somente os estudiosos do folclore da geração positivista voltaram a atenção para esse tipo de escrita. Logo, o trabalho com as fábulas começou a ser desenvolvido: “A paixão foi transmitida a um grande número de pesquisadores locais, colecionadores de curiosidades dialetais e de minúcias, que constituíram a rede dos correspondentes das revistas de arquivo folclórico” (CALVINO, 2006, p. 11). Destarte, Calvino (2006) relata que se acumulou, principalmente nos últimos 30 anos do século XIX, uma gama de narrativas extraídas da “boca do povo” em vários dialetos. Todavia, seria patrimônio destinado a “mofar” na biblioteca e não a circular pelo mundo. Para o autor, não tínhamos um “Grimm italiano”, o gênero fábula foi confinado pelos estudiosos em monografias e não conheceu entre

os poetas e escritores italianos “a moda romântica que percorreu a Europa de Tieck a Puchkin, mas tornou-se domínio dos autores de livros para crianças, tendo por mestre Collodi, que adquirira o gosto pela fábula nos *contes de fées* franceses do século XVIII” (CALVINO, 2006, p. 12). Eventualmente, algum escritor ilustre tentou escrever o livro de contos populares italianos, mas uma antologia agradável, popular pela fonte e destinação, ainda não havia surgido.

Para Calvino (2006, p. 12), parece “que talvez só agora existissem as condições para produzir tal livro, dada a enorme quantidade de material disponível e considerando-se o distanciamento de um ‘problema da fábula’ mais candente”. O autor estava dando um salto no escuro, que era, “para todos os dispersos apaixonados pelas tradições dialetais, a humilde fé num deus desconhecido, agreste e familiar, que se encerra na fala dos camponeses” (CALVINO, 2006, p. 13). Ele estava se dispondo a salvar algo que não sabia o que era: uma descoberta, um rito, uma tradição, um deus desconhecido. Não era especializado nisso, estava desamparado, sem muito entusiasmo “por tudo o que seja espontâneo e primitivo, por qualquer revelação daquilo que – com uma expressão gramsciana muito bem cunhada – se chama hoje de ‘mundo subalterno’” (CALVINO, 2006, p. 13). O autor afirma que estava “exposto a todos os desconfortos que comunica um elemento quase informe, jamais dominado conscientemente até o âmago como aquele da indolente e passiva tradição oral” (CALVINO, 2006, p. 13).

Italo Calvino começou a explorar o material existente e a dividir os tipos das fábulas numa empírica catalogação pessoal. Comparando e classificando, foi tomado por uma paixão pelo seu objeto de trabalho e foi descobrindo que “esse mundo fabular popular italiano é de uma riqueza, limpidez, variedade e cumplicidade entre real e irreal que não fica a dever nada aos fabulários mais celebrados dos países germânicos, nórdicos e eslavos”, não só quando ele se deparava com um extraordinário narrador (na maioria das vezes mulher), ou quando vai dar “numa localidade de sábia técnica narrativa, mas também no que concerne às qualidades genéricas de graça, espírito, síntese do desenho, modo de compor ou fixar na tradição coletiva determinado tipo de conto” (CALVINO, 2006, p. 14-15). Se antes o escritor se mostrava distante do envolvimento com o trabalho que lhe foi proposto, agora, quanto mais se aprofundava em conhecer e traduzir as fábulas italianas, se “sentia admirado e feliz com a viagem, e o frenesi catalogatório – maníaco e solitário – era trocado pelo desejo de comunicar aos outros as visões insuspeitas que se abriam” ao seu olhar (CALVINO, 2006, p. 15).

A pesquisa foi realizada durante dois anos. Por conseguinte, ao ser absorvido pelo mundo das fábulas, toda a forma de escrita de Calvino foi modificada a partir de então. Durante esse período,

pouco a pouco, o mundo ao meu redor ia se adaptando àquele clima, àquela lógica, todo fato se prestava a ser interpretado e resolvido em termos de metamorfoses e encantamentos, e as vidas individuais, subtraídas ao habitual claro-escuro discreto dos estados de ânimo, viam-se às voltas com amores encantados ou perturbadas por magias misteriosas, desaparecimentos instantâneos, transformações monstruosas, colocadas perante escolhas elementares entre justo e injusto, postas à prova em percursos cheios de obstáculos, rumo a felicidades prisioneiras de um assédio de dragões (CALVINO, 2006, p. 15).

Ao mergulhar no universo das fábulas, Calvino passou a interpretar o mundo com base em elementos, eventos, explicações sobrenaturais. Pela riqueza de suas obras, percebemos que ele soube trabalhar com as diferentes escolas literárias, indo do neorrealismo ao pós-modernismo. Seu livro inicial, *A trilha dos ninhos de aranha* (1947), parece dialogar com a narrativa neorrealista de Vittorini ou Pavese, ao mesmo tempo em que Calvino ia acumulando outros conhecimentos que vinham de outras leituras “como as do mencionado Leopardi ou mesmo de Ariosto, que serão autores iluminadores para a compreensão do escritor posterior: o primeiro, ensinando aquela rapidez e leveza”, e o segundo “incitando ao gosto pela fábula, que será uma constante em tudo o que, depois, escreveu e pensou acerca da literatura” (PESSOA NETO, 1997, p. 21). Depois de mergulhar no mundo das fábulas italianas, Calvino teve seu trabalho de escrita ainda mais voltado para o emergir do insólito na diegese narrativa. O autor conseguia ver que até mesmo na realidade empírica tudo se fazia possível. Depois de ouvir as histórias: “logo a seguir me parecia que, da caixa mágica que abria, saltava fora a lógica perdida que governa o mundo das fábulas, voltando a dominar a terra” (CALVINO, 2006, p. 15). Como ressalta John Tolkien (2013, p. 8),

o reino dos contos de fadas é amplo, profundo e alto, cheio de muitas coisas: lá se encontram todos os tipos de aves e outros animais; oceanos sem praias e estrelas sem conta; uma beleza que é encantamento e um perigo sempre presente; alegria e sofri-

mento afiados como espadas. Um ser humano talvez possa considerar-se afortunado por ter vagueado nesse reino, mas sua própria riqueza e estranheza atam a língua do viajante que as queira relatar. E, enquanto está lá, é perigoso que faça perguntas demais, pois os portões poderão se fechar e as chaves se perder.

A definição de conto de fadas não está atrelada ao relato histórico de elfos ou fadas, mas, para Tolkien (2013), da natureza do Reino Encantado, do próprio Reino Perigoso. Ele não o define e nem o descreve, pois “o Reino Encantado não pode ser captado por uma rede de palavras; pois uma de suas qualidades é ser indescritível, porém não imperceptível” (TOLKIEN, 2013, p. 12). Ele contém muitos ingredientes, mas não podemos descobrir seu todo. Numa tentativa de definição, mesmo que imperfeita, Tolkien (2013, p. 12) escreve que

um “conto de fadas” é aquele que toca ou usa o Reino Encantado, qualquer que seja seu propósito principal, sátira, aventura, moralidade, fantasia. O próprio Reino Encantado talvez possa ser traduzido mais proximamente por Magia – mas é magia de um modo e poder peculiares, no polo oposto ao dos artifícios comuns do mágico laborioso e científico. Há uma ressalva: se houver alguma sátira presente no conto, há uma coisa da qual não se deve zombar: a própria magia. Naquela história ela deve ser levada a sério, sem escárnio nem explicações que a invalidem.

O conto de fadas se utiliza do Reino Encantado, de uma certa magia, do sobrenatural. O conto que tem em seu cerne esse reino deve ser levado a sério, como um acontecimento verdadeiro. As *Fábulas italianas* são contos que possuem a magia, aquilo que quebra com nosso real e nossa realidade empírica. Elas foram contadas há muitos anos e ainda permanecem vivas nas memórias dos folcloristas italianos. Elas ainda resistem ao tempo e ao espaço: podem estar nas memórias de pessoas de todo o mundo que desejam fruir de seus textos. Os contos dessa obra permanecem porque são mágicos e a magia não deve ser invalidada. Ademais, são histórias apoiadas na lembrança de um povo, de uma comunidade, o que gera uma confiança maior na exatidão do que se estava contando. É como se uma mesma experiência fosse recontada por várias pessoas.

Calvino trabalhou com material já reunido, publicado em livros, revistas especializadas

ou disponíveis em manuscritos inéditos de museus e bibliotecas. Não foi recolher os contos pessoalmente, mesmo que ainda existissem. No entanto, com todas as coletas dos folcloristas, ele já dispunha do material necessário para trabalhar, e “tentativas de coleta original talvez não trouxessem resultados apreciáveis para os objetivos” de seu livro (CALVINO, 2006, p. 18). Ademais, o autor considera que recolher histórias da “boca do povo” não é o seu campo: é um trabalho que exige ganhar a confiança de quem está contando, e ele já o “iniciaria com a prevenção de que as pessoas têm mais o que fazer” do que lhe contar fábulas (CALVINO, 2006, p. 18). Enfim, percebe-se que as fábulas recolhidas por Italo Calvino, mesmo que tivessem vindo de outros textos, vieram da “boca do povo”. Segundo o autor, “a novela vale por aquilo que nela tece e volta a tecer quem a reproduz, por aquele tanto de novo que a ela se agrega ao passar de boca em boca” (CALVINO, 2006, p. 190).

As histórias publicadas em *Fábulas italianas* partiram de acontecimentos verdadeiros e reais para quem as estava contando. Michel Pêcheux (1999) aponta que

o choque de um acontecimento histórico singular e o dispositivo complexo de uma memória poderia bem, com efeito, colocar em jogo a nível crucial uma passagem do *visível* ao *nomeado*, na qual a imagem seria um operador de memória social, comportando no interior dela mesma um programa de leitura, um percurso escrito discursivamente em outro lugar: tocamos aqui o efeito de repetição e de reconhecimento que faz da imagem como que a recitação de um mito na transparência de sua compreensão, a imagem mostraria como ela se lê, quer dizer, como ela funciona enquanto diagrama, esquema ou trajeto enumerativo (PÊCHEUX, 1999, p. 51).

A imagem de um acontecimento histórico pode ser um gatilho para a criação de uma memória social, mesmo que surja como um efeito de repetição daquilo que ocorreu em outro tempo e espaço. As pessoas que contavam as fábulas italianas podem tê-las ouvido de outro lugar e se apropriado delas, até porque a origem de contos populares é desconhecida. Em sua obra *Papel da memória* (1999), Michel Pêcheux analisa a memória enfatizando a relação do texto com a imagem e também a passagem do visível ao nomeado. O autor discute como as questões de linguística e de discurso aparecem nos estudos sobre memória. É interessante abordar, como o escritor, as “condições (mecanismos, processos...) nas quais um acontecimento

histórico (um elemento histórico descontínuo e exterior) é suscetível de vir a se inscrever na continuidade interna, no espaço potencial de coerência próprio a uma memória” (PÊCHEUX, 1999, p. 49-50). O desejo de criar uma obra que representasse contos clássicos italianos proporcionou circunstâncias que trouxeram à memória acontecimentos importantes para registro.

Uma imagem pode virar uma história e fazer parte de uma memória social: um efeito de repetição e de reconhecimento social a partir de uma imagem que pode fazer parte de uma consciência coletiva. Para o autor, a memória discursiva seria aquilo que, “face a um texto que surge como acontecimento a ler, vem restabelecer os ‘implícitos’ (quer dizer, mais tecnicamente, os pré-construídos, elementos citados e relatados, discursos-transversos, etc.) de que sua leitura necessita”. Ou seja, “a condição do legível em relação ao próprio legível” (PÊCHEUX, 1999, p. 52). Ao ler, ativamos lembranças, e é como se aquela história já fizesse parte de nós e de nossa cultura. Isso acontece com o conto popular, que faz parte de uma memória coletiva: não sabemos quando nem onde foi criado, mas sim que um mesmo conto é contado por pessoas diferentes e em lugares diversificados, ganhando novos sentidos a partir de uma mesma essência. Uma história é sempre suscetível de ruir sob o peso do acontecimento discursivo novo, que vem perturbar a memória. Ou seja, “a memória tende a absorver o acontecimento, ela prolonga-se conjecturando o termo seguinte em vista do começo da série, mas o acontecimento discursivo, provocando interrupção, pode desmanchar a regularização e reproduzir retrospectivamente uma outra série sob a primeira” (PÊCHEUX, 1999, p. 52). Assim, haveria sempre um jogo de força na memória, para manter aquilo já existente, confrontá-lo com o novo, absorvê-lo, modificá-lo e se estabilizar novamente.

Maurice Halbwachs (1990) relata que a primeira testemunha à qual podemos pedir ajuda somos nós mesmos. Utilizamo-nos dos testemunhos para fortalecer ou enfraquecer algo que estamos a contar, do qual já temos algumas informações. Se, por exemplo, vemos alguma coisa e depois de certo tempo a vemos novamente, vamos reconstruir as nossas lembranças na medida em que vão ressurgindo em nossa mente as partes que estavam esquecidas. As lembranças, segundo o autor, se adaptam segundo as nossas percepções atuais. “Tudo se passa como se confrontássemos vários depoimentos. É porque concordam no essencial, apesar de algumas divergências, que podemos reconstruir um conjunto de lembranças de modo a reconhecê-lo” (HALBWACHS, 1990, p. 16). Calvino decidiu tornar-se, também, “um elo

da anônima cadeia sem fim pela qual as fábulas se perpetuam, elos que não são jamais puros instrumentos, transmissores passivos, mas [...] seus verdadeiros autores” (CALVINO, 2006, p. 1990), um elo de testemunhos. Além de reproduzir um texto do passado, as pessoas que contavam as fábulas italianas (re)faziam esses textos e Calvino resolveu fazer parte dessa cadeia de autores, reorganizando, improvisando e reinventando as histórias, reconstituindo lembranças que se concordam no essencial. Assim como aponta o autor, seu trabalho é de natureza híbrida, ou seja, é científico, mas também é fruto de arbítrio individual seu. Entretanto, ele assevera que, de fato, é científica a parte do trabalho que fizeram os folcloristas ao registrar os contos. A imagem do acontecimento perde o trajeto da leitura antiga para se desdobrar em novas e variadas inscrições. Na inscrição dos folcloristas há a irrupção de várias vozes, histórias que estavam em memórias, que são paradigmas que estruturam o retorno do acontecimento.

Outra metáfora fundadora de nossa concepção de memória e lembrança é a da escrita:

este rastro privilegiado que os homens deixam de si mesmos, desde as estelas funerárias até os e-mails efêmeros que apagamos depois do uso - sem esquecer, naturalmente, os papiros, os palimpsestos, a tábua de cera de Aristóteles e o bloco mágico de Freud, os livros e as bibliotecas, metáforas-chaves das tentativas filosóficas, literárias e psicológicas de descrever os mecanismos da memória e do lembrar (GAGNEBIN, 2002, p. 128).

A escrita, enquanto registro de memória, é de suma importância para o conhecimento da humanidade: para nos lembrar de acontecimentos que não podem voltar a acontecer, para entendermos a vida no presente e planejarmos o futuro. Calvino recolhe as fábulas de uma memória que sobreviveu durante muitos anos, a escrita. Ela transcreveu/traduziu a linguagem oral, se relacionando “essencialmente com o fluxo narrativo que constitui nossas histórias, nossas memórias, nossa tradição e nossa identidade” (GAGNEBIN, 2002, p. 128). Conforme Jeanne Gagnebin (2002, p. 129), “a escrita foi, durante muito tempo, considerada como sendo o rastro mais duradouro que possa deixar um homem, uma marca capaz de sobreviver à morte de seu autor e de transmitir sua mensagem”. As pessoas que relataram os contos registrados pelos folcloristas já morreram, mas suas histórias sobreviveram e suas memórias são transmitidas até hoje e formam uma memória universal.

Gagnebin (2002, p. 129) afirma que a confiança na escrita como rastro duradouro e fiel começa a ser abalada no século XVIII. No século XIX, “com o historiador Thomas Carlyle, por exemplo, as fontes escritas não são mais consideradas como sendo documentos integrais e confiáveis, mas sim julgadas aleatórias, são fragmentos de um passado desconhecido, farrapos de um tecido que se rasgou”. Assim, vemos a memória relacionada ao rastro e à cicatriz da escrita, anunciando a fragilidade e a caducidade das criações humanas. A escrita não é mais um rastro privilegiado, mais duradouro que outras marcas da existência humana, ela pode não ser confiável por ser fragmentada. Os contos de *Fábulas italianas* não foram contados aleatoriamente, mas com a intenção de se perpetuarem. Eles são rastros que denunciam uma presença ausente e que Calvino tomou com a intenção de acrescentar-lhes outras ideias, tentando, às vezes, adivinhar o processo de suas produções. Por outro lado, são textos que estão dentro do que Gagnebin (2002, p. 130) considera enquanto signo e que inferimos ser a cicatriz: “no sentido clássico do termo, em particular os signos linguísticos [SIC] tentam transmitir uma ‘mensagem’ como se diz, mensagem relacionada às intenções, às convicções, aos desejos do seu autor”. São textos polissêmicos e que fazem parte de uma literatura universal.

Calvino (2006, p. 18) tinha dois objetivos para criar os contos clássicos italianos: “representar todos os tipos de fábula cuja existência esteja documentada nos dialetos italianos; representar todas as regiões da Itália”. Portanto, suas fábulas vieram de comunidades/regiões que tinham o mesmo dialeto e, por isso, podemos pensar em contos próprios de um grupo e passados de geração em geração. Mesmo surgindo a escrita, os contos permaneceram e ainda permanecem com o formato/característica da oralidade. André Jolles, no livro *As formas simples*, define o conto como uma forma simples que “apresenta uma linguagem que permanece fluida, aberta, dotada de mobilidade e de capacidade de renovação constante” (JOLLES, 1976, p. 195). As “Formas simples” são aquelas que “não são apreendidas nem pela estilística, nem pela retórica, nem pela poética, nem mesmo pela ‘escrita’, talvez” (JOLLES, 1976, p. 20). Assim, percebemos que conto é originariamente oral, breve, de curta duração e envolve poucas personagens. O narrador pode ou não delegar a função de narrar para outra personagem, com traços de oralidade, as personagens não terem nomes, para a história se tornar plural. É no conto popular que se inspiram todos os outros tipos de contos.

Jolles (1976) estuda nove formas simples: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso,

memorável, conto de fadas e chiste. Para o autor, teremos uma forma simples sempre que a multiplicidade e a diversidade do ser e dos acontecimentos se condensa em “gestos verbais”, unidades indivisíveis que significam e remetem novamente ao ser e aos acontecimentos e se dá mentalmente. Segundo ele, esses “gestos verbais” são resultados do trabalho da linguagem em selecionar, no plano dos acontecimentos, aqueles que encerram o sentido que a atividade mental lhes quer imprimir. O estudo das formas simples permite investigar em detalhes o “itinerário que vai da linguagem à literatura” (JOLLES, 1976, p. 19). Portanto, vai do uso cotidiano da linguagem, de contar histórias, para a linguagem literária. Os contos italianos supracitados mostram que a linguagem produz, fabrica e significa, independentemente de a pessoa ser escritora; que o máximo de concisão é alcançado por uma atividade artística não mais repetível; que os acontecimentos que fazem sentido saem de uma linguagem cotidiana para se transformarem em linguagem literária. A sucessão de acontecimentos está orientada por uma finalidade superior, um sentido que se imprime à narrativa e que a imobiliza. O memorável é também a forma simples na qual o concreto se realiza. Os objetos dele são os documentos que tornam concreto o acontecimento, por exemplo, a roupa de um ser real, um lugar real.

Um acontecimento imaginário, para tornar-se digno de crédito, é cercado de indicações pormenorizadas, que contêm e sublinham, por discussão, comparação e confronto, o sentido da narrativa. Cada uma das formas simples tem, segundo Jolles (1976), um objeto específico – o da legenda é a relíquia, o do mito é o símbolo, e assim por diante. A forma simples do conto, para o autor, consiste em trazer em si um significado. Calvino não lidou com “formas artísticas”, com algum resultado de um trabalho de aprimoramento de texto, cujo objetivo é chegar a um resultado único e definitivo, mas teve como ponto de partida histórias contadas por um grupo de pessoas e observou o processo de constituição de sentido por meio da sucessão de acontecimentos que faziam sentido.

As histórias de *Fábulas italianas* foram contadas por várias pessoas, porque há em cada um de nós várias vozes, lembranças e pessoas que nos constituem enquanto seres sociais e humanos. Para Halbwachs (1990), quando evocamos juntos diversas circunstâncias, de que cada um se lembra, que não são as mesmas mas fazem parte de um mesmo evento, não temos dificuldade em nos lembrarmos de algo que aconteceu. Pensamos e lembramos em comum, revivemos o passado com mais intensidade, porque não estamos mais sozinhos para represen-

tá-lo, mas em conjunto: “nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos” (HALBWACHS, 1990, p. 16). É desnecessária a presença física de alguém para que nossas lembranças sejam coletivas: é porque nunca estamos sozinhos. “Não é necessário que outros homens estejam lá, que se distingam materialmente de nós: porque temos sempre conosco e em nós uma quantidade de pessoas que não se confundem” (HALBWACHS, 1990, p. 16). Em cada detalhe, em cada coisa, há a presença do outro: “um arquiteto que atrai a minha atenção para os edifícios, suas proporções, sua disposição” (HALBWACHS, 1990, p. 16), e por aí vai. Portanto, estamos nos relacionando com as pessoas através da disposição das coisas no mundo, quando lemos descrições, panfletos, propagandas, quando olhamos ao nosso redor. Quando estamos passando por certos lugares, há um processo mental de lembranças das coisas relacionadas a eles. Isso serve também para o mundo ficcional que criamos a todo momento, desde quando acordamos até a hora de dormirmos e continuarmos projetando um mundo imaginário. Mikhail Bakhtin caracterizou o romance moderno como dialógico: há no texto um conjunto de vozes da sociedade. O autor ainda constrói uma concepção de linguagem, propondo, “como espaço de existência da linguagem, a intersubjetividade” (PAULINO et. al., 1995, p. 21). Destarte, a língua e o texto não são de alguém em particular, mas dependem da existência de outros sujeitos. Logo, por ser um processo social, a linguagem é, por si só, em seu uso, intertextual.

Para Halbwachs (1990), não dá para dizer que estamos sozinhos, que refletimos sozinhos, haja vista que em pensamento nos deslocamos de um grupo para outro, de um livro para outro. As pessoas sempre têm lembranças em comum com outras, pois vivem em sociedade. Por isso, concordamos com Halbwachs (1990) quando aponta que os outros nos ajudam a lembrar e, para melhor recordar, voltamos-nos para vários pontos de vista. Temos muito das ideias e dos modos de pensar do grupo ao qual pertencemos; então, sempre permanecemos em contato com eles, mesmo que para chegar a uma ideia contrária. Não obstante, vamos encontrar na obra de Calvino várias histórias que ativam nossas lembranças de outras histórias, como, por exemplo, o conto “As três casinhas”, que nos faz lembrar do conto “Os três porquinhos”. Quem contou essa história não estava sozinho, tinha em sua memória lembranças de sua infância, de algo de que tenha ouvido falar.

Halbwachs (1990) considera a memória como uma dimensão coletiva e não individual. Portanto, nenhuma lembrança pode existir fora da sociedade. Os grupos sociais constroem a memória, determinam o que é memorável e os lugares de preservação dessa memória. A memória seria uma construção social, não sendo concebida, para o autor, como um fenômeno puramente biológico ou uma mera reação fisiológica. É sempre uma memória de grupo. Destarte, um indivíduo isolado não formaria lembranças ou não conseguiria sustentá-las por muito tempo. Segundo o autor, ele precisa do apoio do testemunho de outros para alimentá-las e formatá-las. Os contos populares se sustentam à medida que fazem parte de uma memória social, coletiva e são passados de geração em geração.

Halbwachs (1990) versa que uma ou várias pessoas podem descrever exatamente os fatos ou objetos que vimos no mesmo momento que elas. Podem também reconstruir a sequência dos atos e das palavras sem que nós precisássemos lembrar de tudo aquilo. Por isso, a realidade desse fato não é discutível. Mesmo que nós e outras pessoas participem de uma mesma cena, quando essas pessoas forem reconstruí-la, essa experiência ganhará vida em nós, se transformando em imagens de lembranças. O fato é o mesmo, mas as imagens que nos são impostas modificam a impressão que possamos ter guardado de algo antigo. Podem ser imagens que reproduzam a coisa de forma diferente do que a vivenciamos, e o elemento de lembrança que temos talvez seja a expressão mais exata. Destarte, “para algumas lembranças reais junta-se assim uma massa compacta de lembranças fictícias” (HALBWACHS, 1990, p. 18).

Outro fato interessante é que isso também pode acontecer de forma inversa: os depoimentos dos outros podem ser os exatos, que corrigem e reorientam nossas lembranças, ao mesmo tempo em que são incorporados a elas.

Num e noutro caso, se as imagens se fundem tão intimamente com as lembranças, e se elas parecem emprestar a estas sua substância, é que nossa memória não é uma tábula rasa, e que nos sentimos capazes, por nossas próprias forças, de perceber, como num espelho turvo, alguns traços e alguns contornos (talvez ilusórios) que nos devolveriam a imagem do passado (HALBWACHS, 1990, p. 18).

Ou seja, dentro desse conjunto de depoimentos que são exteriores a nós, “é preciso trazer uma semente de rememoração, para que ele se transforme em uma massa consistente

de lembranças” reais e fictícias (HALBWACHS, 1990, p. 18). Todavia, Halbwachs (1990) assegura que, se a cena não tiver deixado nenhum traço em nossa memória, isto é, se na ausência dessas testemunhas nós nos sentimos incapazes de reconstruir qualquer parte do que vivemos, as testemunhas podem até criar um quadro vivo do acontecido, mas isso nunca será uma lembrança nossa. Isso não significa que a lembrança deva subsistir tal e qual em nós, mas somente que, “desde o momento em que nós e as testemunhas fazíamos parte de um mesmo grupo e pensávamos em comum sob alguns aspectos, permanecemos em contato com esse grupo, e continuamos capazes de nos identificar com ele e de confundir nosso passado com o seu” (HALBWACHS, 1990, p. 18). Precisamos não perder o hábito nem o poder de pensar e lembrar como membro do grupo do qual as testemunhas e nós fazíamos parte. Isso significa que as pessoas que relataram os contos populares italianos estavam colocando-se no ponto de vista do grupo ao qual pertenciam e usando todas as noções comuns aos seus membros.

A memória é coletiva, mas somente o indivíduo é capaz de lembrar. Contudo, alimentamos nosso pensamento individual com “tudo aquilo que, no campo da nossa percepção, a isto pudesse relacionar-se” (HALBWACHS, 1990, p. 23). A memória tem caráter relacional e se forma mediante a interação entre os indivíduos, então, mesmo no ato de memória está presente uma espécie de “intuição sensível”: “haveria então, na base de toda lembrança, o chamado a um estado de consciência puramente individual que – para distingui-lo das percepções onde entram tantos elementos do pensamento social – admitiremos que se chame intuição sensível” (HALBWACHS, 1990, p. 24). Nela, o indivíduo tem grande parcela na formação das lembranças, mas ele nunca está só, posto que “seus pensamentos e seus atos se explicam pela sua natureza de ser social, e que em nenhum instante deixou de estar confinado dentro de alguma sociedade” (HALBWACHS, 1990, p. 24). Isto é, o indivíduo é capaz de lembrar, mas somente a partir do outro. A memória individual está inserida na memória coletiva, sendo aquela apenas uma visão parcial do todo vivenciado pelo grupo.

As fábulas italianas são uma (re)construção do passado realizada com o auxílio dos dados que os contadores tinham no presente: um indivíduo contou uma história que fazia parte de sua consciência individual e de seu meio social, de uma memória coletiva. Houve um processo de seleção do que dizer, pois é impossível registrar tudo o que ocorreu ou o que ouviram num determinado momento. Nossa visão sobre um fato ocorrido, ou do qual sabemos, é sempre

torpe, incompleta, parcial e modificável a cada vez que contamos algo. Ela depende de nossa memória individual, da posição que ocupamos no mundo naquele momento e de nossa relação com o meio social no qual vivemos.

Michael Pollak também é um importante estudioso da memória no campo das ciências sociais. Ele é muito influenciado pela obra de Halbwachs e, como ele, acredita que a memória é um fenômeno coletivo, considerando-a, nesse caso, como uma construção social. Por ser assim, a memória pressupõe um processo de escolha, parcialidade e seleção. Essa seletividade é necessária para conferir ordem às representações de um grupo. Isso seria, para Pollak (1989), denominado de “enquadramento”: se prioriza alguns eventos em detrimento de outros. Os grupos destacam os elementos que ajudam na formação de uma identidade e, ao mesmo tempo, desejam garantir uma posição privilegiada de poder e status, ainda que de forma inconsciente. É um processo presente na base de formação das memórias de caráter hegemônico e relacionadas aos interesses da sociedade englobante. Isso é o que constatamos quando vimos que o editor italiano Einaudi decidiu publicar uma antologia de fábulas italianas, formar uma identidade de contos italianos, porque até então não havia nada parecido na Itália e ele teve o interesse de tornar a literatura do seu país mais privilegiada. As memórias das comunidades italianas sobrevivem como forma de resistência política e cultural.

Pollak (1989) concorda que a memória é coletiva, sendo parcialmente herdada pelos sujeitos. Porém, ele traz a concepção de que o indivíduo também tem suas lembranças, diferenciando-se da ideia de Halbwachs (1990), para quem o social se define em oposição ao individual. Para Pollak (1989), também podemos formar e acessar lembranças, participando da construção das lembranças do grupo. Poderíamos administrar as influências do meio social para construir nossas próprias recordações, sendo agentes e não só submetidos aos pontos quase estáveis organizados ao nosso redor e que conferem ordem às nossas recordações. Para o autor, as memórias incluem os acontecimentos, as pessoas (personagens) e os lugares. Os primeiros seriam os eventos vivenciados ou sabidos devido ao pertencimento a um grupo; as pessoas podem ter convivido ou ter se tornado conhecidas devido a sua relevância como figura pública; os lugares, por sua vez, podem ter sido frequentados ou incorporados de forma indireta às nossas experiências. Conseqüentemente, mesmo os lugares, acontecimentos e pessoas com quem tivemos experiência direta são alterados quando são registrados nas lembranças,

ou seja, não correspondem de modo verdadeiro à realidade, são ficcionalizados, mas falam de uma realidade. Além do mais, as memórias podem ser, em parte, herdadas, não se referindo apenas à vida física de uma pessoa; sofrem flutuações no momento em que estão sendo articuladas, expressadas; e são organizadas em função das preocupações pessoais e políticas do momento, o que mostra que a memória também é um fenômeno construído. “O que a memória individual grava, recalca, exclui, relembra, é evidentemente o resultado de um verdadeiro trabalho de organização” (POLLAK, 1989, p. 204). Destarte, podemos afirmar que para o autor a memória é um fenômeno construído social e individualmente referindo-se sempre a algo que faz parte da coletividade. Enfim,

uma memória não poderia ser concebida como uma esfera plena, cujas bordas seriam transcendentais históricos e cujo conteúdo seria um sentido homogêneo, acumulado ao modo de um reservatório: é necessariamente um espaço móvel de divisões, de disjunções, de deslocamentos e de retomadas, de conflitos de regularização... Um espaço de desdobramentos, réplicas, polêmicas e contra-discursos (PÊCHEUX, 1999, p. 56).

As memórias presentes em *Fábulas italianas* são ficcionalizadas, herdadas, individuais, coletivas, expressam uma realidade e as preocupações do momento; não são plenas, homogêneas, mas um espaço móvel, de disjunções e retomadas, construído pela imaginação e, por isso, constituído de elementos reais e ficcionais. “É o fato de que exista assim o outro interno em toda memória é, a meu ver, a marca do real histórico como remissão necessária ao outro exterior, quer dizer, ao real histórico como causa do fato de que nenhuma memória pode ser um frasco sem exterior” (PÊCHEUX, 1999, p. 56). Pêcheux (1999, p. 50) também não entende a memória no sentido individual, mas coletivo: “nos sentidos entrecruzados da memória mítica, da memória social inscrita em práticas, e da memória construída do historiador”. Para o autor, há uma certa fragilidade, uma tensão contraditória no processo de inscrição do acontecimento no espaço da memória: o acontecimento que não chega a se inscrever, que escapa à inscrição; e o acontecimento que é absorvido pela memória, como se não tivesse acontecido.

Em *Fábulas italianas*, a memória pode envolver elementos que transcendem o espaço e o tempo de vida dos indivíduos quando evoca passagens míticas e fantásticas: histórias de

diabos, inferno, céu, palácios encantados, rainha com chifre. São memórias que se baseiam em fatos reais ou sobrenaturais, que fazem parte da cultura popular. Portanto, na constituição dessas lembranças devemos considerar que há um processo no qual são possíveis invenções, imprecisões, confusões, fantasia, incoerências, silêncios, esquecimentos, desdobramentos, polêmicas, contra discursos. Os contos populares da Itália visam à reconstituição dos eventos do passado a partir de memórias baseadas em relatos individuais. À vista disso, os testemunhos contados foram considerados relevantes, porque quem contou era considerado, pelo menos momentaneamente, como o representante de uma comunidade, uma região, sintetizando, muitas vezes, uma história de vivências humanas, “uma explicação geral da vida, nascida em tempos remotos e alimentada pela lenta ruminação das consciências camponesas até nossos dias” (CALVINO, 2006, p. 16). Esse sujeito também terá suas próprias recordações quando administra suas lembranças, procurando dar-lhes um caráter de harmonia e de identidade de si e do corpo social ao qual pertence. Os contadores intentaram expressar uma narrativa coerente, elaborando representações que não pertenciam somente a eles.

Há uma importância relativa à memória e aos testemunhos que os consideram como fontes de verdade e um meio privilegiado para a (re)constituição do passado. Mas por que a memória seria o resultado de uma experiência mais verdadeira? Cogita-se que ela tenha sido vivenciada de forma imediata pelo indivíduo. No caso de *Fábulas italianas*, as memórias são justamente os testemunhos pessoais, os relatos orais nos quais as pessoas procuraram (re)criar as experiências/histórias de realidades passadas ou que lhes serviram de aprendizado para a vida. Somos seres rizomáticos: acreditamos em singularidade e liberdade, mas somos constituídos por um mosaico de comportamentos resultantes das diferentes combinações das forças sociais, como aponta Halbwachs (1990). Temos a nossa singularidade ao mesmo tempo em que sofremos influências de vários pensamentos. A imaginação humana é incrível: o sujeito pode compor experiências e expressá-las aos outros, pode ficcionalizar. É preciso esquecer as barreiras do presente que nos separam de um grupo do passado para que possamos recordar algumas lembranças comuns e colocar em prática nossas memórias. Acreditamos na existência de verdades múltiplas, que têm sua origem na experiência do sujeito.

Considerações finais

As lembranças de outrora permanecem vivas quando pertencemos a um grupo social que as reconstrói sempre. Quando pensamos nos contos orais, temos a ideia de que foram passados de geração em geração e, desse modo, os acontecimentos que ligavam uma e outra geração, mesmo sofrendo algumas modificações, permanecem vivos na memória coletiva. Todas as lembranças se apoiam umas sobre as outras: as testemunhas subsistem e vão formando outros pequenos grupos, os quais também se interessam pelos contos populares dando-lhe repercussão e deixando traços para as futuras gerações. Claro que, dentro de um determinado grupo, haverá as pessoas que se lembram da história exatamente como ela aconteceu ou foi contada, e os que não têm uma ideia tão correta e podem causar mal-entendidos e decepções devido à diversidade de pontos de vista. No entanto, o mais importante é a essência das histórias contadas, porque ela sempre permanece.

Italo Calvino trabalhou intensamente na tradução de contos populares italianos e os deixou registrados em *Fábulas italianas*. São contos que foram relatados há muitos anos por várias comunidades da Itália e que foram compilados primeiramente por folcloristas. Posto isso, nosso objetivo para este trabalho foi analisar a relação da obra *Fábulas italianas* com a memória, já que as narrativas foram contadas oralmente por pessoas que eram consideradas relevantes dentro daquelas comunidades e, por isso, as histórias foram consideradas como testemunhos que deveriam se perpetuar. O contar histórias é importante para que a memória do grupo permaneça viva por gerações. As lembranças só resistem em nossa memória se estamos em convivência com elas a partir de um determinado grupo; caso contrário, elas serão absorvidas por outras, por outros interesses, engajadas em outros grupos. Constituímos um novo conjunto de representações do momento: um novo caminho, novos detalhes, novos sentidos. Como vimos, nossa lembrança se auxilia com aquela dos outros não só a partir de seus depoimentos, mas também porque é necessário que ela concorde com outras memórias e que haja vários pontos de contato entre elas, para que a lembrança possa ser reconstruída sobre um fundamento comum. Há um diálogo recíproco entre as lembranças, mas elas só permanecem vivas se as pessoas fizeram e continuam a fazer parte de uma mesma comunidade. Assim, Halbwachs (1990) enfatiza que as lembranças mais difíceis de serem recuperadas são

as relacionadas a eventos que vivenciamos sozinhos, porque, deste modo, não contamos com o auxílio de outros para mantê-las vivas em nossos pensamentos. Logo, elas vão desaparecer.

Não sabemos quando surgiram os contos populares, mas notamos que as pessoas sempre foram atentas a essas histórias: “[a] alma popular não é tão simples: crédula à meia-noite, céptica às nove da manhã, gosta de acreditar para gozar com o medo que dá e que se oferece a si mesmo” (VAX, 1974, p. 11). São histórias que satisfaziam e ainda satisfazem a necessidade lúdica do ser humano, e que podem servir para preencher a falta de uma explicação científica de fatos e acontecimentos sobrenaturais. Como versa Antonio Candido (2004, p. 174), não há povo e não há homem que possa viver sem “a possibilidade de entrar em contado com alguma espécie de fabulação. Assim como todos sonham todas as noites, ninguém é capaz de passar as vinte e quatro horas do dia sem alguns momentos de entrega ao universo fabuloso”. Há uma necessidade humana de fabulação que é insubstituível. Não é em vão que as histórias narradas oralmente passaram de geração em geração até que se firmaram na escrita, e foram delas que surgiram outras histórias de que podemos fruir nos dias de hoje, as quais têm em seu cerne a magia, a possibilidade, a leitura da realidade, o sobrenatural. Dessa forma, as histórias vão além da necessidade lúdica do ser humano; elas atuam na própria constituição do homem e de seu meio sociocultural.

Einaudi fez uma excelente escolha ao atribuir a tarefa de criar uma obra com contos clássicos italianos a Italo Calvino. Este autor não só escreveu, como leu intensamente. Com um estilo bastante diversificado, ele nos legou desde contos, ensaios e críticas, até traduções, reescritas de contos e teoria literária, falando com bastante propriedade de seu objeto de trabalho. Portanto, nota-se que seu trabalho como escritor foi também o de conhecer seu objeto de ocupação, a partir de uma pesquisa que mostra a sua inclinação pelos elementos fantásticos presentes nos contos orais e literários. Enfim, hoje podemos afirmar que a antologia de contos populares de *Fábulas italianas*, por sua qualidade estilística, imaginativa e poética, pela comunicabilidade, capacidade imaginativa e genialidade de seus enredos divertidos, não pode ser somente comparada às coletâneas francesa e alemã, mas está no mesmo nível e, por isso, Einaudi poderia se sentir realizado. Os contos revelam memórias, características da cultura a qual pertencem, mas são marcados pela vasta difusão (oral, principalmente) e isso dificulta a sua identificação. Por outro lado, isso demonstra que fazem parte de uma memória mundial, individual e coletiva.

Referências

CALVINO, Italo. *Se um viajante numa noite de inverno*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CALVINO, Italo. *Assunto encerrado: discurso sobre literatura e sociedade*. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul. São Paulo: Duas Cidades, 2004. 272 p.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O rastro e a cicatriz: metáforas da memória. *Pro-Prosições*. Campinas, v. 13, n. 3, p. 125-133, set./dez. 2002.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Laurent Léon Schaffter. Paris: Vértice, 1990.

JOLLES, André. *As formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.

PAULINO, Graça et. al. *Intertextualidades: teoria e prática*. Belo Horizonte: Editora Lê, 1995.

PÊCHEUX, Michel et. al. *Papel da memória*. Tradução de José Horta Nunes. Campinas, SP: Pontes, 1999.

PESSOA NETO, Anselmo. *Italo Calvino: as passagens obrigatórias*. Goiânia: Editora da UFG, 1997.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

TOLKIEN, John R. R. *Árvore e folha*. Tradução de Ronald Eduard Kyrmse. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

VAX, Louis. *A arte e a literatura fantásticas*. Tradução de João Costa. Lisboa: Editora Arcádia, 1974.

De anéis mágicos e leões falantes: A função social dos contos de fada de acordo com J.R.R. Tolkien e C.S. Lewis

Of magic rings and talking lions: The social function of
fairy tales according to J.R.R. Tolkien and C.S. Lewis

Fabian Quevedo da Rocha¹

¹ Professor Me. (UFRGS). Bolsista (CAPES) e Doutorando em Estudos de Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: <fabianwayo7@gmail.com>.

RESUMO: Este artigo discute os postulados de J.R.R. Tolkien e C.S. Lewis sobre a função social dos contos de fadas. Atinge-se o assunto através do exame de “Sobre Histórias de Fadas”, ensaio de Tolkien, e de *Sobre Histórias e outros ensaios sobre literatura*, livro de Lewis. Para ilustrar os argumentos desses estudiosos, esta pesquisa utiliza-se de exemplos das obras ficcionais *O Senhor dos Anéis* e *As Crônicas de Nárnia*. Ao final do texto, oferta-se argumentos quanto ao duradouro apelo e relevância dos contos de fadas porquanto de sua ligação a características específicas inerentes ao gênero.

PALAVRAS-CHAVE: Contos de Fadas; C.S. Lewis; J.R.R. Tolkien; “Sobre histórias de fadas”; *Sobre histórias*.

ABSTRACT: This article discusses J.R.R. Tolkien’s and C.S. Lewis’s understanding of the social function of fairy tales. The topic is approached through the study of Tolkien’s essay “On Fairy Stories” and Lewis’s book *On Stories: and other essays on literature*. To illustrate these scholars’ arguments, this research draws on examples from their fictional works *The Lord of the Rings* and *The Chronicles of Narnia*. At the end of the work, it is argued that the everlasting appeal and relevance of fairy stories are connected to specific characteristics inherent to the genre.

KEYWORDS: C.S. Lewis; Fairy tales; J.R.R. Tolkien; “On fairy stories”; *On Stories*.

Introduction

Understanding the roots and functions of fairy tales has been the subject matter of several scholars and writers since the publication of Charles Perrault's *Histoires ou contes du temps passé*, in 1697. Academics such as Jack Zipes (2006b) have argued that even though there are several studies concerning the origin of such a genre, there has not been conclusive proof about the matter yet. What is already known, however, is that the literary fairy tale has evolved from stories of the oral tradition in a process that Zipes calls incremental adaptation, which consists of the oral tales being shaped by tellers and writers through time and space, resulting in the tales, in their multitude of forms, that are given to us in the present day. As these stories were changed over time, their function has also changed; in this sense, the social function of the oral tales told by our ancestors in a remote time differ from the literary tales of Perrault's tradition and also from the highly adapted tales that we read today.

This work discusses the understanding of fairy stories proposed by J.R.R. Tolkien and C.S. Lewis, as well as its social relevance to these writers' time and the present day. These two twentieth-century authors were deeply concerned with the role literature plays in society, mainly in times of great change and turmoil, so much so that a number of their most important scholarly texts, such as Tolkien's seminal essay "On Fairy Stories" and Lewis's book *On Stories: and other essays on literature*, deal chiefly with the topic. Interestingly enough, both these scholarly texts argue for the importance and relevance of a very specific literary genre: fairy tales. Therefore, in this article, I analyse these writers' propositions while contrasting them with examples from their fictional works, namely *The Lord of the Rings* and *The Chronicles of Narnia*. I intend to illustrate how Tolkien and Lewis's scholarship concerning fairy stories dialogue with their literary fairy tales and how such dialogue casts light on their understanding of the social function of this genre.

It is important to notice, however, that Tolkien and Lewis's concept of fairy stories differ considerably from that of the canon established by the works of writers such as Charles Perrault, Jacob and Wilhelm Grimm, and Marie-Catherine d'Aulnoy. For Tolkien (2001), fairy stories are not necessarily about fairies, but rather about what the author calls

the *aventures* of men in the perilous realm of *Fäerie*². For Lewis (2002), on the other hand, fairy tales tend to be, at times, the better literary genre to convey one's ideas. In addition to that, both these scholars agree that fairy stories, rather than being simply escapist fancies written to entertain children, are a powerful form of art that uses fantasy to discuss and comment on real-world matters.

Fairy stories are about fairies, or are they?

The term “fairy tale”, as Zipes (2006a) points out, was made popular in the seventeenth century much due to the French writer Marie-Catherine d’Aulnoy, who gave the name *Les Contes de Fées* to her collection of fictional stories. It is also during that century that the fairy tale was established as a literary genre. Even though most stories of the genre do not deal with the diminutive and magical beings often called fairies, the name stuck. Tolkien (2001), in his essay “On Fairy Stories”, argues that the term “fairy story” is not connected to any definition or historical account of the creatures we call fairy, but rather to the nature of what he calls *Fäerie*. For the author, “a ‘fairy story’ is one which touches on or uses *Fäerie*, whatever its main purpose may be: satire, adventure, morality, fantasy.” (TOLKIEN, 2001, p. 10). *Fäerie*, Tolkien believes, is a perilous realm, filled with pitfalls and dungeons; it is the realm in which fairies have their being. Such realm, however, is not limited to that:

Fäerie contains many things besides elves and fays, and besides dwarfs, witches, trolls, giants, or dragons: it holds the seas, the sun, the moon, the sky; and the earth, and all things that are in it: tree and bird, water and stone, wine and bread, and ourselves, mortal men, when we are enchanted (TOLKIEN, 2001, p. 9).

In this sense, fairy tales are not necessarily tales about fairies, for the realm of *Fäerie* is much broader and not limited to that. The realm of *Fäerie*, in which Tolkien argues fairy stories take place, is the realm of imagination. In such setting, fantastic events are made possible, and this is, Tolkien argues, one of the fundamental functions of fairy stories: the potential of

2 Further attention will be given this idea in the following section.

giving to the imagination and imagined things what he calls secondary belief. Secondary Belief, Jay Ruud points out, is “[...] a belief that accepts the inner reality of the story and believes in its “truth” as long as the reader’s mind is there within that story’s bounds.” (RUUD, 2011, p. 344). Such kind of belief, produced through artistic effort, is not easy to be attained, for it depends on the capacity of the artist of giving to their works an inner consistency of reality.

Anyone inheriting the fantastic device of human language can say *the green sun*. Many can then imagine or picture it. But that is not enough – though it may already be a more potent thing than many a ‘thumbnail sketch’ or ‘transcript of life’ that receives literary praise. To make a Secondary World inside which the green sun will be credible, commanding Secondary Belief, will probably require labour and thought, and will certainly demand a special skill, a kind of elvish craft. Few attempt such difficult tasks. But when they are attempted and in any degree accomplished then we have a rare achievement of Art: indeed narrative art, story-making in its primary and most potent mode (TOLKIEN, 2001, p.49).

By inducing such belief, Tolkien argues, fairy stories satisfy a variety of human desires, namely that of glimpsing different worlds and conversing with other living things. Such idea is evident in both Tolkien’s and Lewis’s fairy stories: in *The Lord of the Rings* and in *The Chronicles of Narnia* the protagonists are seen moving from their own world and into an entirely different one, with a whole new set of characteristics and rules. In Lewis’s narrative, such movement is more evident and readers tend to recognize the change more easily throughout most of the chronicles: in “The Magician’s Nephew”, the protagonists Digory and Polly are transported to a different world by the means of a magic ring, while the Pevensie Siblings enter Narnia for the first time in “The Lion, the Witch and the Wardrobe” through a magic wardrobe. In *The Chronicles of Narnia*, there is often some kind of wondrous device that enacts the transition from world to another that makes sure that readers perceive the change. In *The Lord of the Rings*, however, such transition between worlds is more difficult to be noticed and this happens because, differently from the protagonists in Lewis’s narrative, the ones in Tolkien’s work, the hobbits, already inhabit the world in which the adventure takes place. Curiously, as Verlyn Flieger (2017) argues, there are multiple secondary worlds inside Tolkien’s works. From the readers’ perspective, Middle-earth, as a whole, is already a secondary world, in which we enter

by way of the famous sentence: “In a hole in the ground there lived a hobbit” [...] At once we know that we are out of this world and into another marked (indeed, almost created) by the unfamiliar word *hobbit*, and the succeeding paragraphs lead us deeper into that world. It is an otherworld, a secondary world, but one so firmly grounded in the primary one that we can recognize the links. It is a world where imaginary creatures called Hobbits live dull boring lives, get letters in the mail, enjoy pipe-smoking but neglect the washing-up (FLIEGER, 2017, p. 38).

On the other hand, for the hobbits from the Shire who live in almost complete isolation from the rest of Middle-earth, the regions beyond the borders of their homeland are, it may be argued, perceived by them as a secondary world. Life in the Shire, as Flieger (2017) points out, is filled with recognizable elements from our primary world³: domestic chores, such as collecting the morning letters and tending to gardens, as well as everyday activities, such as drinking tea at four in the afternoon and smoking a pipe, are common in the hobbits’ lives. Therefore, hobbits may be seen as unfamiliar creatures living in a familiar environment: when readers start reading *The Lord of the Rings* they are immediately transported to the secondary world of Middle-earth through the arresting strangeness of hobbits; however, as they read on, they realize that not only the place hobbits live in is a familiar one, grounded in the primary world, but also their customs and traditions are recognizable. Thus, when Frodo, Sam, Pippin, and Merry leave the Shire, readers enter another secondary world with them. This second secondary world, however, comes with a different effect: since it is seen as unfamiliar by both readers and hobbits, it is perceived with double strangeness. Such transition from a less unfamiliar world to a highly different environment is well marked in the narrative, and it happens at the beginning of the chapter “The Old Forest”:

‘Good-bye!’ they cried, and rode down the slope and disappeared from Fredegar’s sight into the tunnel. It was dark and damp. At the far end it was closed by a gate of thick-set iron bars. Merry got down and unlocked the gate, and when they had all passed through he pushed it to again. It shut with a clang, and the lock clicked.

3 Mainly from Tolkien’s Victorian childhood world.

The sound was ominous. ‘There!’ said Merry. ‘You have left the Shire, and are now outside, and on the edge of the Old Forest.’ ‘Are the stories about it true?’ asked Pippin. ‘I don’t know what stories you mean,’ Merry answered. ‘If you mean the old bogey-stories Fatty’s nurses used to tell him, about goblins and wolves and things of that sort, I should say no. At any rate I don’t believe them. But the Forest *is* queer. Everything in it is very much more alive, more aware of what is going on, so to speak, than things are in the Shire. And the trees do not like strangers. They watch you. They are usually content merely to watch you, as long as daylight lasts, and don’t do much. Occasionally the most unfriendly ones may drop a branch, or stick a root out, or grasp at you with a long trailer. But at night things can be most alarming, or so I am told. I have only once or twice been in here after dark, and then only near the hedge. I thought all the trees were whispering to each other, passing news and plots along in an unintelligible language; and the branches swayed and groped without any wind. They do say the trees do actually move, and can surround strangers and hem them in. In fact long ago they attacked the Hedge: they came and planted themselves right by it, and leaned over it (TOLKIEN, 2007, p. 144-145).

The supernatural description given by Merry warns his fellow hobbits, and the readers as well, that advancing beyond the gate means setting foot in a perilous realm, filled with unknown pitfalls and dungeons. In fact, Merry’s considerations concerning the Old Forest are notably similar to Tolkien’s description of *Fäerie* in the essay “On Fairy Stories”, in which the scholar argues that “[m]ost good fairy-stories are about the *aventures* of men in the Perilous Realm or upon its shadowy marches” (TOLKIEN, 2001, p. 9-10). The adventures of the protagonists from both Tolkien’s and Lewis’s narratives take place, as it may be argued from the evidence above, in the realm of *Fäerie*, which makes these narratives, if one accepts the Tolkienian theory, fairy stories. As such, one of their functions is fulfilling the human desire of glimpsing different worlds; such function, as it may be argued from the passages above, is attended both in *The Lord of the Rings* and in *The Chronicles of Narnia*. As for the fulfilment of our desire to converse with other living things, again such aspect is more evident in Lewis’s work: when Digory and Polly first set foot on Narnia, they hear a voice that calls their attention:

[a] voice had begun to sing. It was very far away and Digory found it hard to decide from what direction it was coming. Sometimes it seemed to come from all directions at once. Sometimes he almost thought it was coming out of the earth beneath them. Its lower notes were deep enough to be the voice of the earth herself. (LEWIS, 1994, p. 106).

Such voice, as they soon discover, belongs to the creator of Narnia: a powerful talking lion named Aslan. Later, in the chapter “The Founding of Narnia”, Aslan grants the gift of speaking to all other living things in that fictional universe:

The Lion, whose eyes never blinked, stared at the animals as hard as if he was going to burn them up with his mere stare. And gradually a change came over them. [...] Then there came a swift flash like fire (but it burnt nobody) either from the sky or from the Lion itself, and every drop of blood tingled in the children’s bodies, and the deepest, wildest voice they had ever heard was saying: “Narnia, Narnia, Narnia, awake. Love. Think. Speak. Be walking trees. Be talking beasts. Be divine waters.” (LEWIS, 1994, p. 125-126).

From that moment in *The Chronicles of Narnia* on, all non-human living things are granted the capacity to converse amongst themselves and also with human beings, which they are seen doing in all seven chronicles. In *The Lord of the Rings*, the human desire of talking with other beings is satisfied through the *Ents*, ancient tree-like creatures that possess a voice of their own. In addition to these talking trees, the Tolkienian narrative also presents an ancient race of talking eagles, the “Great Eagles”. Both eagles and *Ents* are friendly towards the heroes of the narrative and they aid them in their journeys through Middle-earth.

There is yet one aspect concerning the social function of fairy stories that I would like to address, and it is connected to Tolkien’s (2001) idea that a further role of fairy tales is that of providing readers with three things: escape, recovery, and consolation. Escape is intrinsically connected with the wish-fulfilling function of fairy stories mentioned above: when a writer is capable of creating a fictional universe that is internally consistent, they create a secondary world in which readers can enter and in which the narrated events seem real. Thus, by indu-

cing secondary belief, internally consistent fairy stories have the potential of fulfilling a series of human desires. Recovery, on the other hand, concerns what Lewis (2002) calls the main advantage of fairy stories: that of better saying what has to be said. On his essay “Sometimes fairy stories may say best what’s to be said”, the scholar explains such a claim:

Everything began with images [...]. Then came the Form. As these images sorted themselves into events (i.e., became a story) they seemed to demand no love interest and no close psychology. But the Form which excludes these things is the fairy tale. And the moment I thought of that I fell in love with the Form itself: its brevity, its severe restraints on description, its flexible traditionalism, its inflexible hostility to all analysis, digression, reflections and ‘gas’. I was now enamoured of it. Its very limitations of vocabulary became an attraction; as the hardness of the stone pleases the sculptor or the difficulty of the sonnet delights the sonneteer. On that side (as Author) I wrote fairy tales because the Fairy Tale seemed the ideal Form for the stuff I had to say. Then of course the Man in me began to have his turn. I thought I saw how stories of this kind could steal past a certain inhibition which had paralysed much of my own religion in childhood. Why did one find it so hard to feel as one was told one ought to feel about God or about the sufferings of Christ? I thought the chief reason was that one was told one ought to. An obligation to feel can freeze feelings. And reverence itself did harm. The whole subject was associated with lowered voices; almost as if it were something medical. But supposing that by casting all these things into an imaginary world, stripping them of their stained-glass and Sunday school associations, one could make them for the first time appear in their real potency? Could one not thus steal past those watchful dragons? I thought one could (LEWIS, 2002, 92-93).

According to Lewis, fairy stories have the potential of, somehow, recreating reality and presenting it to readers under a new light, thus making them regain a clearer view of things in the real world. That is probably why the author, on the same essay, argues that one of the functions of fairy stories is their capacity of making readers undergo experiences they never had; thus, rather than simply commenting on life, these stories can enrich it. Tolkien, as a great

connoisseur of the genre, was well aware of such claims and expressed them in his essay “On Fairy Stories”: “We should look at green again, and be startled anew (but not blinded) by blue and yellow and red. We should meet the centaur and the dragon, and then perhaps suddenly behold, like the ancient shepherds, sheep, and dogs, and horses - and wolves.” (TOLKIEN, 2001, p. 57). Therefore, for these authors, fairy stories both restore and expand perspective: the stories mirror reality and make readers perceive aspects of it that were, thus far, unnoticed or forgotten. In other words, fairy stories help readers reach a clearer understanding of the world around them by providing Recovery.

As for the consolation fairy stories provide, it is related to what Tolkien (2001) calls “the joy of the happy ending”, which is the mark, he believes, of all good fairy stories. To explain such argument, the author coined the term *Eucatastrophe*. For the author, this consolation, which is characterised by a sudden and miraculous grace that is bestowed upon the characters in the narrative in the face of imminent defeat, is the highest function of fairy stories. In *The Chronicles of Narnia*, the *Eucatastrophe* is present in all seven tales, often representing the sudden triumph of the good forces over the bad. However, for the purposes of this work, I address only one of the *eucatastrophic* moments in Lewis’s narrative, the one taking place at the end of “The Lion, the Witch and the Wardrobe. The *Eucatastrophe* in such tale takes place when Aslan, who had been executed by the White Witch previously in the narrative, resurrects. The resurrection of the talking lion represents what Tolkien (2001) calls “the sudden joyous turn” in the face of imminent defeat, for Aslan is the character responsible for putting an end in the war the Pevensie siblings had been fighting against the White Witch; it is in the precise moment that the tide of the battle is against the Pevensie’s that Aslan arrives and ensures that the evil forces the White Witch had mustered are defeated:

Lucy could hardly make out what was happening; she only saw the stone knife and Peter’s sword flashing so quickly that they looked like three knives and three swords. That pair were in the center. On each side the line stretched out. Horrible things

4 As Verlyn Flieger (2017) points out, Tolkien’s *Eucatastrophe* is derived from the Greek word *katastrephein*, *kata* (down) and *strephein* (turn). By adding the prefix “*eu-*” (good), Tolkien changed the negative meaning of the original word to a positive one: the “good catastrophe”.

were happening wherever she looked. “Off my back, children,” shouted Aslan. And they both tumbled off. Then with a roar that shook all Narnia from the western lamp-post to the shores of the eastern sea the great beast flung himself upon the White Witch. Lucy saw her face lifted toward him for one second with an expression of terror and amazement. Then Lion and Witch had rolled over together but with the Witch underneath; and at the same moment all war-like creatures whom Aslan had led from the Witch’s house rushed madly on the enemy lines, dwarfs with their battleaxes, dogs with teeth, the Giant with his club (and his feet also crushed dozens of the foe), unicorns with their horns, centaurs with swords and hoofs. And Peter’s tired army cheered, and the newcomers roared, and the enemy squealed and gibbered till the wood re-echoed with the din of that onset (LEWIS, 1994, p. 176-177).

With the White Witch overthrown, peace returns to Narnia once again. In *The Lord of the Rings*, on the other hand, the *Eucatastrophe* is considerably more complex because it ensures the happy ending of all characters in Middle-earth, but the one of Frodo, one of the heroes of the novel. After the One Ring is destroyed and peace returns to Tolkien’s fictional universe, Frodo keeps suffering the effects of having borne the Ring through most of the narrative; the hero cannot be healed, neither physically nor mentally. Rather than enjoying the restored peace of his homeland, his fate is to head to the Undying Lands, a territory that is beyond the reach of any race in Tolkien’s narrative, except for the elves and a few characters, like Frodo and Bilbo, who are granted passage to it due to their having been Ring bearers, where he will spend the rest of his days. In the chapter “The Gray Havens”, Frodo explains to his friend Sam why he has to leave:

‘But,’ said Sam, and tears started in his eyes, ‘I thought you were going to enjoy the Shire, too, for years and years, after all you have done.’ ‘So I thought too, once. But I have been too deeply hurt, Sam. I tried to save the Shire, and it has been saved, but not for me. It must often be so, Sam, when things are in danger: some one has to give them up, lose them, so that others may keep them (TOLKIEN, 2007, p. 1346-1347).

In both *The Lord of the Rings* and *The Chronicles of Narnia* the happy ending has to be earned; the heroes in these narratives have to struggle so that it can take place: the Pevensie siblings, as well as the other heroes in Lewis's narratives, all fight in the Narnian wars or take part of some dangerous quest, while the ones in the Tolkienian work go on a perilous journey to destroy the One Ring. The main difference in these authors' narratives is, however, the fact that in *The Lord of the Rings* the happy ending is earned by a hero that will not directly benefit from it, as it is the case with Frodo. Tom Shippey (2001), Theresa Nicolay (2014) and Flieger (2017), argue that the double facet of the *Eucatastrophe* in Tolkien's narrative is largely associated with the way the author felt towards two specific kinds of narrative: the ancient and the Biblical. Nicolay suggests that through his works, Tolkien sought to revive virtues that, for him, were fundamental to the building of a society that could thrive in the face of great adversity. The scholar proposes that by putting his characters against entities that represent the most potent evil imaginable and then having them rise above their differences and weaknesses as a means to cast such evil down, Tolkien is underscoring the importance of fellowship, courage, hope and a set of other virtues. Shippey points out that this confrontation between the forces of "good" and "evil" is present not only in the Biblical narratives but also in the ancient ones. The main difference between these narratives relates to the aftermath of what the scholar calls their "Day of Doom": in the Bible, for example, such day is represented by the Apocalypse, in which the "good" forces, represented mainly by the Christian God and his angels, overthrow "evil" (Satan and his followers). If, on one hand, the forces of "good" prevail in the Bible, in ancient narratives the opposite is often true: in the Norse "Day of Doom", the Ragnarök, for example, it is the Gods who perish in the battle against the monsters; similarly, Beowulf dies after his confrontation with the dragon. Tolkien embraces these two facets in his narratives: there is the (veiled) presence of the providential help of a greater invisible force, which helps the heroes reach the happy ending, but such ending is mostly possible because of the struggles and sacrifice of a hero.

Some Considerations

At the beginning of this article, I argued that the (social) function of fairy stories has changed over time in order to better meet the demands of the context these stories are inserted in. Zipes (2012b) claims that the survival of literary fairy tales through the centuries has been possible, to a considerable extent, due to their adaptive trait. To another extent, the scholar believes, such survival has been achieved due to the inherent quality of this genre of communicating feelings efficiently by the use of metaphors that help readers envision solutions to their problems. Such characteristic fairy stories possess is connected to Brian Attebery's (2014) claim regarding fantasy, in which he argues that the metaphorical quality of fantasy allows writers to deliver their messages more powerfully since, "[b]y renouncing claims to report directly on reality, fantasy acquires the potential (not always realized) to generate powerful symbols. Like dream or myth, it uses symbols to tell the truths that the conscious mind cannot grasp or fears to face." (ATTEBERY, 2014, p. 35). Fairy stories are, in their essence, fantasy stories, therefore, Attebery's proposition applies to them. In this sense, when answering the frequently asked question "why do fairy tales stick?", one could simply say that it is because the characteristics of this genre allow writers to address and comment on real-world matters in a more accessible way. That is why Lewis (2002) argues that fairy stories, at times, can better say what is to be said: the universe in which fairy tales take place, the realm of *Fäerie*, is different from the readers' world; however, the dilemmas and difficulties the characters face (and often overcome) are frequently bound in the primary world: "what is the right thing to do?", "what does this all mean?", "what difference does it make if I give up or carry on?", and other questions of this sort are often posed by the heroes in fairy stories. In other words, characters in fantasy stories often voice anxieties common to many human beings; thus, when the heroes get the answers to their questions, readers also have, somehow, their own dilemmas solved. Through the *Eucatastrophe* in fairy stories, one is reminded that the happy ending in the real world is not so elusive as it seems.

All things considered, through their scholarship and literary works, Tolkien and Lewis emphasized an important notion concerning the genre of their narratives: fairy stories are necessary. In times of crisis, fairy tales offer us, through their metaphoric and mimetic trait

and the imaginative constructs of their authors, a new perspective through which to see the difficult moments we are forced to go through, thus aiding one regain a clear view of the world around them and, consequently, giving one extra strength to face things with a new heart. In periods of stability, conversely, fairy stories remind us that all our deeds are meaningful and raise our awareness to the often-disregarded notion that our actions and decisions may have a profound impact on the course of history.

References

ATTEBERY, Brian. *Stories about Stories*. New York: Oxford, 2014.

FLIEGER, Verlyn. *There Would always Be a Fairy Tale: more essays on Tolkien*. Ohio: Kent State University Press, 2017.

LEWIS, C.S. *On Stories*. San Diego: Harvest Books, 2002.

_____. *The Chronicles of Narnia*. New York: Harper Collins, 1994.

RUUD, Jay. *Critical companion to J.R.R. Tolkien*. New York: Facts on File, 2011.

SHIPPEY, Tom. *J.R.R. Tolkien: author of the century*. London: Harper Collins, 2001.

NICOLAY, Theresa Freda. *Tolkien and the Modernists: literary responses to the dark new days of the 20th century*. Jefferson: McFarland & Company, 2014.

TOLKIEN, J.R.R. *Tree and leaf*. London: Harper Collins, 2001.

_____. *The Lord of the Rings*. 2. ed. London: Harper Collins, 2007.

ZIPES, Jack. *Fairy tales and the art of subversion*. New York: Routledge, 2012a.

_____. *Why fairy tales stick: the evolution and relevance of a genre*. New York: Routledge, 2012b.

Mitos, arquétipos e novas representações de gênero em contos juvenis contemporâneos

Myths, archetypes and new gender representations in contemporary youth tales

Lívia Maria Rosa Soares¹

¹ Doutoranda em Letras pela Universidade Estadual do Rio Grande do Norte. Mestre em Letras pela Universidade Estadual do Piauí. Atualmente, é professora EBTT do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão (IFMA), atuando nos ensinos médio e técnico. E-mail: livia.soares@ifma.edu.br.

RESUMO: Este trabalho pretende analisar a influência mítica e simbólica nos contos juvenis *Maria, Maria* e *Com sua voz de mulher* de Marina Colasanti. A partir disso, se pretende investigar como as identidades de gênero se atualizam e são reafirmadas a partir das metáforas e alegorias presentes nas narrativas juvenis contemporâneas, uma vez que elas redimensionam as representações dos papéis de gênero na pós-modernidade. Assim, ao relacionarmos as identidades femininas em tempos e espaços distintos em narrativas ficcionais, julgamos avançar no desvendamento das máscaras ideológicas reproduzidas em épocas distintas e entender como esses contos contribuem para a compreensão dos embates ideológicos vivenciados socialmente.

PALAVRAS-CHAVE: Representações de gênero: Tradição: Pós-modernidade: Contos juvenis.

ABSTRACT: This work intends to analyze the juvenile tales: *Maria, Maria* and *With Her Voice of woman* of Marina Colasanti. It is intended to investigate how gender identities are updated and are reaffirmed from the metaphors and allegories presents in contemporary juvenile narratives, once they reshape the representation of gender roles in postmodernity. Thus, when we relate feminine identities in different times and spaces in fictional narratives, we judge that we advance in the unraveling of the ideological masks reproduced in different epochs and understand how these stories contribute to the understanding of the socially experienced ideological clashes.

KEYWORDS: Gender representations: Tradition: Postmodernity: Juvenile tales.

Perfis femininos nos contos de fadas tradicionais e pós-modernos: um breve histórico

Qual o valor de uma obra literária? Qual a relação dela com obras que a sucederam? Essas perguntas certamente teriam respostas diversas. Porém, ao considerarmos a linha de pesquisa Literatura juvenil e a análise da produção literária destinada a este público específico, percebemos que algumas características observadas nas produções atuais se aproximam e ao mesmo tempo se distanciam dos modelos tradicionais que se adaptaram a diferentes culturas e momentos históricos e chegaram até os nossos dias.

Essas reflexões retomam a gênese da literatura destinada às crianças e jovens, uma vez que presenciamos, em pleno século XXI, o ressurgimento de uma estrutura antiga, porém atualizada aos paradigmas pós-modernos. Por isso, considerando a história e a evolução desse gênero literário, percebe-se que a forma como o conto de fadas foi desenvolvido ao longo da história traz traços que representavam de maneira exemplar a mentalidade pragmática que se consolidava na época, especialmente em relação às funções femininas.

As maneiras de representar os papéis de gênero nas narrativas infantis e juvenis ficaram bem marcadas em vários contos de fadas tradicionais e resistem até hoje. Sobre essa questão, na obra *Em busca dos contos perdidos*, a pesquisadora Mariza B. T. Mendes (1999) fez uma análise dos significados das funções femininas em oito contos de Charles Perrault considerado o precursor das narrativas infantis, destacando neles os prêmios e castigos que a sociedade patriarcal determinou às mulheres:

Os prêmios e castigos para as boas e más ações são a base da moral ingênua, que caracteriza as narrativas de origem popular. As mulheres recebem castigos especiais, que mostram o modo como o sexo feminino é manipulado na sociedade. O uso dos mitos nos contos de fadas em todas as culturas, sempre teve o objetivo de preservar as bases morais e ideológicas da sociedade patriarcal (MENDES, 1999, p. 111).

A autora mostra a partir da interpretação dos contos clássicos que os atributos das personagens femininas logo saltam aos olhos. Cinderela, Bela Adormecida e Chapeuzinho Vermelho são dóceis e amáveis, lembram as garotas ingênuas e desprotegidas. As fadas lembram

a mãe protetora e as bruxas lembram a madrasta, a mãe malvada. Essas características definem a imagem da mulher que o artista captou em uma determinada época e transmitiu à posteridade, permanecendo após três séculos em diversas produções destinadas a todos os públicos.

Uma das hipóteses para o destaque dado às funções femininas nessas histórias “está na relação dos contos com os mitos, que por sua vez se originaram de rituais praticados nas comunidades primitivas. Nelas, as mulheres tinham um papel social importante de sacerdotisa e as divindades eram femininas” (MENDES, 1999, p. 125). As histórias clássicas trazem em seus enredos mulheres passivas à espera da figura masculina que quase sempre exercia papel de decisão. Nesse sentido, os enredos enfatizam o perfil da mulher ideal para que não pairassem dúvidas quanto ao seu papel social, ou seja, imaginação e verdade se colocam como alteridades que interagem, mas não se excluem mutuamente.

Evidenciam-se duas características comuns entre os contos de fadas tradicionais e pós-modernos: as protagonistas são mulheres, que enfrentam alguma espécie de ordem constituída, mas a principal e mais desafiadora é a política. O fato de as personagens pertencerem ao sexo feminino é circunstancial: faculta a concentração temática e sublinha o efeito liberador em relação a algum aspecto desafiador do mundo ficcional. Bettelheim (2009), exemplifica essa característica ao citar que:

Para Chapeuzinho Vermelho, o mundo para além do lar paterno não é um ermo ameaçador através do qual a criança não consegue encontrar um caminho. Para lá do portão da casa de Chapeuzinho Vermelho há uma estrada bem conhecida, da qual sua mãe previne que não se desvie (...) esse dilema de situar-se entre o princípio da realidade e o princípio de prazer é afirmado explicitamente quando o lobo diz à menina: “Veja como são as belas flores ao seu redor. Por que não dá uma olhada por aí? Acho que você nem ouve como os passarinhos cantam bonito. Caminha atenta e concentrada como se fosse para a escola, enquanto que aqui na floresta tudo é alegria”. Esse é o mesmo conflito entre fazer o que se gosta de fazer e o que deve fazer (BETTELHEIM, 2009, p. 14).

A narrativa mundialmente conhecida e adaptada mostra que a protagonista, após ter desobedecido às recomendações aprende a lição: “prometendo não mais se desviar do caminho

para se embrenhar na floresta...”. Por isso não existe uma conspiração dos adultos para forçar a heroína da história a corrigir seu caminho como exige a sociedade – “um processo que nega o valor do direcionamento íntimo” (BETTELHEIM, 2006, p. 38).

Assim, os mitos e contos de fadas são textos que permitem a expressão da alma mesmo em tempos bem distantes. Essas narrativas priorizam as representações femininas e ajudam a entender o processo de dinamização de construções simbólicas e podem auxiliar no entendimento acerca das representações de gênero.

Ressalte-se que as imagens representadas nas obras e a sua dinâmica estão associadas a símbolos, cujas formas contêm sentidos psicológicos universais e remetem para as estruturas biopsicológicas e socioculturais, construções do pensamento que representam o mundo exterior através dos recursos da linguagem como a metáfora, que é responsável pela poeticidade.

É importante considerar que os arquétipos presentes nos mitos e nos contos de fadas remontam a imagens primordiais e universais, o que revela a presença de imagens simbólicas. Diante disso, analisaremos em que medida a representação feminina nos contos selecionados abre-se a reflexões existenciais, arquétipos do inconsciente coletivo, cujas formas possuem sentidos universais que se atualizam com o contexto sociocultural de cada época, representando o mundo exterior através de recursos da linguagem e da memória.

Eternizados através da arte, os mitos e os contos clássicos mantêm uma forte ligação com a literatura, visto que esta é também uma forma pela qual o homem busca uma compreensão de si e dos enigmas próprios do “estar no mundo”, como afirma Eliana Yunes (1998): “o mundo organizado se desorganiza, o mundo caótico ganha sentido, o fantástico é experimentado, a história ganha condições de maravilhoso e o maravilhoso de verdade” (YUNES, 1998, p. 189). Desse modo, a matéria literária dos contos de fadas ganha um novo sentido, ou seja, ainda apresenta relações com o imaginário popular, perpetuando-se através dos séculos.

Ao lado da dimensão social e histórica que os contos juvenis registram, há um sedimento primitivo que se manifesta pela presença de elementos míticos e de rituais de passagem comuns nas sociedades arcaicas. Além disso, esses textos são descendentes de fontes remotas, por isso guardam uma herança arquetípica que representa a bagagem cultural acumulada ao longo dos séculos. Como afirma Maria Zaira Turchi (2006), “é uma generalização dinâmica

e afetiva da imagem, promove a união entre os gestos inconscientes e as representações, formando o esqueleto dinâmico da imaginação” (TURCHI, 2006, p. 28).

Aliada a essa questão, a análise da representação feminina no passado e no presente pode ajudar a entender questões relacionadas à pluralidade cultural na literatura brasileira contemporânea para crianças e jovens no que tange a representação de grupos marginalizados na arte.

A partir dessas novas configurações temáticas, novas interpretações poderão ser incentivadas, permitindo ao leitor a percepção sobre as formas pelas quais as mulheres são representadas, tornando-se críticos e atuantes da realidade social. A esse respeito Nelly Novaes Coelho (2000) considera que:

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

Segundo a autora, a linguagem estética procura representar a realidade em foco e dela ser testemunha, ao mesmo tempo em que se assume como invenção, passando a ser questionadora das realidades; e, ao mesmo tempo, descobre-se criadora ou instauradora de um novo real.

Percebe-se também que nessas obras há as redefinições de identidades antes pré-estabelecidas uma vez que as obras de arte não mais apresentam o sujeito centrado e definido. O conceito de identidade vem sendo teorizado com mais ênfase a partir da intensificação e legitimação dos estudos culturais em meados do século XX. A obra *A identidade cultural na pós-modernidade é um exemplo disso*. Nela, o sociólogo Stuart Hall (2005) defende que não se pode falar da identidade como uma coisa acabada e estável e sim como um processo em andamento.

Essas transformações repercutiram e alicerçaram o desenvolvimento de teorias que procuraram explicar as novas configurações artísticas e ideológicas percebidas após o período

entre guerras e a partir dos movimentos de resistência e contracultura. Uma delas foi desenvolvida por Linda Hutcheon (1991) que entende a pós-modernidade como um empreendimento contraditório, pois retoma o passado para em seguida desestabilizá-lo apontando para os próprios paradoxos, uma vez que incorpora e modifica a tradição, fazendo com que a memória funcione como um vínculo entre o ontem e o hoje, explicando uma mudança dentro da continuidade. Segundo a autora:

A maior contribuição da pós-modernidade tem sido um reconhecimento do fato de que qualquer sistema específico de significação da sociedade ocupa seu lugar em meio ao padrão total dos sistemas que estruturam a sociedade e que dele recebe sua confirmação (HUTCHEON, 1991, p. 58).

Assim, a literatura é uma forma de comunicação que permite entender não somente as formas de composição e interpretação do objeto artístico, mas também os efeitos das mudanças percebidas após grandes acontecimentos históricos registrados no século XX, o que fez com que novos contornos fossem estabelecidos. Percebe-se na arte temáticas eminentemente políticas e representativas de sujeitos que antes estavam à margem.

Nesse sentido, as novas formas de representações dos papéis de gênero têm começado a sugerir modos de desafiar e mudar as formas dominantes, nas várias dimensões da cultura, explorando novos tipos de simbologias na arte. Isso significa reavaliar sistemas sociais de poder, que validam e autorizam algumas imagens de grupos historicamente excluídos das produções artísticas.

Ressalte-se que a produção cultural é construída num contexto sociohistórico e numa ideologia e é nesse aspecto que as teorias feministas têm atuado. Os feminismos têm, nesse sentido, tido um efeito muito profundo no pós-modernismo. Não é por acaso que o pós-moderno coincide com a reavaliação feminista de formas não canônicas de discurso narrativo. Hutcheon (2002) reafirma essa premissa ao considerar a relação entre feminismo e pós-modernidade:

O pós-modernismo é certamente político, mas é politicamente ambivalente, duplamente envolvido com cumplicidade e crítica, subvertendo e mantendo ao mesmo tempo a posição metanarrativa. Devido à sua noção necessária de “verdade”, os

feminismos não são incrédulos em relação às suas próprias metanarrativas, mesmo se contestam a patriarcal. Eles certamente vão além de tornar a ideologia explícita e desconstruindo-a, argumentam sobre a necessidade de sua mudança para produzir uma transformação real da arte, que só pode vir com a transformação das práticas sociais patriarcais (HUTCHEON, 2002, p. 123).

Verifica-se que a narrativa contemporânea de Colasanti representa essas mudanças e faz uso da ironia como estratégia discursiva, porque ao mesmo tempo em que inscreve, subverte seu alvo, pois contesta os alvos culturais ao fazer uso de estratégias paródicas para questionar narrativas totalizadoras. Sobre essa questão, Giddens (2002) também cita a pós-modernidade, porém a denomina como Modernidade tardia, relacionando os sérios reflexos na estruturação e desenvolvimento da sociedade ao esvaziamento do tempo e do espaço:

[...] a condição de pós-modernidade se distingue por uma espécie de desvanecimento da grande narrativa e a linha de relato englobadora mediante a qual nos coloca na história como seres que possuem um passado determinado e um futuro predizível (GIDDENS, 2002, p. 19).

Assim, é traço característico do pensamento pós-moderno a aceitação de uma totalidade fragmentada e heterogênea em contraposição à busca moderna pela homogeneização. Tal pensamento dá espaço à multiplicação das diferenças, permitindo que haja, no lugar da idealização de uma identidade estável e fixa, identificações sucessivas e provisórias.

Com base nessas considerações, discutiremos em que medida as personagens dos dois contos analisados nesse estudo representam essas transformações, especialmente pelas imagens poéticas presentes e atualizadas em narrativas destinadas para todos os públicos, não só para leitores em formação.

Num reino não muito distante...novas ideologias

Construir e desconstruir, tecer e destecer: essas sejam algumas palavras que descrevem, de certa maneira, a obra literária de Marina Colasanti. Uma entre as mais significativas vozes femininas da literatura brasileira, principalmente pelo estilo peculiar de seus textos. Suas narrativas apresentam elementos insólitos e fantásticos incorporados ao enredo. Além disso, ao redesenhar a condição feminina, a autora retoma a trilha deixada por princesas e tecelãs em seus contos, que, apesar de esboçarem temáticas contemporâneas, apresentam estruturas e simbologias universalmente conhecidas.

O conto “Maria, Maria” foi publicado na coletânea *Espinho de Marfim e outras histórias* em 1999. Logo no início, já se percebe o conflito que motiva o desenrolar das demais ações: “Manhã de março. E a campainha toca. – Quem é? – pergunta Maria já ansiosa, na verdade inquirindo ao mundo por que me chamam em casa, o que querem de mim? – A senhora foi escolhida – responde o rapaz, tão louro atrás da corrente.” (COLASANTI, 1999, p. 35).

Maria, uma mulher moderna, tem nome homônimo ao personagem bíblico, recebe de uma pessoa que bate à sua porta uma notícia um tanto estranha. Logo pensa que é um vendedor ou oferece serviços que não queria pagar. “Fui escolhida para quê? pensa Maria, não ouço rádio, não entro em concurso, fui escolhida não, mentira.” (COLASANTI, 1999, p. 35). Desconfiada da insistência do rapaz loiro de cabelos encaracolados, que se anuncia o “anjo do senhor”, tal como a narrativa bíblica, Maria resolve ouvir o que o rapaz tinha a dizer.

O leitor aproxima essas ações à narrativa do nascimento de Jesus, pois há a semelhança com alguns elementos que aparecem atualizados. Mas a notícia do mensageiro não era nada agradável: ela está sendo despejada. Sozinha, grávida e agora despejada. Não resta outra opção senão começar a organizar a mudança antes da chegada do filho, porém vários obstáculos se apresentam:

Precisará ainda fazer a mudança, juntar suas coisas, depois acompanhar o caminhão com seu próprio carro, pequena procissão através do trânsito da cidade, durante a qual os cristais mais delicados, que levou consigo num balaio, tilintam como minúsculos sinos. Está justamente tentando definir lugares para os objetos na casa ainda caótica, quando o corpo moído exige que ela ponha as mãos nos rins e, projetando a barriga para a frente para aliviar o peso, Maria percebe que uma sombra se avoluma por

dentro do ventre. Uma sombra que ainda não é dor, mas que cresce e, insistente, chama (COLASANTI, 1999, p. 36).

Há a (res)significação de mitos fundadores, porém adaptados ao cotidiano de uma “Maria” moderna. Para Costa (2008), “o mito foi a narrativa primeira através da qual o homem organizou seus símbolos, na necessidade de explicar o deslumbramento do mundo que acabara de nascer, e explicar-se nele (COSTA, 2008, p. 168)”. Além disso, são frutos de impulsos humanos para apreender o indizível, o inexplicável, são resultados das crenças, do imaginado a partir de expressões coletivas, culturais, e, assim, projetam-se na história.

A narrativa descreve os dilemas de uma mulher moderna, com seus problemas, os estágios da gravidez até o momento do parto, e propõe um desenraizamento do patriarcado:

Frio, luz intensa, o corpo tão doído que quase o desconhece. Força, Maria, é preciso fazer força. Os músculos tensos, os dentes cerrados, o pescoço quase estourando. E de repente aquela sensação líquida, macia, de peixe esgueirando-se, saltando, como se a dor e o sangue e as vísceras de Maria se esvaíssem por entre suas pernas, deixando-a vazia e apaziguada (COLASANTI, 1999, p. 36).

A personagem começa a perceber aproximações de sua história com a narrativa bíblica, mas, após o parto, nasce uma menina. Maria então constata que o aviso do anjo era falso:

– É uma menina – ouve o médico dizer do fundo da luz. Uma menina?! Então, pensa Maria quase com alívio antes de resvalar para o torpor, então não era verdade, nada do que o Anjo disse era verdade, eu não fui escolhida, sou apenas uma mãe qualquer, mãe da minha filha amada, que bem-vinda seja (COLASANTI, 1999, p. 40).

Ao sair da maternidade, Maria, com a filha no colo, entra no apartamento recém-alugado. Toda mudança por arrumar, o berço da criança ainda nem havia chegado, já era natal. Vê um caixote vazio, ainda com palha da mudança, arrasta-o para o meio da sala, afofa a palha, põe almofadas por cima e, com gestos de quem quara roupa ao sol, abre sobre as almofadas o lençolzinho branco, bordado, que estava guardado numa gaveta com sachê cheiroso, para o primeiro dia (COLASANTI 1999 p. 41).

Em casa, um gato e um cachorro esperando seus cuidados, pois estavam sozinhos desde sua ida à maternidade. Enquanto arrumava comida para os dois, percebe que ambos contemplavam sua filha no caixote em devoção. Nesse instante, a personagem constata que o milagre que o anjo anunciara estava se repetindo, não da mesma forma da narrativa bíblica, mas condizente com o modo de vida de uma mãe que, como muitas da vida real, enfrentam seus problemas sem a intervenção da figura masculina. A personagem tem a certeza de que a menina é sagrada:

[...] faz barulho com o prato. Nada. Que será que há com esse bichos, se pergunta Maria. Intrigada, vai até a sala. Não chega a entrar, porém, retida por um instante na porta, em devoção. Lá está o caixote, onde ela o deixou. Mas o gato de um lado e o cachorro do outro bafejam delicadamente sobre a menina. E acima dela, pairando ofuscante na tarde que se vai, esparge sua fúlgida luz uma estrela. – Então era verdade! O Anjo não mentiu! Ajoelha-se Maria perto da filha. Sim, o Anjo disse a verdade. Sagrada é a menina que esperneia entre linhos. Como estava prometido, Ela chegou. Louvor aos céus, pois a Messias está entre nós (COLASANTI, 1999, p. 40).

No desfecho do conto, há novamente a retomada da história bíblica do nascimento de Jesus, mas dessa vez com uma menina sendo “a Messias”. Os animais ao redor, a luz da estrela, a menina sagrada nasceu! Percebe-se no enredo do conto que a história de nascimento de Jesus é recontada, mas com algumas mudanças: o bebê nascido na noite de natal era uma mulher, Maria estava sozinha no momento do nascimento. A mulher assume a responsabilidade sozinha de cuidar da filha, dos animais de estimação e da casa, o que atualiza a narrativa tradicional mais conhecida entre os cristãos. Essas imagens configuradas em arquétipos acabam se transfigurando e permanecendo nas narrativas tradicionais e modernas, permitindo análises sobre seus constituintes. O conceito de arquétipo foi introduzido na ciência contemporânea pelo psicanalista Carl Gustav Jung (2000), que desenvolveu uma teoria baseada no imaginário, mostrando que valores e costumes repousam em imagens gerais e primordiais que determinam inconscientemente o pensamento, o que ele denomina de arquétipos coletivos. Isto é, o arquétipo em si é imperceptível, um princípio ordenador cujos elementos provenientes do inconsciente coletivo (compostos de conteúdos universais

e transpessoais) estruturam e coordenam o funcionamento da psique. Para Gilbert Durand (1989), um estudioso da teoria junguiana,

o imaginário revela-se muito especialmente como um lugar de “entre saberes”. O imaginário implica, portanto, um pluralismo das imagens, e uma estrutura sistêmica do conjunto dessas imagens infinitamente heterogêneas, mesmo divergentes, a saber: ícone, símbolo, emblema, alegoria, imaginação criadora ou reprodutiva, sonho, mito, delírio, etc. (DURAND, 1989, p. 215).

É importante ressaltar que esta capacidade de organização é herdada, enquanto o conteúdo ou as imagens arquetípicas sofreram as influências do meio. Isto é, os modelos arquetípicos básicos ou núcleos estruturantes são universais, são comuns a todos os povos, a todos os indivíduos e persistem com o passar do tempo.

Sobre essas novas imagens poéticas, Marisa Lajolo e Regina Zilberman (2005), ao fazerem referência à produção literária de Colasanti, enquadram-na entre aqueles que “apontam para outros caminhos que sugerem o esgotamento da representação realista”, e afirmam que “a escrita colasantiana revigora o fantástico com requintes de surrealismo e magia.” (LAJOLO; ZILBERMAN, 2005, p. 175). A autora recupera imagens e símbolos universais e reinterpreta imagens e papéis de gênero, colocando a mulher como protagonista e detentora dos espaços de poder.

É importante considerar que mesmo influenciado diretamente pela herança dos contos de fadas da tradição, esse e outros textos de Marina Colasanti trazem as marcas de alguns paradigmas que estruturam a sociedade moderna, sobretudo, sob a perspectiva feminina. Sobre essas abordagens, Zolin (2009) afirma que:

é nesse contexto, então, que a mulher, tomada como o “outro”, em relação ao homem – sua cultura, seus pressupostos estéticos e ideológicos – que é considerado “o mesmo”, ou o “centro”, passa a atrair para si olhares interessados em desnudar os mecanismos que lhe constituem o modo de ser, de estar na sociedade e de se fazer representar, seja na esfera social, com o movimento feminista, seja na literária, um pouco mais tarde, com a crítica feminista (ZOLIN, 2009, p. 239).

A autora corrobora com as novas tendências percebidas na arte nos últimos tempos. Entende-se que a reconstrução dessas temáticas, a partir do discurso artístico, permite uma pluralidade de enfoques através de narrativas que buscam na tradição coletiva uma relativa estabilidade, configuradas por meio do inconsciente humano e, na modernidade, atualizadas com questionamentos relacionados à misoginia condizem com paradigmas pós-modernos.

A esse respeito, Foucault (1993) defende que a construção ideológica é sintetizada enquanto uma relação entre verdade e poder e, assim, todos os discursos podem ser vistos funcionando como regimes de verdade. Segundo o autor:

Cada Sociedade tem seu regime de verdade, sua ‘política geral’ de verdade: isto é, os tipos de discurso que aceita e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e instâncias que permitem distinguir entre sentenças verdadeiras e falsas, os meios pelos quais cada um deles é sancionado; as técnicas e procedimentos valorizados na aquisição da verdade; o status daqueles que estão encarregados de dizer o que conta como verdadeiro (FOUCAULT, 1993, p. 131).

Por isso, se no passado era comum ver mulheres subjugadas e inertes frente a uma sociedade patriarcal e misógina, atualmente as personagens, em sua maioria, reescrevem novas histórias e mudam seus destinos mesmo diante de interdições impostas ainda que silenciosamente. Na Literatura, é comum a reinterpretação de estilos tradicionais, como o conto de fadas clássico, buscando em seguida desestabilizar suas verdades.

Assim, a pós-modernidade também é marcada pela contradição mesmo retomando estruturas antigas, pois ao mesmo tempo em que estabelece laços com o passado, também desestabiliza a partir de dentro. Ademais, essas tendências permitem investigar a relação da ideologia e do poder com todas as nossas atuais estruturas discursivas. Seja a paródia ou o pastiche, ambos compartilham da mesma característica de resgatar o passado reavaliando as estruturas e ideologias legitimadas ao longo dos anos.

Contudo, é importante considerar que este caráter subversivo e desafiador tende a ser uma estratégia dos artistas fora do centro (negros, gays, feministas e demais minorias étnicas). “Que tenham um acerto de contas e uma relação à cultura ainda predominantemente branca, heterossexual e masculina na qual se encontram” (HUTCHEON, 1991, p. 58), o que se

enquadra na arte como forma de protesto produzida por Marina Colasanti ao retomar uma história bíblica, porém com uma nova roupagem.

Com uma temática semelhante, o conto “Com sua voz de mulher”, publicado no livro *Longe como meu querer* (2006), é ambientado numa pequena cidade com costumes arcaicos. O modo de vida é simples, voltado para o cultivo da terra. Inicialmente, a autora apresenta a figura de um deus que controlava tudo o que se passava naquele lugar. Entretanto, uma situação o (a) intrigava: os habitantes desta cidade estavam sempre insatisfeitos, mesmo com campos férteis e rebanhos com inúmeros animais; não sorriam, estavam sempre tristes.

Percebe-se no início da história o conflito central que desencadeará as ações até sua solução. Primeiramente, o deus resolve ir até a aldeia para saber o motivo de tantas tristezas, conforme a seguir:

- ,Nada lhes falta, disse o deus, em voz alta. Cuido para que as estações se sigam em boa ordem. Garanto-lhes colheita no campo e comida na mesa. Nenhum grão apodrece nas espigas. Nenhum ovo gora nos ninhos. E seus filhos crescem. Por que então não são felizes? Um dia, pelas preces, percebeu que os habitantes não eram felizes (COLASANTI, 2006, p. 280).

Como não obteve uma resposta clara para tal pergunta, resolveu apresentar-se no mundo dos mortais e procurou uma aparência para descer à Terra. Ao observar seu imenso guarda-roupa, escolheu, entre todas as criaturas, uma figura humana, e entre todas optou pela pele mais lisa e macia que encontrara. Ele viria à terra no corpo de uma mulher.

Diante de um deus em corpo de mulher, grande foi o espanto das pessoas. Afinal, para elas, uma mulher nunca poderia exercer essa função. Então, logo que se apresentou, a personagem foi alvo de desconfianças, conforme descrito a seguir:

E eis que aquela mulher de longos cabelos apareceu na cidade dizendo que era deus, e ninguém acreditou. Fosse deus, teria vindo como guerreiro, herói, ou homem poderoso. Fosse deus, apareceria como leão, touro bravo ou águia lançando-se das nuvens. Até o crocodilo e a serpente poderiam abrigar deus em seu corpo (COLASANTI, 2006, p. 47).

A desconfiança foi comum a todos, “mas uma mulher vinda das ruas estreitas nada mais podia ser que uma mulher” (COLASANTI, 2006, p. 48). A autora deixa entrever de uma forma simbólica que o discurso ficcional faz lembrar a maneira como a mulher foi retratada no passado permitindo outros olhares. Discurso por muito tempo legitimado nas escrituras sagradas, que assegurava ao gênero masculino a função de patriarca, chefe religioso, líder da tribo, ou seja, à mulher sempre restava uma posição secundária. Então, diante do aparecimento do deus-mulher, a desconfiança da população foi geral, conforme descrito a seguir:

E assim o deus prendeu seus longos cabelos sobre a nuca e foi procurar um trabalho. Mas a uma mulher não se dá trabalho de ferreiro, nem se põe na carroça a conduzir cavalos. Uma mulher não é aquela que comanda soldados. Uma mulher não é sequer aquela que conduz o arado. E depois de muita procura, o deus-mulher só conseguiu empregar-se em uma casa para ajudar nas tarefas domésticas (COLASANTI, 2006, p. 48).

Essa representação comprometida é observada neste conto, pois sugere interpretações sobre a quebra de estereótipos por muito tempo conferidos a homens e mulheres. E, em se tratando de obras voltadas para crianças e jovens, essas imagens vêm carregadas de simbologias. Pois, ao descrever a reação adversa daqueles habitantes após a constatação que o deus tinha corpo de mulher, na verdade a autora concretiza imagens simbólicas presentes no imaginário coletivo de várias épocas e culturas.

Depois de perceber a desconfiança do povo sobre sua aparência, o deus-mulher tentou encontrar trabalho em várias funções que eram essencialmente masculinas; porém, a única ocupação que conseguiu foi de doméstica, em uma casa simples. E na casa em que escolheu morar, a família, apesar de tudo parecer favorável, não sorria. Os habitantes repetiam diariamente seus afazeres com a mesma tristeza que se via em todas as moradias daquele lugar:

E os filhos cresciam como crescem filhos que não têm doenças. Porém, pouco sorriam. Cumpriam suas tarefas de dia. À noite juntavam-se no estábulo para aproveitar o calor dos animais. As mulheres fiavam. Os homens consertavam ferramentas ou faziam cestos. Ninguém falava. As noites eram longas depois de longos dias. Os humanos se entediavam (COLASANTI, 2006, p. 49).

Essa situação começou a mudar quando o deus resolveu contar histórias aos moradores daquela casa. Logo, todos ficaram atentos e sentiram-se atraídos pelas narrativas contadas. Posteriormente, a conduta dos membros daquela família foi se alterando:

Contou uma história que se havia passado no seu mundo, aquele mundo onde tudo era possível e onde viver não obedecia a regras pequenas como as dos homens. Era uma longa história, uma história como ninguém nunca havia contado naquela cidade onde não se contavam histórias. E as mulheres ouviram de olhos bem abertos, enquanto o fio saía fino e delicado entre seus dedos. E os homens ouviram esquecidos de suas ferramentas. E o menino que chorava adormeceu no colo da mãe. E as outras crianças vieram sentar-se aos pés do deus. E ninguém falou nada enquanto ele contava, embora em seus corações todos estivessem contando com ele (COLASANTI, 2006, p. 47).

A transformação começou a partir dessa ação. As estórias contadas despertaram naqueles habitantes sentimentos nunca vividos, motivaram reações novas. Nesse sentido, as configurações simbólicas que a autora resgata e retoma relembram temas presentes nas narrativas primordiais, e se apropria da forma e da estrutura das histórias clássicas que começaram a ser registradas no século XVII, uma vez que a tarefa de contar histórias era essencialmente feminina.

A autora também afirma que, tão remoto quanto a origem da humanidade, o ato de ouvir e contar histórias não é apenas um dos muitos hábitos que os homens foram desenvolvendo ao longo de sua existência. Na verdade, trata-se de um ato de prazer, cuja finalidade é exatamente fugir aos hábitos rotineiros que marcam a monotonia da vida cotidiana. E a mulher sempre teve um papel de destaque no mundo das histórias, seja como personagem, seja como deusa sacerdotisa, num ritual sagrado, ou como simples ama, tia, mãe, avó que, enquanto fiava, ia traçando com palavras os fios das narrativas populares, transmitidas de geração a geração.

Entende-se que todos esses constituintes que perpassam as narrativas maravilhosas contemporâneas representam caminhos para o entendimento de suas configurações literárias e se desvincilharam da reprodução de valores patriarcais, se atualizando com os novos tempos e os novos discursos. Porém, mantiveram-se a estrutura, o desenvolvimento e construção das personagens. O que hoje, permite novas configurações na recepção dessas obras ao despertar novas consciências.

O conto mostra a mudança que as histórias contadas pelo deus representou para aquelas pessoas. Inicialmente, apenas a família a hospedara, depois um vizinho foi chamando o outro e mais outro. Em pouco tempo, boa parte dos habitantes daquela cidade se interessou e passou a integrar o grupo de ouvintes. A partir de então, operava-se uma transformação significativa em todos, conforme trecho descrito a seguir:

Agora, durante o dia, enquanto aravam, martelavam, enquanto erguiam o machado, os homens lembravam-se das histórias que tinham ouvido à noite, e tinham a impressão de também navegar, voar, cavalgando trovões e nuvens como aquelas personagens. E as mulheres estendiam lençóis como se armassem tendas, reprendiam o cão como se domassem leões, e atiçando o figo chuçavam dragões. Até o pastor com suas ovelhas não estava mais só, e as ovelhas eram sua legião (COLASANTI, 2006, p. 50).

A fantasia passou a ter espaço na vida daqueles moradores, de modo que a ficção presente naquelas histórias possibilitou a eles um novo olhar frente às suas realidades. Antes não sorriam; depois de conhecer todas aquelas aventuras, passaram a ver o mundo de outra forma, os afazeres diários passaram a ser menos cansativos, a vida passou a ter outro significado. As narrativas permitiam que elas lembrassem constantemente dos fatos e personagens que viviam em universos maravilhosos e perfeitos. “Os homens sorriam debruçados sobre suas tarefas, as mulheres cantavam e tinham gestos amplos nos braços” (COLASANTI, 2006, p. 50).

No desfecho do conto, a autora permite entrever que aquela transformação havia apenas começado. Outra mulher passou a repetir as histórias, depois mais pessoas repetiram o mesmo gesto, a ponto de ninguém saber mais quem havia começado a contá-las.

Assim, após a análise dos dois contos colasantianos, percebeu-se o resgate de narrativas milenares e do imaginário antigo. Nesse aspecto, existem símbolos nas suas formas arquetípicas fundamentais que, quanto mais profundos ou arcaicos, mais coletivos e universais serão, ao passo que, estando eles mais próximos da camada consciente, mais específicos e singulares serão. Deste modo, perdem seu caráter universal. Ao se tentar explicitar mais claramente a noção de arquétipo e sua diferenciação da ideia de imagem arquetípica, buscam-se argumentos para demonstrar a identidade que há entre mito e contos de fadas cujos motivos básicos têm origem nas camadas profundas do inconsciente, comuns à psique de todos os humanos.

Seguidora da teoria junguiana, a pesquisadora Marie-Louise Von Franz (2010) concentrou parte de suas pesquisas na análise dos papéis femininos nos contos de fadas tradicionais. Segundo seus estudos, “os contos de fadas são a expressão mais pura e simples dos processos psíquicos do inconsciente coletivo” (FRANZ, 2010, p. 19), destarte, eles têm grande valor para a investigação coletiva do inconsciente. A autora assinala que atualmente há um crescente interesse do público por essa forma de literatura popular, o que contribuiu para o aprofundamento de estudos científicos e literários relacionadas a essas manifestações de arte. Von Franz (2010) considerou os contos de fadas como fonte de compreensão da *psique* e do comportamento humano, e engendrou questões complexas sobre as projeções que as imagens arquetípicas estabelecem nessas narrativas ficcionais.

Sonia Salomão Khéde (1986) defende a importância das origens históricas dessas narrativas, sendo necessário considerar os fatores que codificam os elementos próprios de cada época, um padrão institucionalizado tanto para escritores como para leitores. Nesse aspecto, a autora afirma que:

A literatura infantil e juvenil é um gênero marcado historicamente. Desse modo, os gêneros infantis sempre evidenciarão traços constitutivos da sociedade atual da qual fazem parte e apontarão para as ideologias provenientes dos conflitos históricos. A singularidade do gênero literário infantojuvenil estaria justamente na sua indiscutível complexidade histórica, responsável, também, pelas inúmeras nuances ideológicas que entrecortam seus textos (KHÉDE, 1986, p. 9).

Dessa forma, os contos de fadas, as lendas, e os mitos também deixaram de ser vistos apenas como “entretenimento infantil” e vêm sendo redescobertos como autênticas fontes de conhecimento do homem e de seu lugar no mundo. Desde suas origens, essas histórias, bem como as narrativas religiosas a elas relacionadas, ofereciam um material a partir do qual as crianças formavam seus conceitos da origem e do propósito do mundo, e os ideais sociais que lhes poderiam servir de modelo. Neste sentido, apoiamo-nos em Barthes (1985) que afirma que:

O mito não nega as coisas; a sua função é, pelo contrário, falar delas; simplesmente, purificá-las, inocentá-las, fundamentá-las em natureza e em eternidade, dá-lhes clareza não de explicação, mas de constatação, abole a complexidade dos atos hu-

manos, confere-lhes a simplicidade das essências, suprime toda e qualquer dialética (BARTHES, 1985, p. 163).

Entende-se que todos esses constituintes que perpassam as narrativas maravilhosas contemporâneas representam caminhos para o entendimento de suas configurações literárias e se desvencilharam da reprodução de valores patriarcais, se atualizando com os novos tempos e os novos discursos. Porém, mantiveram-se a estrutura, o desenvolvimento e construção das personagens. O que, hoje, permite novas configurações na recepção dessas obras ao despertar novas consciências.

Assim, os contos analisados possibilitam a (re)construção da imagem feminina em contornos contemporâneos, comprovando a condição literária pós-moderna ao admitir discursos plurais que entrelaçam estilos e vozes. O que permite retomar o conceito de metaficção, conceituada por Hutcheon (1991), pois são obras que refletem sobre sua própria condição de ficção, explorando temáticas que expõem a ficcionalidade da própria história ao apresentar personagens conhecidas, mas submetidas a distorções, falsificações e ficcionalizações.

Desse modo, assim como defende Teresa Lauretis (1994), gênero é uma representação em permanente construção por diversas “tecnologias”, como a família, as escolas, os meios de comunicação, os movimentos sociais e as práticas artísticas como a literatura. Por isso, a construção do gênero também se faz por meio de sua desconstrução, uma vez que as representações de gênero devem tocar o que também está fora do discurso para assim desestabilizar qualquer representação tradicional.

Considerações finais

Com base nas análises dos contos “Maria, Maria” e “Com sua voz de mulher”, percebeu-se traços comuns: as protagonistas agem de forma desafiadora em relação a ordem constituída, protagonizam histórias que reescrevem mitos religiosos, uma vez que reinterpretam verdades absolutas que colocavam a figura masculina em destaque. A “messias” e o “deus-mulher” propõem novas visões em relação aos papéis de gênero.

Ademais, a tessitura narrativa presente nesses contos coloca a figura feminina duplamente em evidência: primeiramente, por uma mulher representar um deus e depois por reescrever seus próprios destinos.

Assim, mesmo apresentando uma temática atualizada ao nosso tempo, nas narrativas colasantianas podem-se verificar influências remanescentes da tradição e a constatação que, na pós-modernidade, a escrita feminina aparece também na posição de porta-voz de vivências comuns a todas as mulheres. Retomando o passado sem desacreditá-lo.

Entende-se que as obras de Marina Colasanti e de outras importantes autoras da contemporaneidade agem na contramão da ordem vigente, representando em seus textos personagens questionadoras, que procuram respostas para suas angústias, e que também buscam a liberdade para assumirem sua própria identidade, mesmo inseridas em um meio social em que prevalecem os valores do senso comum, ditados pela ideologia patriarcal.

Além da quebra de paradigmas estabelecidos, outro ponto em comum entre os dois contos apresentados neste estudo são as imagens, as metáforas e o trabalho artístico com a linguagem. As narrativas apresentam várias indicações que permitem ao leitor atualizar os sentidos e suas visões de mundo, uma vez que mobilizam um universo carregado de significações que permitem perceber, através do fantástico, do onírico e do maravilhoso, autênticas formas de autoconhecimento e de seu lugar no mundo, a partir da repetição ou reiteração de esquemas básicos acessíveis à mente desses leitores. Assim, Colasanti propõe uma realidade “outra”, aponta as representações de gênero com uma roupagem nova e criativa, deixando espaço para o leitor interagir e descobrir o que está na tessitura do texto.

Ademais, a produção literária contemporânea voltada para crianças e jovens representa uma linha da literatura atual “que se volta para o passado inaugural (mítico ou histórico), como uma busca ou resgate das raízes do início, do húmus vital necessário à semeadura do Presente que se está engendrando como Recomeço” (COELHO, 2000, p. 131). Isso pode despertar questionamentos e põe às claras desequilíbrios que precisam ser conscientizados e discutidos por toda a sociedade, até que possam ser resolvidos. A literatura, além de fonte de prazer emocional, está desempenhando essa tarefa de conscientização.

A partir das análises realizadas neste estudo, pode-se observar que as narrativas juvenis atuais apresentam uma autonomia temática e consolida seu compromisso com o padrão estético

da linguagem, sem a finalidade de apresentar comportamentos a serem imitados, retomando estruturas tradicionais, mas com um discurso ideológico questionador. Colasanti, ao compor seus textos, reconhece a função emancipadora e libertadora da literatura e resgata sua conotação crítica, já que a mulher aparece como porta-voz de suas experiências.

Referências

- BARTHES, Roland. O mito, hoje. In: *Mitologias*. Ed. Difel, São Paulo, 1985.
- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Trad. Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.
- BONNICI, Thomas. Teorias Estruturalistas. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: EDUEM, 2009. p. 117-142.
- COELHO, Nelly Novaes. *Literatura: arte, conhecimento e vida*. São Paulo: Petrópolis, 2000.
- COLASANTI, Marina. *Um espinho de marfim e outras histórias*. Porto Alegre: L&PM, 1999.
- COLASANTI, Marina. *Longe como o meu querer*. 2.ed. São Paulo: Ática, 2006.
- COSTA, Maria Edileuza da. *Lindoia, moema... carolina, iracema: mitos românticos da literatura brasileira*. Interdisciplinar: Revista de estudos em Língua e Literatura . nº 7. Aracaju/SE. UFS 2008. Disponível em <https://seer.ufs.br/index.php/interdisciplinar/issue/view/132/showToc>. Acesso em 23 de abr. 2019.
- DUARTE, Constância Lima. *Literatura feminina e crítica literária. Travessia Revista de Literatura Brasileira da UFSC*, Florianópolis, v. 21, n. 2, 1990, p. 48-64.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Lisboa: Presença, 1989.
- FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1993.
- FRANZ, Marie-Louise Von. *O feminino nos contos de fadas*. São Paulo: Edições Paulinas, 2010.

GIDDENS, A. *Modernidade e Identidade*. Tradução P. Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Kahar, 2002.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Thomas Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HUTCHEON, Linda. *A incredulidade a respeito das metanarrativas: articulando pós-modernismo e feminismos*. Trad. Margareth Rago. Labris – Estudos Feministas, n. 1-2, julho/dezembro de 2002.

_____. *Uma teoria da paródia*. Trad. Teresa Louro Peres. Lisboa: Edições 70, 1991.

JAMERSON, F. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. 2ª Ed. São Paulo: Ática, 2006

JUNG, Carl Gustav. *Arquétipos e inconsciente coletivo*. Tradução Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis, RJ : Vozes, 2000.

LAJOLO, Marisa. *No reino do livro infantil*. In: ZILBERMAN, Regina (Org.) Os preferidos do público: os gêneros da literatura de massa. Petrópolis: Vozes, 2005.

LAURETIS, Tereza de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, H. B. (Org.). In: HOLLANDA, H. B. (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-242.

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

SOARES, Lívia Maria Rosa. *Representações Femininas nos contos de fadas de Marina Colasanti*. Dissertação (Mestrado em Letras) Universidade Estadual do Piauí, Teresina, 2014.

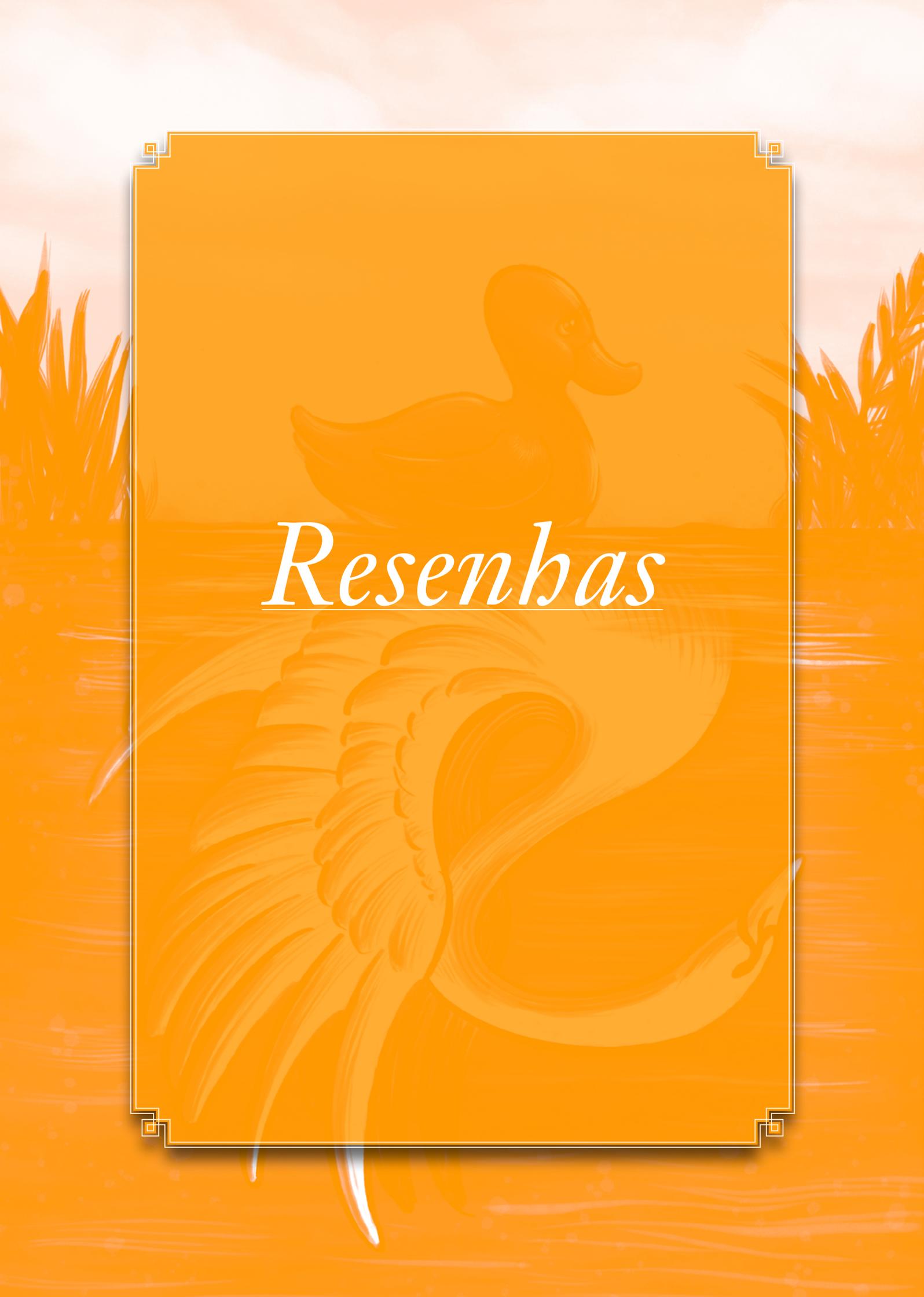
PERRAULT, Charles. *Contos de Perrault*. (Tradução de Regina Regis Junqueira). Belo Horizonte: Vila Rica, 1994.

TURCHI, Maria Zaíra, SILVA, Vera Maria Tietzmann (Orgs.). *Leitor formado, leitor em formação: leitura literária em questão*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2006.

YUNES, Eliana; PONDÉ, Glória. *Leitura e leituras da literatura infantil*. São Paulo: FTD, 1998.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: EDUEM, 2009. p. 217-242.

ZOLIN, Lucia Osana. *Desconstruindo a opressão: a imagem feminina em “A República dos sonhos” de Nèlida Pinõn*. Maringá: EDUEM, 2003.



Resenhas

Fadas em ação: uma breve análise da narrativa "O corvo", de Ana de Castro Osório

Fairies in action: a brief analysis of the story "O corvo" by Ana de Castro Osório

Priscila Clementino Bezerra de Araújo¹

Rita de Cássia Silva Dionísio Santos²

1 Acadêmica do curso de Letras da Universidade Estadual de Montes Claros (UNIMONTES). Bolsista da Iniciação Científica Voluntária – ICV, do projeto de pesquisa Narrações da infância na literatura luso-brasileira de autoria feminina: Ana de Castro Osório e Alexina de Magalhães Pinto, coordenado pela professora Rita de Cássia Silva Dionísio Santos. E-mail: pricbaraujo@gmail.com.

2 Doutora em Literatura. Professora da Universidade Estadual de Montes Claros – UNIMONTES. E-mail: cassiadionisio@hotmail.com.

RESUMO (RESENHA): OSÓRIO, Ana de Castro. “O Corvo”. In: *Contos Tradicionais Portugueses para as Crianças*. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

PALAVRAS-CHAVE: Ana de Castro Osório; conto tradicional; fada

ABSTRACT (REVIEW): OSÓRIO, Ana de Castro. “O Corvo”. In: *Contos Tradicionais Portugueses para as Crianças*. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

KEYWORDS: Ana de Castro Osório. traditional tale; fairy

Ana de Castro Osório (Portugal, 1872-1935), importante feminista dos anos iniciais do século XX, é também conhecida por ser uma referência para a literatura infantil em Portugal. A escrita de seus livros – os quais reúnem contos tradicionais portugueses – teve início em 1897, construída a partir de narrativas de sua terra de origem, cujo foco era recontar os contos populares que eram transmitidos oralmente às crianças.

O Livro *Contos Tradicionais Portugueses para as Crianças* (inicialmente publicado em 1897³) traz cinco narrativas de diversas temáticas, mas que constituem, em comum, uma espécie de genealogia das histórias de um povo, de uma época em que eram transmitidas oralmente de geração a geração. Todas trazem implícitas ou explícitas, uma moral, podendo corroborar a afirmação de Cascudo (2000, p.10) de que o “conto popular revela informação histórica, etnográfica, sociológica, jurídica, social. É um documento vivo, denunciando costumes, ideias, mentalidades, decisões e julgamentos.”

O conto “O corvo” fecha a coletânea *Contos Tradicionais Portugueses para as Crianças*. Conta a história de um gênio do mal que foi transformado em um corvo, que deseja se casar, mas tem o seu anseio reiteradamente frustrado, por causa de sua evidente perversidade. Para acabar de vez com a sua solidão, ele decide que irá casar-se, a qualquer custo, com uma bela princesa – e a noiva escolhida é uma bebê recém-nascida, por quem ele se encanta, e decide por sequestrar a criança no exato instante em que ela seria apresentada à corte.

A história passa a girar em torno da tragédia vivida pela nobre família, que, em meio ao desespero, vê-se sem alternativas de recuperar o seu bem maior: a princesinha de harmoniosa formosura. Surgem, então, outros personagens importantes para o desenrolar do conflito, como o jovem Florêncio e a Fada Urgélia – esta última a quem será designada tarefa de aconselhar a família do imperador sobre a busca de possibilidade de salvamento da princesa. Após um salto temporal, a narrativa segue tensamente, com personagens já adultos, em direção a se restabelecer a ordem inicial. No conto é possível identificar diferentes temáticas como: egoísmo, ambição, valentia, proteção, destino, violência, vingança, desigualdade social, intrigas, amor, maldade, coragem, felicidade e bondade.

Os seres que habitam o conto “O corvo” podem ser definidos como personagens co-

3 A versão que utilizamos é de 1997, edição comemorativa do centenário de lançamento da obra.

munos aos contos tradicionais, e cada um possui uma função importante para a narrativa. Do rol das personagens⁴, destacamos a mãe preocupada, que sofre com a situação do rapto da filha. O narrador não deixa possibilidades para se conhecer mais sobre a personagem, assim como detalhes psicológicos, sentimentais ou de personalidade. Há também o pai, comprometido com o bem-estar da família e preocupado com a filha. É determinado, e não mede esforços para encontrar sua menina. Sobre a princesa, personagem raptada no início da narrativa, não há muitas descrições, a não ser que é “a mais formosa do mundo” (OSÓRIO, 1997, p.67), e sobre o amor que tinha por seu salvador. Florêncio é o homem a quem Deus teria destinado para salvar a princesa, um rapaz corajoso, cavalheiro e principalmente generoso. Na narrativa ele desempenha o papel de herói, sua atitude é importante para o desfecho do conflito. Outra personagem importante é a Fada Urgélia, protetora da família, que se destina a proteger a pequena princesa da maldade do corvo. Surge na narrativa como representação do universo maravilhoso, como uma fada madrinha, que tem papel fundamental no desenrolar do conflito.

A aflição leva a corte a clamar pelos entes mágicos: lembram-se da Fada Urgélia e clamam por seu nome. A Fada chega, conduzida por uma carruagem puxada por pombas. Em sua imponente – porém, com compaixão – a Fada interroga sobre o motivo da dor que a todos afligia. Após a resposta, ela aconselha ao Imperador sobre providências que deveria tomar para reaver sua filhinha. Interessante ressaltar que, sobre a configuração das fadas nos contos maravilhosos, Medeiros (1997, p.117) descreve que elas são responsáveis por portar a harmonia, como entidades mediadoras da relação entre o humano e o mundo mágico.

“O corvo” é uma história de caráter maravilhoso⁵ e, como os contos populares em geral, aponta para a imortalidade da narrativa oral, a partir da representação de cenas e eventos que nunca morrem, que permanecem em um movimento cíclico de início, desenvolvimento e finalidade, nunca o fim.

4 Surgem, também, na narrativa, um homem morto, um cavalo encantado – aos quais, apesar da importância que têm para a abrangência dos sentidos do conto tradicional, por uma questão de economia, não nos dedicaremos neste texto.

5 Além da metamorfose do gênio em corvo, rito de iniciação, castelo e torre são outros elementos próprios aos contos maravilhosos que também comparecem nesta narrativa.

Conforme os estudos de Medeiros (1997, p.89), nos contos maravilhosos existem “formulas iniciais” e “formulas finais”. Este conto em análise segue o modelo tradicional das narrativas orais, iniciando-se com a expressão típica “Era uma vez”. Esse recurso transmite ao leitor uma espécie de sinestesia, situando-o em um tempo e espaço da narrativa ficcional, e o transporta para o mundo do maravilhoso.

Como declara Gotlib (2006, p.18), o “conto tem a possibilidade de ser fluido, móvel, de ser entendido por todos, de se renovar nas suas transmissões, sem se desmanchar.” Além disso, outra característica que marca a alusão ao conto maravilhoso é a sua referência aos seus finais “felizes para sempre”, e que no conto em análise é descrito como: “Foram muito felizes, tiveram muitos filhos e morreram velhinhas e cheio de bênçãos” (OSÓRIO,1997, p.70). Isso pode ser confirmado por Medeiros (1997), segundo o qual:

“...as fórmulas de fim nos contos de Ana de Castro Osório retomam ou recriam os finais das narrativas tradicionais, amplificando-as. Em alguns casos pelo seu carácter de literariedade. sem que percam a característica matriz dos finais felizes.” (MEDEIROS, 1997, p.93).

Para Cascudo (2000.p.10) o que caracteriza um conto popular são os aspectos que o determinam como antigo na memória, como anônimo em sua autoria, além da forma como é divulgado nos repertórios orais e a sua persistência. Dessa forma, essas histórias permanecem vivas na memória do contador, e se perpetuam por meio da boca de cada falante. Representam o registro histórico de um povo, o que era contado entre eles, suas crenças, mitos e ritos.

Na narrativa selecionada, observa-se uma significação que revela referências a temáticas negativas, assim como a morte e o azar. O personagem corvo é marcado por essas características, ressoando seu papel na narrativa como um antagonista. Se trata, portanto, de um elemento importante no conto, para estabelecer a natureza moral da história.

Em se tratando da linguagem dos contos de Ana de Castro Osório, é possível identificar referências a origem da contação, aspectos da oralidade. A maneira como a história é escrita aproxima o leitor, como um ouvinte, e o narrador como sendo um “contador-criador-escritor” (GOTLIB ,2006, p.13). E assim, é definido o caráter literário da autora em análise.

As personagens, lugares, e tempos deste conto são indeterminados, não têm uma pre-

cisão histórica. Ainda que, nele, os acontecimentos sejam apresentados em ordem cronológica, representando passagem do tempo, as transformações dos personagens e amadurecimento (GOTTLIB, 2006, p.18), trata-se de um tempo mágico, maravilhoso, que não se consegue calcular, em que suas mudanças são ilógicas, se se considerar o plano da realidade. Isso pode ser identificado no excerto em que se conta o tempo entre a idade que o rapaz tinha quando salvou a princesa ainda bebê até o momento em que ele se casa com ela.

A literatura contextualiza experiências que permitam ao leitor reconhecer-se humano, a partir da representação de experiências vividas no plano ficcional. Nessa mirada, Ana de Castro Osório, ao recolher histórias da tradição oral portuguesa e conceder a elas uma forma escrita, colabora para salvá-las do esquecimento.

Referências

OSÓRIO, Ana de Castro. *Contos Tradicionais Portugueses para as Crianças*. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

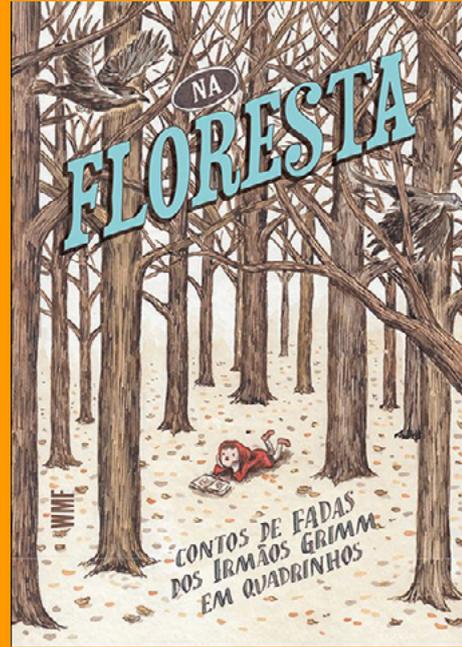
CASCUDO. Luís da Câmara. *Contos tradicionais do Brasil*. 14ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

GOTLIB. Nádya Battella. *Teoria do conto*. 11. ed. - São Paulo: Ática, 2006. 95p.

MEDEIROS. Maria de Fátima da Câmara Ribeiro. *Do fruto a raiz, uma introdução às histórias maravilhosas da tradição popular portuguesa recolhidas e recontadas por Ana de Castro Osório*. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA. Lisboa, 1997. Disponível em: <<https://run.unl.pt/handle/10362/30467>> Acesso em: 29 de dez. 2019.

Na Floresta: um passeio em quadrinhos pelas histórias dos irmãos Grimm

In the forest: a walk through
the Grimm brothers' tales in
comics



Jessica Ribeiro Bombonato¹

¹ Mestranda do Departamento de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa - FFLCH/USP

RESUMO (RESENHA): PAZOS, Frederico; CABRERA, Pablo; POWER PAOLA; ELINA, María; LINIERS ; DECUR. *Na Floresta: Contos de Fadas dos Irmãos Grimm em Quadrinhos*. Tradução: Sergio Molina. 1. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2019.

PALAVRAS - CHAVE: contos de fada, histórias em quadrinhos, literatura infantil

ABSTRACT (REVIEW): PAZOS, Frederico; CABRERA, Pablo; POWER PAOLA; ELINA, María; LINIERS ; DECUR. *Na Floresta: Contos de Fadas dos Irmãos Grimm em Quadrinhos*. Tradução: Sergio Molina. 1. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2019.

KEYWORDS: fairy tales, comic book, children's literature

“*Na Floresta: Contos de Fadas*” é um conjunto de curtas histórias em quadrinhos adaptadas da coletânea de contos de fadas “Contos da Infância e do Lar” originalmente publicado por Wilhelm e Jacob Grimm. A obra reúne seis quadrinistas e cartunistas latino-americanos, alguns de renome internacional como Power Paola e Liniers, e cada um desses artistas escolhe um conto para reescrevê-lo e ilustrá-lo: “João e Maria” é selecionado por Federico Pazos; “João de Ferro”, por Pablo Cabrera; “Branca de Neve e Rosa Vermelha”, por Power Paola; “A senhora Holle”, por Decur; “Jorinda e Joringel”, por María Elina Mendez; e “O príncipe sapo”, por Liniers. A reunião dessas histórias foi publicada em 2019 pela editora Martins Fontes.

Logo no título e na capa temos o grande enlace que une os seis contos: A floresta. A imagem da floresta é fortemente ligada ao desconhecido, o lugar em que coisas extraordinárias acontecem e onde destinos são traçados, desde a selva onde o poeta se perde em Inferno de Dante Alighieri, ou no bosque entre mundos de C.S. Lewis, até musicais da Broadway cheios de vida e leveza como *Into the Woods*. Essa escolha não é leviana; em nota antes mesmo do sumário de capítulos, temos uma citação de Jack Zipes descrevendo as mesmas propriedades fantásticas da floresta em sua obra “*The Brothers Grimm: From Enchanted Forests to the Modern World*”. A floresta da capa, desenhada por Liniers, é carregada de imagens familiares. Uma menina de capuz vermelho lê, deitada no meio do cenário, histórias em quadrinhos (de certa forma já preparando o leitor para as interferências meta-narrativas de Liniers que aparecerão em sua adaptação), corvos negros voam por entre os galhos secos da floresta sem horizonte e trazem um sentimento de animosidade e a percepção de um lugar ermo e desconhecido. Na contracapa, ainda nessa mesma floresta vemos três figuras escondidas atrás dos troncos: uma bruxa, um lobo vestido como cavaleiro, e algum outro animal antropomorfizado de difícil reconhecimento, podendo ser um urso ou algum mamífero de pelo pardo e orelhas arredondadas. Essas figuras espreitam a menina, nos lembrando da ameaça que esses habitantes da floresta podem configurar para as crianças que se aventuram em seu território.

A primeira história que o livro nos apresenta é “João e Maria”, adaptada e ilustrada por Federico Pazos. No caráter visual dessa obra, temos um traço sólido, de contornos bem definidos e cores terrosas, que remetem muito ao ambiente de uma floresta velha e aos temas de escassez e fome, as texturas são trabalhadas para intensificar características dos personagens. A madrasta tem traços grosseiros, cheia de rugas e um semblante agressivo. O pai, subserviente,

tem uma expressão tristonha, sua boca nunca é aparente senão em um quadro, e mesmo assim é consideravelmente pequena e acanhada, o que intensifica sua personalidade. Em todos os personagens, os traços acentuam um aspecto cômico e caricato.

Essa história se liga diretamente ao cenário narrativo da capa, iniciando o conto não com o esperado “era uma vez...”, mas sim “nesta floresta, havia uma casinha.” A narrativa é levada principalmente pelas falas das personagens, com algumas poucas interferências do narrador para localizar o leitor e finalizar a história. A narrativa se mostra consideravelmente fiel ao conto original, incluindo até os versos que a bruxa canta, muitas vezes omitidos em adaptações. Esses versos de rima são traços marcantes do estilo dos Irmãos Grimm, que, após sua coleta de contos, adicionaram o discurso direto, a mudança do tempo verbal de presente para pretérito imperfeito, as rimas e os ditados populares incorporados aos contos, para a criação de um estilo próprio para a criança. A versão de Federico Pazos é, ao mesmo tempo, moderna e contemporânea pelo estilo visual e por um interessante equilíbrio de inovação, com expressões idiomáticas espontâneas, e pela tradição, ao se manter fiel ao conto original.

O segundo conto é “João de Ferro”, adaptado e ilustrado por Pablo Cabrera. Essa versão, apesar de estar contida em uma coletânea de histórias em quadrinhos, se assemelha mais a um livro ilustrado, sem se manter em quadros, e haver ilustrações soltas. O traço desse conto se mostra consideravelmente mais simples, as cores se mantêm no espectro primário com poucas variações, de tons mais pastéis e menos saturados, mesmo cores mais fortes como o vermelho são apagadas. A narrativa se faz resumida em comparação ao conto, cortando diversas partes e se atendo aos aspectos mais essenciais, com pouca variabilidade estilística ou tentativas de subversão da história.

Em seguida, temos “Branca de Neve e Rosa Vermelha”, ilustrado e adaptado por Power Paola, uma cartunista equatoriana conhecida por suas obras “qp” e “Vírus Tropical”, nas quais ela aborda temas como sexualidade, feminismo e identidade. Porém, em sua adaptação do conto de fadas alemão, Power Paola se afasta da sua ousadia e entrega um conto visualmente divertido, mas que ainda se atém fielmente ao original. Usando apenas as cores vermelha e branca, a cartunista alude às irmãs protagonistas.

O traço carrega uma jovialidade que não se traduz meramente como simples, não faltando painéis detalhados; ainda assim, a autora também consegue trazer uma sensação do

inquietante, principalmente na figura do raposo, que mais se assemelha a um lobo, com seu pelo arrepiado, focinho alongado e boca cheia de dentes. As interferências do narrador são frequentes, mas a narrativa ainda é levada predominantemente através dos diálogos entre personagens, porém o narrador se faz essencial para o desfecho, sendo responsável por sumarizar os acontecimentos que se sucedem após o quadro final.

O próximo conto foi ilustrado e adaptado por Decur, e seu título é “A Senhora Holle”. Os traços são vibrantes e coloridos; simples, porém delicados, tons terrosos predominam nas partes que se passam na casa da mãe, onde a protagonista é maltratada e responsável por trabalhos pesados sem qualquer gratidão por parte da família. Os traços bruscamente se tornam alegres, com tons predominantes de verde e azul, quando a menina se vê do outro lado do poço, onde mora a misteriosa e excêntrica Senhora Holle. Ao longo da narrativa, temos diversos rostinhos felizes ou tristes em objetos e em detalhes pequenos, o que intensifica o caráter positivo ou negativo da cena. Enquanto a adaptação se mantém fiel à parte que se propõe a contar, mantendo mesmo a presença de feridas com sangue, sem sanitizá-las demais, o autor muda o final, deixando a entender uma transformação física da menina má em uma porquinha. Uma mudança notável na adaptação de Decur é o pagamento à menina preguiçosa ao atravessar o portão da Senhora Holle. Enquanto no original alemão a menina é coberta por betume, aqui o autor e ilustrador decide mudar a punição por peixes podres, talvez por sua conotação de fedor mais familiar ao leitor do que seria o balde de betume. Porém, com essa mudança, perde-se um pouco a imagem do duplo, na qual o serviço diligente resulta em ser coberto por ouro e a atitude preguiçosa resulta em ser coberto de piche, ambos mudando a aparência das duas meninas. Na adaptação, temos apenas o cheiro da punição e não a repulsa visual que ser coberto de piche traria. Por essa razão, talvez o ilustrador tenha escolhido uma caracterização mais óbvia da menina preguiçosa, dando a ela, antes mesmo de sua transformação final, um nariz de porco.

“Jorinda e Joringel” é a adaptação ilustrada por María Elina, e possui um traço artístico delicado, usando cores e texturas de arte tradicional majoritariamente em escala de cinza com acentos em rosa escuro. As ilustrações escapam da diagramação de quadrinhos tradicionais, ficando entre o quadrinho e o livro ilustrado. A narrativa é carregada pelo narrador com poucos momentos de fala das personagens, senão por algumas interjeições. A história se mantém

fiel em estilo e progressão de acontecimentos, mas a autora omite os aspectos mais grotescos do original, como a velha usando de seus feitiços para transformar rapazes em pedra e moças em pássaros, e o faz para cozinhar e comê-las.

Em sua maioria, a obra completa apresenta adaptações fiéis, com poucas alterações em comparação aos contos originalmente publicados pelos irmãos Grimm, com exceção da última história “O Príncipe Sapo”. Liniers mostra seu traço expressivo e rico, e o usa para intensificar as seguidas subversões que faz na narrativa original. Desde o nome, propositalmente rídiculo, da princesa protagonista (Fedora, um tipo de chapéu muito popular por sua elegância casual), a ironização da situação da mulher na concepção moderna do conto de fada — quando o rei insiste que sua filha se case, argumenta que suas irmãs estão contentes com seus esposos, enquanto os quadros nos mostram mulheres com semblantes descontentes e maridos modernos caricatos —, até o final inusitado que o autor imaginaria ser a prole do casamento da princesa com o príncipe sapo.

A adaptação toma liberdades na progressão narrativa do conto. As insistências do rei para que a princesa cumpra sua palavra ocorrem apenas uma vez, tirando o peso que a honradez e o egoísmo têm no original, e há interferências metanarrativas, em que o sapo tira personagens de outros contos de fadas de dentro do riacho. As exigências do príncipe sapo — “para começar, quero morar no castelo, comer coisas gostosas e dormir até tarde, ter um mordomo francês e um pônei branco com o nome de pompom e...” (p.85) — não condizem com as exigências do conto original — “Nada disso eu quero; nem teus vestidos, nem tuas pérolas, nem tampouco tua coroa de ouro. Mas quero que me queiras bem, que me permitas ser teu amigo e companheiro de folguedos”²(p.29) —, sendo quase axiomáticas em intenção e natureza.

As ironizações continuam mesmo na única insistência do rei para que a filha cumpra sua promessa para o sapo: “Onde já se viu os líderes do povo mentirem?”(p.87); e ainda na explicação que o príncipe sapo, agora humano, dá para a princesa sobre os motivos de sua

2 Traduzido do alemão: “Deine Kleider, deine Perlen und Edelsteine und deine goldene Krone, die mag ich nicht: aber wenn du mich liebhaben willst, und ich soll dein Geselle und Spielkamerad sein” Grimm, J. e W. Kinder und Hausmärchen - Ausgabe letzter Hand mit den Originalmerkungen der Brüder Grimm. Philipp Reclam jun. Stuttgart. 2010.

condição animal, ironizando dessa vez a própria narrativa original: “E só te livrarás do feitiço se uma princesa perder uma bola dourada, e tu a recuperares, mas ela te trair, e ainda assim a encontrares e, depois de comer e de dormir na sua cama, ela te esborrachar numa parede. As chances que isso aconteça são...ínfimas! HUÁ HUÁ HUÁ!” (p.90).

Apesar de sarcástico e ironizador, o autor traz um olhar moderno para o conto por meio da subversão dos finais esperados de um relato tão conhecido como esse. Por outro lado, mesmo omitindo a segunda metade do conto, em que o servo do príncipe amaldiçoado quebra as bandas de metal em volta de seu coração, Liniers se mantém fiel ao espírito transformador da floresta que é trabalhado na capa e nas notas iniciais.

“Na Floresta: Contos de Fadas dos Irmãos Grimm” é uma coletânea diversa que aborda contos famosos e outros mais obscuros. Cada ilustrador agrega um significado diferente para cada um de seus contos, intensificando os efeitos das narrativas. De fato, a floresta é um lugar onde destinos são alterados, como posto na citação inicial, e um dos destinos transformados é o da própria narrativa final.

The background features a green-tinted illustration of a pond. In the upper half, a duck is shown in profile, facing right. In the lower half, a swan is depicted with its wings partially spread, also facing right. The water is represented by horizontal brushstrokes, and reeds are visible on the left and right sides. The entire scene is enclosed in a white double-line border with decorative corner brackets.

Ensaaios

Notas ecocríticas sobre *A Dríade* e outros contos arbóreos de Andersen

Ecocritical notes on *The Dryad* and other arboreal tales
by Andersen

Klaus Eggenesperger¹

¹ Doutor, UFPR, Departamento de Letras Estrangeiras Modernas. E-mail: klausegge@gmail.com.br

Nos contos de Andersen, todos os seres têm a capacidade de se comunicar e agir independentemente de seu status social ou ontológico: o gafanhoto discute com um osso de peito de ganso e com a pulga (*Saltadores*, 1845), a sombra faz negócios com o letrado (*A sombra*, 1847), a roseira discute com os raios do sol e o orvalho (*Which is the happiest?*, 1868)², e, na valeta, a agulha de passajar troca ideias com um caco de vidro (*A agulha de passajar*, 1845-47). No conjunto, as histórias constituem uma rede dos mais diferentes atores, caracterizada por um pluralismo de diversos modos de existência – para fazer uso de uma expressão de Bruno Latour. Pluralismo não implica necessariamente em igualdade; no universo anderseniano, a comunicação de todos e todas não garante simetria entre humanos e não humanos, inexistente até entre os humanos. Contudo, é a agência de animais, plantas, objetos naturais, artefatos, espíritos etc., que caracteriza o universo pré-moderno popular, ainda pouco influenciado/tangido pelo esforço de desenvolver a modernidade e estabelecer dois reinos claramente separados, o da Natureza e o da Sociedade, processo que começou na Europa do século XVII (LATOIR, 2013, cap.2). Muitos românticos enfatizaram a visão animista do mundo, procuraram revalorizar a natureza e reespiritualizar a sociedade europeia, na qual a crescente indústria, o comércio nacional e mundial, a urbanização e a dominação tecnocientífica estavam determinando o desenvolvimento: “*the Romantic’s reclamation of a place for the sacred is (...) a core element of their revaluation of the natural world*” (RIGBY, 2014, p. 71).

Em *The Dryad* (*Dryaden*, 1868), conto tardio de Andersen, uma castanheira jovem cresce no campo perto de Paris e se comunica através da sua ninfa pessoal, sua dríade, uma figura da poesia popular com vínculo da mitologia grega pagã:

she knew the language of people as well as that of the animals. Butterflies, cockchafers, and dragonflies - indeed, everything that could fly came to visit her, and everyone that came would gossip. They talked about the villages, the vineyards, the woods, and the old castle with its

2 As obras de Andersen que não foram traduzidas diretamente do dinamarquês para o português (ANDERSEN, 2011) são citadas em inglês. Também foi consultada uma ótima seleção de obras andersenianas em alemão, conforme as referências bibliográficas. O texto *online* do conto *Dryaden/The dryad* constante no site da Syddansk Universitet em Odense não oferece paginação.

park, in which there were dikes and canals; down there in water also dwelt beings who in their own way could fly from place to place – beneath the water – beings with knowledge and imagination, but who said nothing, for they were too wise (ANDERSEN, 1949).

A jovem dríade escuta também as vozes humanas e participa desta maneira das falas patrióticas do padre local sobre a França, sua cultura e história. A zona rural que o narrador, nas primeiras páginas, apresenta é “o mundo pequeno” (chamado assim no Fausto goethiano), limitado, mas vívido, comunicativo, animado, uma esfera híbrida, onde a sociabilidade não é exclusivamente humana e a “Grande Divisão” (LATOOUR, 2013, p. 44) entre natureza e civilização ainda não está completa.

Existem vários contos de Andersen, nos quais uma árvore exerce um papel central na narrativa. *Grantræet (The Fir Tree, 1845)* conta a história de um jovem pinheiro que não se contenta com a rica floresta conífera em volta dele, não consegue viver a plenitude do momento presente, mas está sempre à procura de um futuro maravilhoso. Torna-se árvore de natal ricamente decorada em um casarão, mas nem as horas da sua glória durante a noite natalina consegue aproveitar, imaginando sempre aquilo que poderia acontecer no dia seguinte. Quando é descartado semanas depois, cortado em pedaços e queimado no fogo, vive tragicamente o momento da sua morte como mais pleno da sua existência. *The Fir Tree* é um dos muitos contos andersenianos que se dirigem ao mesmo tempo a crianças e a adultos; para se referir a essa característica, a pesquisa dinamarquesa lança mão do termo “articulação dupla” (MYLIUS, 2010, p. 229; cf. EGGENSPERGER, 2017, p. 258).

Na sua discussão do conto, Paul Binding salienta o momento na floresta quando o pinheiro é cortado e levado embora. Nesta situação, o narrador anderseniano deixa bem claro que o sofrimento da árvore não consiste somente na dor física:

The ax struck deep into the marrow, the tree fell with a sigh down on to the ground, it felt a pain, a faintness, it could not think at all about any happiness it had expected, it was sad at having been separated from its home, from that spot from which it had shot forth; it knew well that it would never see the dear old friends, the little bushes and flowers round about, not even the birds (Tradução de BINDING 2014, p. 206).

O trecho realmente extraordinário expressa empatia com a vida de uma planta de grande porte que está condenada a partir daquele ato de cortar e comercializá-la na cidade. De maneira antropomórfica, a árvore reflete e sente que é arrancada do seu ecossistema onde estava interligada a todas as coisas e seres ao seu redor. O antropomorfismo do narrador anderseniano fornece aqui o meio para compreender – de forma intuitiva, não científica – que a planta, muito mais do que um mero objeto, é um ser inserido em uma rede de relações ecossociais, dotado de inteligência e sensibilidade. Nas ciências humanas e biológicas, essa perspectiva sobre seres vivos não humanos e principalmente sobre plantas é bem recente. “*Plant life*”, escreve Emanuelle Coccia na sua filosofia das plantas, “*is life as complete exposure, in absolute continuity and total communion with the environment. [...] It is the most intense, radical, and paradigmatic form of being in the world.*” (COCCIA, 2019, p. 5).

Em *Hyldemoer (A mãe Sabugueiro, 1845)*, Andersen evoca a imagem de uma entidade feminina com um vestido tão verde “como as folhas da árvore do sabugueiro, e guarnecido com grandes flores de sabugueiro brancas” (ANDERSEN, 2011, p. 230), uma dríade, a “Mãe Sabugueiro”, como explica um velho narrador. Lembramos que no primeiro capítulo d’ *O vaso de Ouro* de E. T. A. Hoffmann, conto clássico do romantismo alemão, o estudante Anselmo deita debaixo de um sabugueiro nas margens do rio Elbe. Nessa situação acontece seu primeiro contato direto com o reino sobrenatural Atlântida, que aparece sob a forma de três serpentes auriverdes enroscadas nos ramos da árvore que se comunicam com o protagonista. No seu conto, Andersen explica a aparência da ninfa arbórea como efeito de elementos naturais: o menino protagonista está resfriado e toma chá quente de sabugueiro feito por sua mãe, enquanto um velho contador de histórias lhe faz companhia. Assim, a fantasia é estimulada naturalmente:

O menininho olhou para a chaleira, a tampa levantava-se mais e mais e as flores de sabugueiro apareciam frescas e brancas, lançavam grandes ramos, do bico se estendiam para todos os lados e se tornavam cada vez maiores, era o mais belo arbusto de sabugueiro, toda uma árvore, penetrava na cama e puxava as cortinas para o lado. Oh! Como floria e cheirava! E no meio da árvore estava sentada uma velha acolhida com um vestido maravilhoso [...] (ANDERSEN, 2011, p. 230).

Desta forma começa uma narrativa dentro da narrativa que desenvolve a ideia do ciclo da vida, sempre em sintonia com as quatro estações tão marcantes no norte europeu. “O fato básico da trama é a crença popular, presente em várias regiões da Alemanha, de que o sabugueiro é a árvore da Vida, do Destino”, comenta-se na edição brasileira (ANDERSEN, 2011, p. 236).

No conto, a figura do velho narrador conecta a ninfa arbórea à antiguidade clássica, e explica que os gregos e romanos chamavam a entidade de Dríade. Sabe-se que para os pastores da Arcádia grega, todas as árvores eram sagradas. Quem danificava uma árvore, machucava sua ninfa habitante e tinha que contar com sua vingança (DEMANDT, 2014, p. 103). No livro VIII das suas Metamorfoses, Ovídio narra a história de Erisícton, que corta um imponente carvalho consagrado à deusa Ceres. Quando o transgressor começa a machucar a árvore, esta reage de forma parecida com o pinheiro no mencionado conto de Andersen quase dois mil anos mais tarde: estremece, solta gemidos, começa a sangrar e depois fala com a voz da sua ninfa, que anuncia a punição do criminoso. Em seguida, Erisícton é castigado com uma fome insaciável, o que o leva a finalmente dilacerar seus membros e devorar assim a si mesmo (OVÍDIO, 2007, p. 217-221).

Dryaden, o conto acima mencionado, é uma obra de Andersen pouco conhecida e menos divulgada mundialmente, também ainda sem tradução publicada em português. De maior extensão, foi o único dos contos andersenianos publicado como caderno avulso (informação de Heinrich Detering in ANDERSEN, 2012, p.489). Na época fazia grande sucesso no mercado livreiro dinamarquês e esgotou rapidamente (MYLIUS. 2010, p. 229). Trata-se de um conto de fadas para adultos – de fadas no sentido de gênero literário, mas também literal, pois a protagonista é uma fada. O título completo da primeira publicação é: *Dryaden, et eventyr fra udstillingstiden i Paris 1867* – A dríade, um conto de fadas do tempo da exposição em Paris 1867 (conforme a ficha bibliográfica dinamarquesa em <https://andersen.sdu.dk/forskning/bib/bibsoeg.html?fritekst=dryaden&ord=0>; acesso em 10.10.2019). Deste modo, o conto está claramente ambientado em espaço e tempo contemporâneos aos leitores do final da década 1860. Andersen liga aqui o gênero romântico do *Kunstmärchen* – conto de fadas de autoria específica – com a temática da modernidade, uma vez que a exposição mundial mencionada no título era vista como manifestação mais imponente e mais avançada do progresso tecnocientífico no continente europeu.

Dryaden narra, de certa maneira, uma variação da temática central do conto sobre o pinheiro, publicado por Andersen mais de duas décadas antes: a ninfa da jovem castanheira do campo perto de Paris não está satisfeita com sua vida limitada ao lugar e almeja uma vida na grande cidade. A narrativa implica no forte contraste entre a vida rural e a vida urbana. Por causa da exposição mundial, o sonho da dríade se realiza, já que sua árvore é desenterrada e transportada para uma praça no centro da capital, substituindo uma outra que havia morrido no ambiente urbano pouco favorável ao desenvolvimento de plantas de grande porte.

Depois de alguns dias em Paris, a dríade quer conhecer a cidade além da pequena praça, onde sua árvore foi plantada, e visitar também a famosa exposição mundial. Com isso, o destino dessa ninfa arbórea está selado, pois não consegue sobreviver de forma transformada, fora do seu lar natural. Seu desejo de ganhar mobilidade ao sair da árvore somente pode se realizar a partir das condições que uma entidade sobrenatural tinha anunciadas antes:

You shall go to the city of enchantments! There you shall take root and enjoy the air and the sunshine, but your life shall be shortened. The long procession of years that awaited you here in the open country will shrink to a small number. Poor Dryad, it will be your ruin! Your longing will grow and your great desire and craving will increase until the tree itself will be a prison to you. You will leave your shelter and change your nature; you will fly forth to mingle with human beings, and then your years will shrink to half of a May fly's lifetime - to one night only! The flame of your life will be blown out. The leaves of the tree will wither and blow away, never to return (ANDERSEN, 1949).

A moça sai da sua árvore em um vestido tão verde como as folhas novas da jovem árvore e suave como seda. Com essa roupa e uma flor de castanheira no cabelo castanho, ela aparece como a própria deusa da primavera, comenta o narrador. Nas próximas horas, enquanto passa por cenários urbanos diferentes, perde esse aspecto de uma divindade natural e com isso perde completamente sua identidade, o que se manifesta no fato de que sua aparência muda conforme as características do lugar que visita. *“As the glorious lotus flower, torn from its roots, is carried away by the whirling river, so was the Dryad carried along, and whenever she stopped she changed into a new form; consequently, no one could follow her, recognize her, or even view her”* (ANDERSEN, 1949), explica o narrador. *“Torn from its roots”*: o movimento da roça para a

cidade, da comunidade rural para a capital nacional, que se transforma, durante a exposição, também em capital mundial, leva ao desenraizamento no sentido literal e principalmente figurativo. Não existe mais lugar que para ela poderia ser abrigo; a ninfa é forçada a participar da aceleração da vida urbana moderna: *“Away, away! Take flight, without rest! The May fly that lives but a day has no rest; her flight is her life!”*, comenta o narrador.

Paris está cheia das maravilhas da técnica moderna: trens e navios a vapor, bondes e ônibus puxados por cavalos, candelabros de gás iluminando a noite, chafarizes magníficos refrescando durante o verão. O cúmulo da modernidade, porém, é a própria Exposição Mundial.



Figura 1 - Litografia contemporânea da área da exposição mundial em Paris, 1867.

O vocabulário que o narrador usa para descrever essa exibição não deixa de esconder um certo desprezo pelo lugar, que ele chama várias vezes de “palácio moderno de Aladin”: *“There on the Champ de Mars stood, as on a huge Christmas table, Alladin’s castle of art and industry, and around it were knickknacks of greatness from every country; every nation found a memory of its home.”* (ANDERSEN, 1949). *Knickknacks*, no original dinamarquês *Nips*, alemão *Nippes*, em português significa nada mais, nada menos do que bugiganga, aqui exposta num castelo de fantasia. Na parte da exposição que mostra o desenvolvimento técnico-industrial reina o *bloodless giant*: *“The giant with bloodless veins moved his steel and iron limbs there in the great circular*

ball.” (ANDERSEN, 1949) O Mestre Exangue, *Mester blodtøs* no original, é uma figura que aparece em vários textos andersenianos sobre técnica e indústria (Deterding in ANDERSEN, 2012, p. 485), uma alegoria que tem semelhança com a famosa metáfora *dark satanic mills* do romântico inglês William Blake, crítico da ilimitada exploração industrial dos trabalhadores ingleses e da natureza, que ele observou no país onde o capitalismo industrial moderno se desenvolveu mais rápido.

O tempo novo é do progresso com suas maravilhas da técnica moderna, que não deixam mais espaço para o maravilhoso antigo, por exemplo para espíritos naturais. Até o cristianismo como instância espiritual oficial perdeu sua força, visto que a pequena igreja que a dríade procura como abrigo no final não consegue oferecer proteção à moça. A natureza agora fica à mercê dos humanos que deslocam árvores conforme a sua vontade, constroem cachoeiras artificiais no centro urbano da capital francesa ou gigantescos aquários que expõem a fauna e a flora das profundidades marítimas, a duzentos quilômetros da costa mais próxima.

Tempo e espaço perdem sua significação antiga; na Paris da exposição mundial de 1867 anunciam-se a globalização econômica e a *disneyzação* cultural dos séculos XX e XXI. A aceleração a partir dos novos meios de transporte de massa espelha-se, de maneira mimética, no fulminante início do conto:

We’re going to Paris to see the exposition!

Now we’re there! It was a speedy journey, done completely without witchcraft – we went by steam, in a ship and on a railroad. Our time is indeed a time of fairy tales
(ANDERSEN, 1949).

Nas primeiras três linhas, a temática central já está introduzida. Não existe mais espaço para a magia dos tempos tradicionais; a magia moderna é feita por engenheiros humanos, produto do conhecimento das leis da física e da exploração da natureza, como a partir do uso de carvão mineral e outros combustíveis fósseis que fornecem a energia necessária para as máquinas. Bem-vindos ao antropoceno!

Engana-se quem acha que a primeira pessoa plural no início do conto indicaria um plural majestático. Aqui não se expressa um narrador soberano que fala da altura da sua auto-riedade, mas um narrador romântico tardio, um contador de histórias anderseniano que sabe

fingir magistralmente a oralidade, criando assim a comunidade narrativa com seus leitores. “Nós vamos para Paris” – essas primeiras palavras geram desde o início a impressão de imediatez, de uma comunicação aparentemente direta, sem intermediário. Deste modo começa também *A rainha da neve*, de 1844: “Preste atenção, que vamos começar! Quando chegarmos ao fim da história, saberemos bem mais do que sabemos agora [...]” (ANDERSEN, 2011, p. 199). O narrador anderseniano muitas vezes procura incluir o leitor, pactuar com ele. Diferentemente d’*A rainha da neve*, constrói-se em *Dryaden* também uma espécie de moldura narrativa, visto que o mesmo gesto de inclusão se repete no final: “*All this has happened and been experienced. We ourselves have seen it, at the Paris Exposition in 1867, in our time, the great and wonderful time of fairy tales*” (ANDERSEN, 1949). Garante-se assim uma veracidade e repete-se no final mais uma vez a temática central da narrativa: o tempo dos contos de fadas tradicionais está acabando, uma vez que as maravilhas saíram do reino da fantasia para serem concretizadas na realidade.

A imagem da morte que o narrador desenvolve no final do conto é bem anderseniana, um exemplo que demonstra a escrita pictural do autor dinamarquês (EGGENSPERGER, 2017, p. 265-267). Quando o sol do novo dia se levanta, “*the first ray fell upon the Dryad; her figure was radiant with changing colors, like a soap bubble before it bursts, vanishes, and becomes a drop, a tear, which falls and disappears. Poor Dryad, a dewdrop, only a tear, wept, and swept away!*” (ANDERSEN, 1949). Os sonhos da ninfa se desfazem como uma bola de sabão. Ela se torna uma gota de água que logo se transforma em uma lágrima e desaparece. Ao mesmo tempo morre sua árvore que ficou na praça.

Em *Dryaden* não existe espaço para o pluralismo de diversos modos de existência que caracteriza a obra de Andersen em geral. O desencantamento do mundo – no sentido de Max Weber – está sempre ligado a um reencantamento ideológico, que coloca a tecnociência moderna como o fator mais relevante do desenvolvimento da sociedade. Paris tem se tornado “*the city of enchantment*” (ANDERSEN, 1949) porque simboliza, no final do Segundo Império, mais do que qualquer outra capital europeia, o mito mais potente do século XIX, o do progresso material ilimitado. O conto de Andersen indica que esse programa mitológico da modernidade europeia tem uma tendência totalitária, pois não reconhece outros modos de existência além dos seus, não admite nenhuma coexistência pacífica. Assim, o espírito arbóreo dos tempos da

antiguidade greco-romana não pode sobreviver na cidade da civilização e do progresso. Um pensador contemporâneo de Andersen coloca a questão com as seguintes palavras:

A concepção da natureza e das relações sociais, que é a base da imaginação grega e, por isso, da [mitologia] grega, é possível com ‘máquinas de fiar automáticas’, ferrovias, locomotivas e telégrafos elétricos? Como fica Vulcano diante de Roberts et Co., Júpiter diante do para-raios e Hermes diante do Crédit Mobilier? Toda mitologia supera, domina e plasma as forças da natureza na imaginação e pela imaginação; desapparece, por conseguinte, com o domínio efetivo daquelas forças (MARX, 2011, p.63).

Neste sentido, podemos considerar *Dryaden* um conto sobre o fim dos contos de fada, uma metanarrativa em que o romântico tardio Andersen reflete com seus meios de contador de histórias sobre a situação do gênero literário romântico por excelência nos tempos da modernidade europeia. O programa romântico de revitalizar antigas visões animistas do mundo termina com *Dryaden* e outras narrativas da época. Nos dias atuais, as ciências humanas ambientais, não contamos com a presença de entidades espirituais femininas em castanheiras ou carvalhos, mas partimos da diversidade epistemológica e cultural do mundo. O cientista social Boaventura de Sousa Santos fala em *ecologia de saberes*, “isto é, o reconhecimento da copresença de diferentes saberes e a necessidade de estudar as afinidades, as divergências, as complementaridades e as contradições que existem entre eles” (SANTOS, 2019, p. 28). Ler Andersen possibilita sempre um encontro com um outro tipo de sociedade distinta da nossa contemporânea, conhecer uma perspectiva diferente sobre o papel de humanos e não humanos, uma outra maneira de representar seres vivos e artefatos no momento em que as sociedades capitalistas modernas enfrentam a maior crise ecológica em nível global.

Referências

ANDERSEN, Hans Christian. *Contos de Hans Christian Andersen*. Trad. Silva Duarte. São Paulo: Paulinas, 2011.

ANDERSEN, Hans Christian. The Dryad. In: *The Complete Andersen*. Ed. e trad. Jean Hersholt. New York: The Limited Editions Club, 1949. Disponível em: https://andersen.sdu.dk/vaerk/hersholt/TheDryad_e.html. Acesso em 10 out. 2019.

ANDERSEN, Hans Christian. *Märchen und Geschichten*. Trad. Heinrich Deterding. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2012.

ANDERSEN, Hans Christian. *Complete Works*. Hastings: Delphi Classics, 2016. [E-book]

BINDING, Paul. *Hans Christian Andersen: European Witness*. New Haven; London: Yale UP, 2014.

COCCIA, Emanuele. *The life of plants: a metaphysics of mixture*. Cambridge; Medford: Polity Press, 2019.

DEMANDT, Alexander. *Der Baum: eine Kulturgeschichte*. Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 2014.

EGGENSPERGER, Klaus. O fantástico e o desejo na Menininha dos Fósforos, de H. C. Andersen. Em: *Fantástico e seus arredores: figurações do insólito*. Org.: Maria Zilda da CUNHA, Lígia MENNA. São Paulo: FFLCH, 2017.

HOFFMANN, E. T. A. *O vaso de ouro: uma lenda dos tempos modernos*. Trad. Maria Osswald. Lisboa: Vega, s.d.

LATOURE, Bruno. *Investigação sobre os modos de existência: uma antropologia dos modernos*. Pe-

trópolis: Vozes, 2019.

MARX, Karl. *Grundrisse: manuscritos econômicos de 1857-1858*. São Paulo: Boitempo; Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2011.

MYLIUS, Johan de. *Der Preis der Verwandlung: Hans Christian Andersen und seine Märchen*. Trad. do dinamarquês. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Trad. Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Livros Cotovia, 2007.

RIGBY, Kate. Romanticism and ecocriticism. In: *The Oxford Handbook of Ecocriticism*. Ed. Greg GARRARD. New York: Oxford University Press, 2014, pp. 60-79.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *O fim do império cognitivo: a afirmação das epistemologias do Sul*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

WARNER, Marina. *Fairy Tale: a very short introduction*. New York; Oxford: Oxford UP, 2018.

O modo de vida dos hobbits no legendário de Tolkien

Hobbits' way of life in the legendary of Tolkien

Charles Albuquerque Ponte¹

Ismael Arruda Nazário da Silva²

1 Professor Doutor da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, UERN, ca_ponte@yahoo.com.br.

2 Mestrando em Texto Literário, Crítica e Cultura pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, UERN, will_dublin@outlook.com.

O legendário de Tolkien, como é chamado o conjunto das obras de ficção desse autor, apresenta um tipo especial de personagem denominado hobbit. Essas criaturas apareceram pela primeira vez no meio literário no livro *O Hobbit*, lançado em 1937, na Inglaterra. Por ter sido um sucesso de venda, os editores do livro pediram a Tolkien que escrevesse uma sequência para a narrativa em que falasse mais sobre a vida dos pequenos, e esse o fez. Assim nasceu *O Senhor dos Anéis* (1954-1955), considerada a obra-prima do autor.

Essas duas obras são as principais fontes de informação de que o leitor dispõe para compreender o modo de vida dos hobbits, como organização social, política, economia, costumes etc. Existem ainda outras obras póstumas que tratam desses seres, como *O Silmarillion* (1977), *Os Contos Inacabados* (1980), e *The Peoples of Middle-Earth* (1996). No entanto, informações sobre os pequenos estão presentes nas duas obras principais publicadas por ele em vida, às quais nos ateremos neste ensaio.

Objetivamos, dessa forma, investigar o modo de vida dos hobbits no legendário de Tolkien, tendo como fontes *O Senhor dos Anéis*; especificamente, a Sociedade do Anel, e *O Hobbit*, relacionando esse modo de vida com o feudal, em vigor na Idade Média há mais de mil anos, conforme Ginzburg (2010). Analisaremos a forma como as personagens hobbits vivem em Eriador, intercalando esse estudo com a concepção marxista de que a obra literária é fruto de um processo histórico e que ela reflete (conceito de reflexo), de uma forma ou de outra, momentos históricos reais, por mais fantásticas que sejam as histórias narradas.

O materialismo histórico foi desenvolvido por Marx e aponta que a literatura e a arte, de modo geral, resultam de processos históricos complexos, manifestando-se de modo distinto em diferentes momentos, de forma que é possível perceber um tipo de reflexo da sociedade, suas características, por exemplo, nas obras de arte. Acerca disso, Lukács (2010) aponta:

A gênese e o desenvolvimento da literatura são parte do processo histórico geral da sociedade. A essência e o valor estético das obras literárias, bem como a influência exercida por elas, constituem parte daquele processo social e unitário através do qual o homem se apropria do mundo através da consciência. [...] a estética marxista e a história marxista da literatura e da arte fazem parte do materialismo histórico [...] (LUKÁCS, 2010, p. 13).

Segundo o autor, somente a partir do materialismo histórico é possível compreender a origem da arte, em especial, da literatura, e suas transformações no decurso do tempo. O autor ainda afirma que a base econômica é a chave, ou princípio diretor, do desenvolvimento histórico das sociedades, passadas e presentes, da qual a arte emerge como fruto, descrevendo e/ou criticando o sistema estabelecido (LUKÁCS, 2010). Em outras palavras, o desenvolvimento político, jurídico, filosófico, religioso, literário, artístico etc., de uma sociedade está fundado no desenvolvimento econômico e deste é dependente. Desse modo, a economia de uma sociedade torna-se não a única causa ativa, mas o estopim de um jogo de ações e reações que acaba por impor-se na dinâmica da vida.

Em se tratando do conceito de reflexo, este não é de todo novo no campo da arte, como aponta Lukács (2010). A ideia da criação artística como imitação, e portanto, reflexo da realidade, já figurava na *Poética* de Aristóteles há mais de dois mil anos, revelando a preocupação que os filósofos já demonstravam em relação ao produzir artístico. Nesse sentido, a teoria do reflexo não traz nada de novo para a estética marxista e tampouco Marx será o último teórico a tratar da obra de arte como forma de apropriação do real e da sua dinâmica histórica, com suas facetas econômica e social.

A estética marxista também não somente toma a realidade como matriz para criação de um objeto estético, mas, acima de tudo, combate todo tipo de naturalismo do real, e qualquer tendência a simples reprodução do mundo exterior. Assim, Lukács escreve:

[...] a concepção marxista do realismo nada tem a ver com a cópia fotográfica da vida cotidiana. A estética marxista se limita a desejar que a essência individualizada pelo escritor não venha representada de maneira abstrata e, sim, como essência organicamente inserida no quadro da fermentação dos fenômenos a partir dos quais ela nasce. Não é absolutamente necessário que o fenômeno artisticamente figurado seja atingido como fenômeno da vida cotidiana e nem mesmo como fenômeno da vida real em geral. Isso significa que até mesmo o mais extravagante jogo da fantasia poética e as mais fantásticas representações dos fenômenos são plenamente conciliáveis com a concepção marxista do realismo (LUKÁCS, 2010, p. 28).

A mera reprodução da realidade de modo fotográfico e mecânico pelo autor não ape-

tece à estética marxista, como visto acima, mas procura fundar a ideia criadora do autor nos fenômenos da vida real. Nessa perspectiva, obras de cunho fantástico e maravilhoso também podem veicular a essência dos fatos históricos dentro de suas próprias características de gênero. Como está apontado acima, é plenamente possível conciliar a concepção marxista do realismo com as produções fantásticas e maravilhosas, como as de Tolkien, aqui apresentadas na forma de *O Hobbit* e *O Senhor dos Anéis*, e extrair o princípio que as assenta como obras fundamentadas na realidade.

Isso nos leva à discussão acerca da essência e do fenômeno na estética marxista, abordados por Lukács (2010). Segundo o autor, o marxismo não contrapõe a essência ao fenômeno, mas procura a essência dentro do fenômeno, e analisa a relação do fenômeno na essência. A busca da essência da realidade numa obra artística constitui um processo de aproximação do real, que apresenta-se como gradual, visto que a essência da realidade é sempre uma parte da qual inclusive também fazem parte os fenômenos superficiais. Só ao vislumbrarmos essas considerações, notamos como é complicado extrair a essência do real, do mundo dos fatos, ou dos fenômenos, para usar a terminologia marxista, e sintetizá-la numa criação artística, que se propõe a ser o reflexo da realidade.

Nesse processo de recriação do real numa obra de cunho artístico, nos deparamos com a percepção do autor acerca dos fatos vinculados por ele e na concepção de uma objetividade marxista. É necessário dizer que a estética de Marx não se opõe à ideia da subjetividade no campo da arte; pelo contrário, ele coaduna e afirma ser possível a união dos dois, objetividade e subjetividade, numa obra de reflexão. É a união entre essência do real e percepção pessoal do artista na obra. A essa percepção pessoal, que ele irá defender, chamamos de tese. E esta “[...] é uma tendência política ou social do artista que ele quer demonstrar, defender e ilustrar com a sua própria obra de arte.” (LUKÁCS, 2010, p. 30).

Agora, em se tratando do legendário de Tolkien, composto por obras de caráter maravilhoso, observamos que os hobbits possuem organização social, política e economia próprias, semelhantes às práticas europeias mediáveis. No entanto, antes de discutirmos esse fato, faz-se necessário falarmos um pouco das características das personagens criadas pelo autor britânico. Os hobbits são criaturas maravilhosas desenvolvidas por Tolkien para o universo da Terra-média, lugar imaginário, verossímil norte da Europa, como salienta Lopez (2004),

povoado por diversas criaturas folclóricas, como elfos, anões e dragões, para citar alguns. No prólogo de *O Senhor dos Anéis*, Tolkien (2002-b) os descreve:

Eles são (ou eram) um povo pequeno, com cerca de metade da nossa altura, e menores que os anões barbados. Os hobbits não têm barba. Não possuem nenhum ou quase nenhum poder mágico, com exceção daquele tipo corriqueiro de mágica que os ajuda a desaparecer silenciosa e rapidamente quando pessoas grandes e estúpidas como você e eu se aproximam de modo desajeitado, fazendo barulho como um bando de elefantes, que eles podem ouvir a mais de uma milha de distância. Eles têm tendência a serem gordos no abdome; vestem-se com cores vivas (principalmente verde e amarelo), não usam sapatos porque seus pés têm uma sola natural semelhante a couro, e também pelos espessos e castanhos parecidos com os cabelos da cabeça (que são encaracolados); têm dedos morenos, longos e ágeis, rostos amigáveis, e dão gargalhadas profundas e deliciosas (especialmente depois de jantarem, o que fazem duas vezes por dia, quando bebem) (TOLKIEN, 2002-a, p. 2).

A citação acima aponta um pouco de como são os hobbits e do que gostam de fazer. Ela consta no início da narrativa *O Hobbit*. A mesma descrição aparece no prólogo de *O Senhor dos Anéis*, embora maior e com mais detalhes. Tolkien os caracteriza como um povo alegre que não possui nenhum poder excepcional, ou mágica, exceto fugir rapidamente quando percebem ameaça externa, ou de estranhos. Não são barbados, como anões. Tampouco altos. Eles são bastante pequenos, menores que os anões. São seres muito conectados ao ambiente onde vivem e não gostam de aventuras.

Tolkien refere-se a eles como uma linhagem dos homens, mais próximos desses do que dos anões e elfos. Os hobbits estão entre os filhos mais jovens de Eru Ilúvatar, o Deus maior da Terra-média, e são o resultado do mesmo ato de criação que os homens, como consta em *O Silmarillion* (2011). Gostavam de cores vivas como o amarelo e o verde, e quase nunca usavam sapatos. Seus rostos eram simpáticos e largos. Gostavam de beber e comer, eram hospitaleiros e gostavam de festas. Os hobbits se instalaram em Eriador após migrarem, vindos do leste, e lá se fixaram, criando o Condado. Foi lá que passaram o resto das suas vidas. Essas pequenas criaturas apropriaram-se do espaço físico e organizaram-se conforme suas necessidades.

Em *O Hobbit*, Tolkien escreve uma história para crianças, no formato de um conto de fadas, em que um hobbit sai de casa para desbravar o mundo, juntamente com doze anões e um mago. Durante a aventura, muitas coisas acontecem que permitem ao leitor conhecer a vida dessas pequenas criaturas, principalmente através de Bilbo Bolseiro (em *O Hobbit*) e de Frodo e Sam (em *O Senhor dos Anéis*).

Na narrativa de *O Hobbit*, logo no início, no primeiro parágrafo, notamos nitidamente uma alusão à forma como os pequenos vivem o dia a dia no Condado. Conforme Tolkien, “numa toca no chão vivia um hobbit. Não uma toca desagradável, suja e úmida, cheia de restos de minhocas e com cheiro de lodo; tampouco uma toca seca, vazia e arenosa, sem nada em que sentar ou o que comer: era a toca de um hobbit, e isto quer dizer conforto” (TOLKIEN, 2002-a, p. 1). Eles moram em tocas no chão, mas essas tocas são confortáveis. Não são apenas buracos cheios de minhocas e terra. Muitas das famílias dos hobbits são abastadas e gostam de limpeza.

No prólogo de *O Senhor dos Anéis, A Sociedade do Anel*, (2002-b), Tolkien informa que originalmente todos os hobbits moravam em tocas, mas, com o tempo, muitos deles passaram a construir moradias na superfície. No Condado, na época de Bilbo, apenas os mais ricos ainda cultivaram o antigo hábito de morar numa toca no chão, ou os mais pobres. A diferença era que as tocas dos mais ricos eram versões luxuosas das escavações, e a dos pobres, meros buracos com uma ou nenhuma janela. Tolkien não informa como os hobbits abastados conseguiram sua riqueza, nem como os pobres chegaram a essa situação.

Na verdade, o autor britânico pouco escreveu sobre a economia dos hobbits e suas classes sociais. O que temos ao ler os livros são somente vislumbres de uma sociedade agrária, ajustada à terra, à semelhança do paganismo nos primeiros séculos da Idade Média, que conviveu paralelo ao cristianismo na zona rural da Europa (Ginzburg, 2010). Nem espiritualidade vislumbramos, o que pode indicar uma fé, de fato, baseada na terra e nos seus ciclos. Embora saibamos que *O Silmarillion* reporta o início do mundo e a criação dos povos, e que os homens e elfos saibam dos deuses, não percebemos culto aos Valar e nem a Eru Ilúvatar na sociedade dos hobbits.

Acerca da economia, como apontado, notamos em algumas passagens que os hobbits usavam algum tipo de moeda. No trecho seguinte, retirado da narrativa de *O Hobbit*, podemos

perceber algo nesse sentido, quando a estalagem do Dragão Verde é mencionada: “Julgando desnecessário perturbar seu precioso repouso, partimos na frente para fazer os preparativos necessários, e estaremos no aguardo de sua respeitável pessoa na Estalagem Dragão Verde, em Beirágua, às onze horas da manhã em ponto.” (TOLKIEN, 2002-a, p. 28). Sendo a estalagem um local onde pessoas vão para dormir, comer e beber, é natural pensar que o processo de acomodação de uma pessoa requer o pagamento de algo, e, muito provavelmente, em moedas.

O trecho a seguir também nos permite visualizar um pouco dessa face econômica: “Primeiro tinham passado através das terras dos hobbits, uma ampla e respeitável região, habitada por gente decente, com boas estradas, uma estalagem ou duas, e, de vez em quando, um anão ou um fazendeiro viajando a negócios.” (TOLKIEN, 2002-a, p. 30). A passagem discorre sobre a aventura de Bilbo, quando este e a companhia de Thorin abandonam as terras conhecidas e adentram lugares desconhecidos para eles. Uma das palavras que se destacam nesse trecho é “negócios”. Não fica claro de que tipo eram, mas muito provavelmente a venda de algo ou mesmo a troca de produtos, conhecida como escambo, que acontecia muito frequentemente nas feiras da Idade Média.

Outra palavra que se destaca é “fazendeiro” na citação anterior. Tolkien escreveu, no prólogo de *O Senhor dos Anéis*, que os hobbits “[...] amavam a paz e a tranquilidade de uma boa terra lavrada: uma região campestre bem organizada e bem cultivada era seu refúgio favorito”. Dá para inferirmos que os hobbits eram fazendeiros e agricultores dedicados. E que muito provavelmente realizavam a troca ou venda dos produtos entre si e entre regiões. Podemos dizer que o trabalho é de estrutura familiar, como imperava na Alta Idade Média, após a queda o Império Romano. Em suma, o que percebemos é uma sociedade agrária altamente ruralizada com trabalho familiar, para subsistência ou comércio.

A Idade Média, em seu início, foi caracterizada pela ruralização e um comércio muito pouco significativo, conforme sugere Ginzburg (2010). A aldeia era praticamente autossuficiente, produzia para si, e a vida econômica acontecia sem muita utilização de capital. Naquele período, a palavra “mercado” denominava o local, o espaço físico, onde, semanalmente, realizava-se a troca de produtos excedentes. A sociedade dos hobbits muito se assemelha, nesse quesito, àquela sociedade autossuficiente. Tolkien muito provavelmente apropriou-se da ideia não somente para criar a forma de vida dos pequenos, mas também para dar vida ao seu uni-

verso que é eminentemente medieval, como se percebe pelos elementos típicos de narrativas maravilhosas contidos em suas histórias, como reis, rainhas, elfos, magos, etc.

É interessante apontarmos que a nova estrutura da sociedade conhecida como Idade Média, depois da queda do império romano, marcou uma organização de poderes fragmentados, sem um Estado que os unificasse, predominantemente agropastoril. A Idade Média foi um período que durou aproximadamente mil anos. Existiam inúmeros reinos, o que tornava o poder descentralizado. Ou seja, não havia uma única figura central em torno da qual o poder político fosse organizado, concentrado e exercido. Existiam, na realidade, variados reinos, dentro dos quais figuras de poder, ou reis, governavam.

No que concerne aos hobbits, sua organização política era simples, mas eles possuíam seus próprios líderes. Isso em momentos bem recentes de sua história; pois, outrora, havia um rei e os hobbits eram seus súditos nominais.

Enquanto ainda havia um rei, eram seus súditos nominais; mas na verdade eram governados por seus próprios líderes e não se misturavam de modo algum com os acontecimentos do mundo lá fora. Na última batalha em Fornost contra o Rei dos Bruxos de Angmar, enviaram alguns arqueiros para ajudar o rei, ou pelo menos assim afirmavam, embora nenhuma história dos homens confirme a informação. Mas com aquela guerra do Reinado do Norte acabou; e então os hobbits tomaram a terra para si próprios, e escolheram entre seus próprios chefes um Thain para ocupar o lugar de autoridade do rei que havia partido. Ali, por mil anos, tiveram poucos problemas com guerra, e prosperaram e se multiplicaram depois da Peste Negra (R.C. 37) até o desastre do Inverno Longo e a penúria que o seguiu. [...] A terra era boa, e, embora já estivesse abandonada por muito tempo quando lá chegaram, fora bem cultivada antes, e ali o rei possuía muitas fazendas, plantações de milho, vinhedos e bosques (TOLKIEN, 2002-b, p. 7).

A história dos hobbits é um tanto fragmentada e Tolkien não a reconstruiu em sua totalidade. As informações estão dispersas em pedaços que podem ser achados, especialmente, em *Os Contos Inacabados*, *O Silmarillion* e em *O Senhor dos Anéis*. Pelas citações, é possível notar que a todo momento Tolkien nos apresenta elementos que fazem referência ao universo

medieval. Na citação acima, por exemplo, além de termos os reis como referências, temos também a peste negra, doença que matou 1/3 da população europeia no século XIV, como salienta Ginzburg (2010), sendo uma das maiores epidemias da história.

A terra dos hobbits se estendia por 120 milhas desde as Colinas Distantes até a Ponta do Brandevin, e por 150 milhas do pântanos do norte até os charcos do sul. Eles o chamaram de Condado, e o transformaram em um distrito de negócios bem-organizado. O condado era dividido em quatro partes (ou Quartas), cada uma seguindo um ponto cardeal: a Quarta Norte, a Sul, a Leste e a Oeste, que se dividiam, por seu turno, em vários povoados, que levavam os nomes das famílias mais importantes da região, segundo Tolkien (2002-b). No entanto, pelo material que Tolkien deixou escrito, essa organização foi se diluindo com o tempo e, na época da aventura de Frodo, o Condado mal possuía um governo. Como o autor afirmou, as famílias, na maior parte das vezes, cuidavam de seus próprios negócios, que envolviam, sem exagero, cultivar a comida e comê-la.

O Condado possuía somente um cargo oficial naquela época, que era o de Prefeito de Grã Cava e do Condado, eleito a cada sete anos na Feira Livre nas Colinas Brancas no Solstício de Verão. O prefeito não possuía muitas atribuições, apenas o de gerenciar as mensagens postais e a polícia, além de presidir banquetes, como podemos notar a seguir:

Como Prefeito, seu quase único dever era presidir banquetes, oferecidos nos feriados do Condado, que ocorriam a intervalos frequentes. Mas os cargos de Agente Postal e de Primeiro Condestável foram acrescentados ao de Prefeito, de modo que este gerenciava tanto o Serviço de Mensagens como a Patrulha. Esses eram os únicos funcionários do Condado, e os Mensageiros eram os mais numerosos e os mais ocupados dos dois (TOLKIEN, 2002-b, p. 14).

Os condestáveis compunham a polícia dos hobbits. Não possuíam uniformes, pois não conheciam esse tipo de coisa, usavam apenas uma pena em seus chapéus. Tolkien escreve que eles pareciam mais com pastores do que com membros da polícia. Havia somente doze deles em todo o Condado, três condestáveis em cada Quarta. No entanto, dado o número dessas pessoas, as regiões ficavam, certamente, em sua maioria, sem o serviço previsto para ser posto em prática. Os hobbits cultivavam tanto a paz e a tranquilidade, que esse tipo de trabalho devia ser dispensável na sociedade dos pequenos.

Como pode se perceber, a sociedade dos hobbits criada por Tolkien é uma sociedade de caráter medieval e bem simples, composta de pessoas que praticam a agricultura e vivem muito ajustadas ao ambiente. Sua economia é baseada na mão de obra familiar, com troca ou venda de produtos excedentes em feiras. O território onde moram é dividido em Quartas e é administrado por um prefeito. No entanto, pelo que compreendemos, este é mais um cargo simbólico, uma vez que são as famílias que organizam a vida na região. Possuem policiais, mas também possuem um caráter simbólico, pois o número reduzido deles diminui a devida importância da atividade.

A criação artística, desse modo, apresenta-se como um reflexo da realidade na obra de Tolkien, revelando características verossímeis que permitem o estudo de uma dada sociedade: sua organização social, sua política, sua economia, por exemplo, pelo viés literário. Mas a obra artística vai muito além da mera reprodução do real. Ela carrega em si a visão particular do seu criador, que permite a liberdade do leitor ao compreendê-la na forma de múltiplos pontos de vistas, ou teses, que podem ser inferidos no momento da apreciação estética, ou da leitura, no caso da estética literária.

Referências

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

LOPEZ, R. S. *O senhor dos anéis e Tolkien: o poder mágico da palavra*. São Paulo: Devir: Arte e Ciência, 2004.

LUKÁCS, Georg. Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels. In: _____. *Cultura, Arte e Literatura: textos escolhidos*. Tradução de José Paulo Netto e Miguel Makoto Cavalcante Yoshida. 1. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010, p. 11-37.

TOLKIEN, J.R.R. *O Hobbit*. Tradução de Lenita Maria Rímoli Esteves e Almiro Pissetta. São Paulo: Martins Fontes, 2002-a.

_____. *O Senhor dos Anéis: A sociedade do anel*. Tradução de Lenita Maria Rímoli Esteves e Almiro Pissetta. São Paulo: Martins Fontes, 2002-b.

_____. *O Silmarillion*. Tradução de Waldéa Barcelos. São Paulo: Martins Fontes, 2011.



Traduções

Os contos e a imaginação infantil, por Eliseo Diego¹

Traduzido por Cauê Cardoso Polla²

1 Diego, E. – “Los cuentos y la imaginación infantil”. In: *Flechas en Vuelo: ensayos selectos*. Edición de Josefina de Diego y Antonio Fernández Ferrer. Madrid: Editorial Verbum, 2014. Este ensaio, que aparece também em outras coletâneas de Eliseo Diego, foi originalmente publicado em 1966, com a seguinte indicação: “La Habana. Consejo Nacional de Cultura, Colección Textos para Narradores, Biblioteca Nacional José Martí. Departamento de Literatura y Narraciones Infantiles, Teoría y Técnica del Arte de Narrar, núm. II, 1966” (pp.23-27). Traduzido por Cauê Cardoso Polla. O tradutor agradece a Josefina de Diego, filha do poeta, pela autorização para publicação de seus textos.

2 Doutor em filosofia pela Universidade de São Paulo e professor do Departamento de Filosofia da Educação e Ciências da Educação na Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo.

Uma quase apresentação de Eliseo Diego

Se é impreciso afirmar que o nome *Cuba* deriva do taíno *cubao*, “terra fértil e abundante”, por outro lado, é preciso afirmar que a ilha homônima é um solo abençoado pelas deidades poéticas. O século XX viu um sem-número de excepcionais poetas e poetisas brotarem por toda a ilha. Um deles, nascido no ano de 1920, em La Habana, batizado com o nome de Eliseo de Jesús de Diego y Fernández-Cuervo, é figura estelar nessa constelação. Eliseo Diego, como assina suas obras, é um poeta de escassa circulação em nosso país: somente o volume *Debaixo dos Astros*, com seleção e tradução de Thiago de Mello, está disponível para leitores brasileiros. Também são quase inexistentes os trabalhos dedicados à sua poesia. Talvez um pouco ofuscado pela aclamada luz neobarroca de seu amigo e conterrâneo José Lezama Lima, ainda não nos dispusemos a mergulhar na obra do poeta. Entre narrações, ensaios e principalmente poemas, há mais de uma vintena de livros. Nos dez poemários que publicou em vida, oculta-se uma riqueza insuspeita: desde o celebrado *En la calzada de Jesús del Monte*, de 1949, passando pelo exótico *Libro de las maravillas de Boloña*, de 1967, até o último, *Cuatro de oros*, publicado em 1990, Eliseo nos brindou com uma poética de olhar atento ao detalhe, ao cotidiano e seus assombros, às nuances do jogo do *chiaroscuro*. Diferentemente de muito de seus contemporâneos, raramente carregou a tinta política em seus poemas. Formado em pedagogia pela *Universidad de La Habana*, trabalhou como professor de língua e literatura inglesa, tendo sido também exímio tradutor. Foi durante alguns anos diretor do *Departamento de Literatura y Narraciones Infantiles* da *Biblioteca Nacional José Martí*, experiência que se revelou fundamental para o poeta. Traduziu inúmeras obras e escreveu diversos ensaios sobre literatura infantil, temática que também aparece em alguns de seus poemas. Sua maestria da linguagem foi reconhecida inúmeras vezes nos diversos prêmios que recebeu, sendo o mais reconhecido deles em 1993, quando ganhou o *Premio Internacional de Literatura Latinoamericana y del Caribe “Juan Rulfo”*. Veio a falecer no México em 1994, e é também do México que ouvimos a grande voz de Octavio Paz: “a Eliseo Diego só lhe faltava a morte para converter-se em uma lenda da literatura latino-americana”.

PERRAULT

Então, quando tu
vistes Chapeuzinho
a andar pelo bosque, tudo
era tão fácil! Andar

pelo bosque, haver uma
mulher na torre, um
gato senhor que te trouxesse
as joias da noite.

DAGUERRÓTIPO

Hans Andersen, Hans Christian Andersen,
o que olhas com teu bico de cegonha?
Foi-se o fotógrafo, à tarde,
foi-se a vida, e tu sonhas que sonhas.

Vento do Norte, mar do Norte,
sejam os dois um leve rumor, não o despertem;
pois podem se avoçar
os sonhos – maravilha da morte.

Ambos poemas foram retirados de Diego, E. – *Obra poética*. Ciudad de Mexico: Fondo de Cultura Económica, 2003, p.681

Cauê Cardoso Polla

Os contos e a imaginação infantil, por Eliseo Diego

A vida do professor primário³, entre outros qualificativos que apontam quase sempre para o precário, pode muito bem ser tachada de “agitada”, e a razão não deve ser buscada muito longe: tem dois olhos como duas vespas ingênuas e ao menos mil bracinhos e perninhas, e faz um escândalo como de mil diminutas trompas. Em suma, trata-se deste fantástico, gracioso, insuportável e minúsculo monstro, a razão mesma pela qual existem professores. O costume fez com que lhe déssemos o nome comum de “criança” e também que ela nos parecesse a coisa mais natural do mundo. Mas, visto de perto, não há nada mais estranho que ela a nosso mundo de “adultos”; visto de perto, esse mundo estável e grosseiro, ela é uma “monstruosidade” tão deliciosa quanto inquietante.

Em primeiro lugar, sua estranheza radical consiste em que não sabemos o que ela é, e não podemos saber porque não há nela senão um “vir a ser” precisamente aquilo que o nega, isto é, o homem. Contradições e paradoxos, e tudo em estado de perene inquietude, tal é a criança. E o pior é que nós também “o” fomos certa vez; mas agora, novos Tântalos⁴, quando pretendemos tocar aquela vida, a petrificamos sem volta.

Fiquemos, então, com o dado primário: a criança enquanto criança é um devir incessante, e por isso necessariamente inquieto. Os músculos, por exemplo, não são ainda o que serão na economia do corpo já formado e assim não resistem em se mover, nem que não seja em direção a sua finalidade. O mesmo acontece com o que chamaremos agora, em um pedante eufemismo, incapaz de fazer justiça a sua potencialidade de estrondo, “os órgãos de fonação”. Ocupadíssimos em querer parecer conosco, as crianças tornam nossa vida insuportável com uma atividade que não nos parece senão estranha, já que somos justamente o seu término.

3 *Maestro de escuela*: optou-se por traduzir mestre escola como professor primário, uma vez que o vocabulário pedagógico atual se refere sempre a *professor*, antes que mestre.

4 Referência a Tântalo, mitológico rei heleno filho de Zeus. É lembrado nas narrações míticas pelo castigo que recebeu dos deuses: foi lançado ao Tártaro, condenado a fome e sede permanentes. Ao tentar se aproximar das águas dos rios para beber, as águas se afastavam; ao tentar comer os frutos das árvores, os galhos se elevavam, impedindo Tântalo de comer.

Os professores, contudo, sabem muito bem que existe um recurso mágico para pacificar até o grupo de crianças mais impetuoso; um recurso simples, que não custa nada, e que pode ser um prazer até para o próprio professor – ou melhor, que deve ser um prazer, pois se não o for, de nada lhe valerá. Esse recurso, como todo remédio mágico, começa com um feitiço: “Era uma vez...” Mal o ouvem e é como se as crianças se [76] petrificassem. Finalmente estão calmos!, suspiraria o professor, se ainda lhe restasse ar suficiente. E não poderia estar mais equivocado, ainda que o quisesse.

Para compreender o que está acontecendo na sala, para compreender realmente essa suposta imobilidade, será preciso fazermos um rodeio. Será preciso que tenhamos bem presentes a riqueza e a maravilha dos meios mecânicos colocados hoje a serviço das crianças: a televisão, o cinematógrafo, com toda profusão possível de sons e imagens a que só precisam olhar sentadas no sofá. E que nos perguntemos, em seguida, como é possível que, em semelhante companhia, possam as velhas histórias ter alguma esperança de se manterem vigentes.

É certo, sem dúvida, que as crianças continuam amando e desejando os contos contra toda previsão lógica, e que somente os contos – segundo quem tenha, às suas custas, assistido a uma matinê de filmes infantis – efetivam neles este efeito de bem-aventurada paz a que nos referíamos mais acima. Como não é possível que se trate de uma decisão consciente, será preciso buscar a explicação no único recurso capaz de comovê-los, e que não é outro senão sua própria natureza.

Criaturas inermes, se existem nesse mundo, sua sobrevivência em meio aos enormes riscos que literalmente correm se justifica apenas por sua perfeita adequação a si mesmas, por sua total carência de inibições na hora de seguir seus impulsos. Quando se trata de obedecê-los, as crianças são implacáveis, irredutíveis, de onde seu obstinado interesse pelos contos ditos de viva voz leve a marca do que sentem como necessário. E o que é que exige exercitar-se de tal modo, rechaçando o luxo das imagens já prontas e exigindo uma arte de meios simples, puros, ancestrais? Uma arte cujo instrumento é o mais antigo e simples de todos: a palavra do homem!

Ora, a palavra em si, como mero *flatus*⁵ ou som, não tem mais significação que outro ruído qualquer: quando escutamos uma língua estranha, experimentamos uma série de

5 Em latim, no original; significa gás, vento, sopro.

sensações auditivas frente às quais a nossa única reação é de complacência ou desagrado. Por outro lado, que diferente a situação de quem escuta palavras que já lhe são familiares! Se quiséssemos apurar a formulação da diferença entre um caso e outro, diríamos que ela reside no grau de atividade mental, nula quando se trata de simples recepção de sons e mais ou menos intensa quando se trata de prestarmos atenção. É que a a palavra enquanto tal exige, como todo símbolo, que lhe desentranhemos o sentido, que sigamos a alusão até o objeto, real ou mental, cujo lugar ocupa na consciência. [77]

A linguagem assume assim o caráter de um jogo em forma de adivinhação capaz de fascinar as crianças. Se não se tratasse de um jogo apaixonante, como teriam forças para realizar um dos processos mais complexos com os quais se depara o homem: este de assimilar um idioma? No princípio, manejam os símbolos mais simples: muito se tem falado da alegria com que os pais escutam o primeiro chamamento, o primeiro e cristalino “mamãe” ou “papai”: mas, que diríamos da deliciosa exultação com que um pequenote comprova que, com efeito, “mamãe” é mamãe? Sabe-se que os contos que primeiro interessam às crianças tratam das coisas familiares que os rodeiam. Se, de um lado, esta preferência se deve à estreia da maravilhosa realidade, por outro é indiscutível que obedece a esse imbróglio⁶ idiomático que abarca desde o simples desfrute de sons e ritmos até a complacência no exercício dos conteúdos simbólicos.

Logo descobrem, contudo, que as palavras servem para mais do que gratas e úteis aventuras com as coisas. Não só alude a palavra à coisa, mas também a coisa está já na palavra sob espécie de imagem. O nome “cachorro” toma o lugar do animal e nos permite comunicar algo sobre ele; mas, ao mesmo tempo, evoca uma imagem que pode ser a deste cachorro em particular, ou – e aqui se abrem as riquíssimas possibilidades de todo um jogo inteiramente novo – a daquele outro, inexistente, vivo somente no desejo, que reúne em si toda a fascinante “caninidade” deste mundo. A palavra deixa agora de ser um simples reflexo e começa a engendrar sua própria luz; torna-se independente, por assim dizer, da realidade dos objetos para se associar à realidade da imaginação na qual conserva seu caráter simbólico, alusivo, mas

6 A palavra utilizada por Eliseo Diego é *rejuego*, americanismo que significa um ardil para resolver alguma situação difícil, confusão.

voltado agora para criaturas de uma maior imediatez, já que constituem, elas também, puros produtos mentais. Do cavalo de El Cid⁷ ao mangusto imaginado por Kipling⁸, e em seguida ao dragão dos contos. Eis aqui outras fases na emancipação e no enriquecimento da palavra.

Até que ponto intervém nelas o despertar da imaginação, até que ponto é estimulada por elas, são questões que não podemos resolver de forma satisfatória. Basta observar como os pequenotes desfrutam do simples manejo dos nomes, da sua imediata associação com as realidades mais familiares, e como depois começam a gostar desse jogo mais complicado e estranho no qual a palavra, ao invés de regressar sobre a coisa que designa, abre-se em direção ao mais além da imagem; na qual a palavra, longe de servir à realidade e subordinar-se a ela, começa ela mesma a criar suas próprias realidades, tapetes voadores, fadas, duendes e pássaros falantes. [78]

Não se explica, assim, que ao chegar a esta etapa as crianças sintam, não mais apenas o gosto, mas a necessidade de um meio que as permita o exercício plenamente satisfatório de todo um poderio recém-estreado? Compare-se a atitude mental de quem escuta um conto com a de quem contempla um filme. Este último não tem nada a fazer: as imagens se sucedem diante dele e não exigem mais do que seu registro. Do contrário, que diferente a situação de quem deve suprir, a cada estímulo sonoro, sua própria imagem! Aqui tudo é atividade, incessante movimento. Ao conjuro da palavra é preciso criar toda uma paisagem, as escamas de um dragão, a penumbra de um castelo, o voo da fada e o chapéu da bruxa, botas que devoram léguas e o magnífico sobretudo de um gato que fala. Nada está dado, tudo é possível, nascente – e tudo – eis aqui o mais importante – é nosso. E chegados a este ponto, podemos já compreender aquela enganosa mobilidade, aquela incrível paz que rodeava o surpreso pro-

7 Trata-se do legendário equino Babieca montado pelo cavaleiro Rodrigo Díaz de Vivar no clássico espanhol do século XIII, *El cantar del mio Cid*.

8 Provável referência ao conto “Rikki-Tikki-Tavi” do *Livro da Selva*, de Rudyard Kipling. Neste conto, uma família britânica vivendo na Índia adota um mangusto como animal de estimação para proteger a casa de cobras que vivem nas redondezas. O poeta cubano nutria profunda admiração por Kipling, tendo traduzido alguns de seus poemas.

fessor enquanto contava suas histórias na sala de aula: sucede que nunca se haviam movido as crianças com maior rapidez do que neste instante, pois corriam ainda mais do que a luz, na velocidade do pensamento mesmo!

Em seu ensaio “Defesa das Letras”, Georges Duhamel⁹ chega a esboçar o temor de que a imaginação do homem, se o livro não lograr a conservação de sua preeminência frente ao abuso dos substitutos mecânicos, tenha o destino de todo órgão que não se exercita e acabe por se atrofiar. Escrito na sinistra década de 1930¹⁰, o sombrio presságio do novelista francês parecia destinado a cumprir-se sem escapatória possível, já que o incremento dos meios técnicos segue em ascensão constante, e ainda não se iniciou uma política racional encaminhada no sentido de controlar seus excessos. Parece que não contávamos, entretanto, com a selvagem natureza do pequeno que, imune às decisões dos adultos, se guia melhor pelas de seu próprio instinto.

Que valor tem esta faculdade de imaginar, de “sonhar”, como diriam as pessoas “práticas”, para que as crianças se obstinem a defendê-la frente aos nossos esforços de lhes facilitar novidades cada vez mais luxuosas e, de acordo com nosso nobre entendimento, mais “divertidas”? A essas pessoas práticas, talvez lhes horrorizasse a afirmação de que, na escola, tanto como o aprendizado da aritmética, é importante o exercício da capacidade de criar, na qual, por definição, se inclui a de ver e engendrar nada menos que os sonhos. Contudo, não um artista, um mágico, um boêmio, mas sim um dos criadores da química orgânica moderna, o soviético *Alexander Nikolayevich Nesmeyanov*¹¹, disse que a faculdade realmente essencial ao homem de ciência, aquela sem a qual ele andaria às apalpadelas, como um cego, [79] revendo de vez em quando os velhos vultos familiares, é justamente a capacidade de sonhar. Nela está o germen do futuro mesmo do homem, que não é um esquema rígido voltado para o passado, senão possibilidade, imagem e maravilhosa aventura.

9 George Duhamel, 1884-1966, foi um prolífico escritor francês.

10 A expressão “sinistra década” parece fazer referência aos problemas econômicos cuja expressão máxima foi o crack da bolsa de Nova Iorque em 1929; contudo, é possível também pensar no aparecimento da televisão e do aperfeiçoamento do cinematógrafo, equipamentos que, segundo o autor, ameaçariam a imaginação.

11 *Alexander Nikolayevich Nesmeyanov, 1899-1980, foi um químico russo. Esta estranha menção a um cientista russo pode-se compreender pelo profícuo intercâmbio cultural entre a União Soviética e Cuba pós-revolução comunista de 1959.*