



FUNDAÇÃO COMUNITÁRIA TRICORDIANA DE EDUCAÇÃO
Decretos Estaduais n.º 9.843/66 e n.º 16.719/74 e Parecer CEE/MG n.º 99/93
UNIVERSIDADE VALE DO RIO VERDE DE TRÊS CORAÇÕES
Decreto Estadual n.º 40.229, de 29/12/1998

**OS CONTOS DE FADAS: DE NARRATIVAS
POPULARES A INSTRUMENTO DE
INTERVENÇÃO**

**Três Corações
2003**

PATRÍCIA DE FÁTIMA ABREU COSTA

**OS CONTOS DE FADAS: DE NARRATIVAS
POPULARES A INSTRUMENTO DE
INTERVENÇÃO**

Dissertação apresentada à Universidade Vale do Rio Verde – UNINCOR como parte das exigências do Programa de Mestrado em Letras, área de concentração em Literatura, para obtenção do título de Mestre em letras: linguagem, cultura e discurso.

Orientador

Prof. Dr^a. Geysa Silva

**Três Corações
2003**

Dedico este trabalho a todos que fizeram do meu sonho algo suportável, mesmo quando tantas vezes, tenha me feito insuportável.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus pelo dom da vida e pelos constantes desafios.

A meu marido, Adésio, pelo carinho, compreensão e incentivo.

A minha filha Julianne, minha fonte de energia.

Aos amigos, em especial Suzane e Elisandra, pelo apoio e encorajamento em todos os momentos.

As colegas do mestrado Cris e Geiza, que ao longo dos anos se transformaram em amigas queridas.

A Marilú pela boa – vontade e cooperação.

Aos professores pela paciência e carinho sempre demonstrados.

A minha orientadora Geysa, por tão preciosas aprendizagens, tanto teóricas quanto afetivas.

Aos meus clientes, essenciais em minha caminhada profissional.

SUMÁRIO

	Página
RESUMO.....	06
ABSTRACT.....	07
INTRODUÇÃO	08
1 NA LITERATURA INFANTIL, O MUNDO MARAVILHOSO DOS CONTOS DE FADAS	11
1.1 O que é literatura infantil?	11
1.2 Os contos de fadas	12
1.2.1 Estrutura dos contos de fadas	14
1.3 A importância da linguagem simbólica dos contos de fadas	18
1.4 Dando sentido ao texto	20
1.5 Os contos de fadas: de inadequados a clássicos para criança	21
1.6 Alguns contos clássicos e seus criadores.....	23
1.6.1 Charles Perrault	23
1.6.2 Os irmãos Grimm.....	29
1.6.3 Hans Christian Andersen	33
1.7 Como esses contos se tornaram clássicos?	37
2 OS CONTOS DE FADAS E A PSICOLOGIA	40
2.1 O caráter plurifuncional dos contos de fadas	40
2.2 Os contos como instrumento de análise da Psicologia	42
2.3 A criança e os contos de fadas	46
2.3.1 O conto de fadas e seu potencial terapêutico	47
2.3.2 De que forma a Psicologia explica isso?	49
2.5 Compreendendo o desenvolvimento da psique humana à luz dos contos de fadas	52
3 OS CONTOS DE FADAS COMO INSTRUMENTO DE INTERVENÇÃO.....	56
3.1 Os casos analisados e os contos de fadas utilizados como instrumentos mediadores.....	56
3.1.1 Ainda serei um cisne!	58

3.1.2 O lobo mal não morreu	62
3.1.3 Minha amiga, a madrasta	64
CONSIDERAÇÕES FINAIS	67
BIBLIOGRAFIA	69

RESUMO

COSTA, Patrícia de Fátima Abreu Costa. **Os Contos de Fadas: de narrativas Populares a Instrumentos de intervenção.** 2006.73p. (Dissertação – Mestrado em Letras). Universidade Vale do Rio Verde – UNINCOR – Três Corações – MG *

Palavras-chave: Contos de Fadas, Literatura, Psicologia.

Os contos de fadas são obras de arte. Fazem parte do universo cultural de nações e gerações, desde as eras mais remotas. Perpetuaram-se ao longo dos tempos, tendo como característica lidar com os conteúdos essenciais da condição humana. De acordo com a intenção literária sempre foram vistos como narrativas a traduzir o imaginário, atualizando ou interpretando, em suas variantes, questões universais, os conflitos e a formação de valores. Por suas características peculiares, são tomados como objeto de análise de diferentes áreas do conhecimento. Para a psicologia os contos de fadas são encarados como um poderoso instrumento que ajuda a pensar e que pode exercer a função de mediador, quando o que se deseja é oferecer às crianças, jovens e até mesmo adultos, um veículo para compreender a si mesmos e às experiências no mundo. Neste trabalho, tem-se por objetivo reafirmar o seu caráter plurifuncional, reforçando a idéia de que a literatura infantil, em seu universo ficcional, além de arte, emoção e prazer, é um poderoso instrumento para a sensibilização da consciência humana e para a expansão da capacidade de análise do mundo e de conflitos internos.

* Orientadora: Geysa Silva (UNINCOR) Três Corações/MG

ABSTRACT

COSTA, Patrícia de Fátima Abreu Costa. **The Fairy Tales: of popular narratives the intervention instrument.** 2006.73p. (Dissertation – Máster in Letras). Universidade Vale do Rio Verde – UNINCOR – Três Corações – MG *

Key Word: Fairy Tales, Literature, Psychology.

The fairy Tales are a work of art. They are part of the cultural universe of nations and generations, since the ages most remote. They had perpetuated it the long one of the times, having had as characteristic to deal with the essential contents of the condition human being. In accordance with the literary intention had been always seen as narratives to translate the imaginary one, bringing up to date or interpreting, in its variant universal questions, the conflicts and the formation of values. By its peculiar characteristics, they are taken as object of analysis of different areas of the knowledge. For psychology the fairy tales are faced as a powerful instrument that helps to think and that it can exert the mediator function, when what is desired is to offer the even though adult children, young and, a vehicle to exactly understand itself and to the experiences in the world. In this work, it is had for objective to reaffirm its plurifuncional character, strengthening the idea of that infantile literature, in its fictional universe, beyond art, emotion and pleasure, is a powerful instrument for the sensitization of the conscience human being and for the expansion of the capacity of analysis of the world and inside conflicts.

* Guidance: Geysa Silva (UNINCOR) Três Corações/MG

INTRODUÇÃO

A arte de contar histórias é sem sombra de dúvidas a maior e melhor forma de expressão utilizada pelas sociedades para revelar-se, inventar-se e até mesmo construir-se perante a busca de significados para a sua existência. É historicamente difícil precisar quando e como essa arte teve início. Mas como toda arte, nasceu do desejo de expressão, e isso para nós é o que importa.

Qualquer um de nós tem na memória momentos em que esta arte se fez presente e encantou, fazendo-nos viajar pelo fantástico e maravilhoso mundo da imaginação. Lembrome muito bem quando em minha infância sentava em rodas para ouvir histórias contadas pelos meus pais, avós, tios e posteriormente, pelos meus professores. Elas me encantavam e me levavam para mundos nunca antes imaginados. Nessas viagens não existiam barreiras, tudo era possível! É essa a magia contida nas obras literárias, sobretudo na literatura como arte verbal, naquela que, devido à potência especial de sua linguagem poética, cria universos semanticamente autônomos e dá nova vida às palavras.

De todas as obras literárias, as que mais me encantam são aquelas dirigidas às crianças. Tenho grande interesse pelo caráter plurifuncional exercido por essas obras na vida de crianças e adolescentes, seja pelos seus significantes lingüísticos, seja pelas possibilidades interpretativas e identificatórias possíveis nessas obras.

Demandaria tempo discorrer sobre todas as possibilidades e utilidades de uma obra literária na vida da criança. Todavia, escolhi me direcionar para a especificidade dos contos de fadas, considerados por muitos essência da literatura oral, pela natureza íntima de seu conteúdo - fruto de preciosas narrativas pessoais e que atingem profundamente aqueles que se permitem deles desfrutar -, e que já se fizeram objeto de interesse e análise de várias áreas do conhecimento como importante instrumento de estimulação do pensar. Há muito a psicologia clínica vem se utilizando desse instrumento literário em suas práticas de intervenção, e sem nenhuma dúvida, este vem se revelando excelente ponte entre o imaginário e o real, funcionando como caminho para se pensar a essência da condição humana e fazer emergir conflitos que, de outra forma, seriam dolorosos virem à tona.

Por que os contos de fadas? Não há dúvida de que os motivos que me levaram a recorrer a eles são de razões pessoais, de ordem racional e sentimental, como acontece com todo trabalho humano, seja ele científico ou não. Entre essas razões, a mais evidente é o meu

fascínio pelos contos de fadas tradicionais que não perderam importância ao longo dos tempos, sendo considerados por muitos, incluindo psicólogos e psicanalistas, o que há de mais significativo e especial quando se trata de literatura dirigida às crianças. Seu caráter simbólico, seu potencial representativo e sua linguagem poética são facilmente compreensíveis. Ao mesmo tempo em que se caracterizam como um excelente método para vislumbrar o território ficcional, subjetivo, mágico, metafórico, imensurável, utópico e ambíguo, portanto profundamente humano da literatura, possibilita relacionar todos estes elementos com as necessidades e ideologias da vida real de forma menos traumática e menos desgastante para a criança.

Assim, nesta dissertação fala-se da especificidade dos contos de fadas e busca-se enfatizar a idéia de múltipla funcionalidade dessa forma literária, apresentando sua importante contribuição na área da Psicologia.

A relevância deste estudo está em demonstrar como a literatura infantil, sobretudo a forma analisada, é capaz de instaurar um diálogo com outras áreas do conhecimento, se revelando como um importante instrumento de mediação na abertura de novos significados na vida e na formação de crianças e jovens.

Assim, este estudo inicialmente se limitará a fazer referência a definições da literatura infantil, dando ênfase aos contos de fadas, a fim de contextualizar o *corpus* de análise, e apresentar de forma fundamentada as características que dão a essa forma literária um caráter plurifuncional, permitindo-a servir de objeto de análise de outras áreas do conhecimento. Como referencial teórico faz-se opção pelas definições de Marina Werner (1999), Tattar (2004), Góes (1991), entre outros que abordam os contos de fadas e seus narradores. Fundamentam ainda esse capítulo os conceitos de recepção, sobretudo segundo Costa Lima (2002) em seus textos de estética da recepção, além de obras como as de Todorov (1970) e Propp (1984) que nos permitem uma análise dos Contos de fadas sob a ótica das teorias literárias.

No segundo capítulo, apresentam-se os contos de fadas utilizados como instrumento de formação psíquica, buscando-se dar ênfase à sua representação para a criança e em como à Psicologia pode se beneficiar destes como instrumento de intervenção, tendo como referências obras de Bethelheim (1980), Freud (1990) e Jung (1976), entre outros.

No terceiro capítulo atinge-se então o objetivo principal deste trabalho, que é confirmar o caráter plurifuncional dessa forma literária, justificando o seu reconhecimento como forma específica de conhecimento de vida, proporcionado pelo seu arranjo estético e estrutural. Para tal, alia-se literatura e psicologia, e utiliza-se os contos de fadas como instrumento de intervenção terapêutica, buscando demonstrar o quanto essas obras tão representativas podem possibilitar ao profissional da Psicologia a interação com a criança analisada e, acima de tudo, como a criança se sente mais segura ao expressar seus anseios, problemas e dificuldades utilizando o recurso das personagens e de uma situação fictícia como apoio.

Desta forma, considera-se tornar possível reforçar a idéia de que a Literatura infantil, em seu universo ficcional, além de eficiente instrumento de formação cultural é elemento importante de autoconstrução, abrangendo assim a característica essencial da obra literária – arte da palavra -, e sua função fundamental – visão peculiar de mundo.

CAPÍTULO 1

NA LITERATURA INFANTIL, O MUNDO MARAVILHOSO DOS CONTOS DE FADAS

1.1 – O que é literatura infantil?

O conceito de literatura infantil é um assunto bastante discutido entre os estudiosos e ainda hoje se encontram pontos divergentes. Há os que defendem que literatura infantil seria aquela escolhida pelo próprio leitor e que nele desperta prazer; além disso, “para que uma estória realmente prenda a atenção da criança, deve entretê-la e despertar sua curiosidade” (BETTELHEIM, 1980, p.13). Há outros que até mesmo questionam a existência de uma literatura especificamente infantil: “O gênero literatura infantil tem, a meu ver, a existência duvidosa. Haverá música infantil? Pintura infantil? A partir de que ponto uma obra literária deixa de se constituir alimento para o espírito da criança ou jovem e se dirige ao espírito adulto?”(ANDRADE, 1997, p.37) .

Mas afinal, o que é literatura infantil?

A palavra literatura é intransitiva e, independente do adjetivo que receba, é arte emoção e prazer. Sendo assim, o termo infantil associado à literatura não significa que ela tenha sido feita necessariamente para crianças. Na verdade, a literatura infantil acaba sendo aquela que corresponde, de alguma forma, aos anseios do leitor e que se identifica com ele, ou seja, aquela que o permite enxergar o mundo à sua maneira, no seu tempo e no seu espaço e, porque não dizer, segundo seus desejos.

São as crianças na verdade que o delimitam com sua preferência. Costuma-se classificar Literatura Infantil o que para elas se escreve. Seria mais acertado, talvez, assim classificar o que elas lêem com utilidade e prazer. Não haveria, pois, uma literatura infantil ‘a priori’, mas ‘a posteriori’ (MEIRELES,1979).

Mesmo se tratando de obras de ficção, através dos tempos essa forma literária tornou-se um grande suporte para proporcionar à criança prazer interior, estimulando o imaginário e abrindo caminho para o conhecimento do seu próprio eu e do mundo em que se insere.

A literatura infantil é, antes de tudo, literatura e arte, fenômeno de criatividade que representa o mundo, a vida. Ela enriquece a imaginação da criança, oferece-lhe condição de criar, ensinando-lhe a libertar-se pelo espírito, levando-a a usar o raciocínio e a cultivar a liberdade (COELHO,1991, p.27).

A origem da literatura infantil hoje conhecida como “clássica” encontra-se na novelística popular medieval que tem suas raízes na Índia, numa época onde a palavra impôs-se ao homem como algo mágico, como um poder misterioso, que tanto poderia proteger como ameaçar, construir ou destruir.

Constituiu-se como gênero durante o século XVII, época em que as mudanças na estrutura da sociedade desencadearam repercussões no âmbito artístico, tendo seu aparecimento características próprias, pois decorre da ascensão da família burguesa, do novo *status* concedido à infância na sociedade e da reorganização da escola. Sua emergência deveu-se, antes de tudo, à sua associação com a pedagogia, já que as histórias eram elaboradas para se converterem em instrumento de formação de valores e relações de poder, sob a justificativa de fornecer à criança uma educação especial, que a preparasse para a vida adulta.

O fantástico sempre esteve presente nas narrações de todos os povos, tendo seu ápice com o advento do movimento romântico, quando o maravilhoso dos contos populares foi definitivamente incorporado ao seu acervo.

É com o romantismo alemão que o conto fantástico nasce, no início do século XIX; mas já na segunda metade do século XVIII o romance “gótico” inglês havia explorado um repertório de temas, ambiente e efeitos (sobretudo macabros, cruéis, apavorantes) do qual os escritores do romantismo beberiam abundantemente (CALVINO, 2004, p.10).

De lá pra cá, a literatura infantil sofreu transformações substanciais, atingindo nos últimos tempos a posição de Gênero maior, “na medida em que não só acertou o passo com a modernidade e a pós-modernidade, mas também foi redescoberta como um dos mais eficientes e prazerosos instrumentos de formação cultural para leitores pequenos e grandes.” (COELHO, 1991, p.29).

1.2 - Os contos de fadas

Uma forma literária dedicada ao público infantil e muito difundida na literatura tradicional são os contos de fadas, conhecidos também como contos maravilhosos.

Originalmente concebidos como entretenimento para adultos, os contos de fadas eram narrativas carregadas de exibicionismo, voyeurismo e relatos de abusos sexuais explícitos. De origem popular, eram contados em ambientes onde os adultos costumavam se reunir. .

Contar histórias é atividade muito antiga. Até os profetas já falavam dela. Assim, o mais importante que o homem acumulou de sua experiência foi sendo comunicado de indivíduo a indivíduo, de povo a povo. Contar em latim é *computare*, abreviado de *comptare*, do qual se originou o vocábulo francês *compter*. Então contar é o compito ou conto dos fatos (GÓES, 1991, p.125, grifo do autor).

Algumas teorias, como o difusionismo, “sustentam que as histórias são propagadas através de fronteiras, vindas de origens distantes” (WERNER, 1999, p.20). Essa teoria visualiza o modelo de disseminação dos contos de fadas como resultante de um conteúdo comum, consciente e inconsciente, moldado pela mente de diversas sociedades por onde veio se propagando, carregando, em cada lugar, uma nova identidade ou uma nova versão, mas sempre mantendo sua estrutura.

Sabe-se que os primeiros contos foram adaptados para as crianças por volta do século XVII, época em que passaram a configurar-se como uma forma literária infantil. Devidamente expurgados e suavizados, teriam nascido na França e eram narrativas orais, contadas pelos adultos, sempre considerando os problemas humanos universais. Ainda hoje é possível perceber, nos contos de fadas, motivos existenciais primitivos que sobrevivem nas sociedades modernas, caracterizando, a fixidez da estrutura do conto, aquilo que sempre fica, apesar da transitoriedade temporal e espacial.

Independente da teoria utilizada para situá-los em relação à sociedade e à História, os contos de fadas foram transportados com grande sucesso para os quartos das crianças ou grandes rodas formadas por contadores de história e floresceram na forma de entretenimento e edificação.

Como as demais narrativas populares, retratam de forma simples as linhas gerais do comportamento humano, nos seus aspectos psicológicos, culturais e lingüísticos. Essas narrativas, que ganharam *status* definido, falam-nos numa linguagem simbólica, apresentando situações inusitadas e até mesmo improváveis como comuns, algo que poderia acontecer a qualquer mortal, constituindo-se em um poderoso legado cultural de diferentes povos.

1.2.1 Estrutura dos contos de fadas

Segundo GÓES (1991, p.116), a presença do maravilhoso é fundamental em um conto de fadas. É ele que dá ao conto de fadas o caráter imaginativo, sua característica predominante.

Para efeito de compreensão, podemos considerar que o maravilhoso ocorre em todas as situações fora do nosso entendimento, da dicotomia espaço/tempo ou realizado em local vago ou indeterminado na terra. Tais fenômenos não obedecem às leis naturais que regem o planeta.

A dimensão do maravilhoso cria um imenso teatro de possibilidades nas histórias: Tudo pode acontecer. Essa ausência mesmo de fronteiras serve ao propósito moral dos contos, que é precisamente ensinar onde se encontram os limites. O sonhar proporciona prazer por si mesmo, mas também representa uma dimensão prática da imaginação, um aspecto da faculdade do raciocínio, e pode abrir possibilidades sociais e públicas (WERNER, 1999, p.18).

Literariamente, podemos usar o conceito de Todorov (1970, p.160), segundo o qual a característica principal do maravilhoso é a “naturalização do insólito”, ou seja, a ocorrência de situações ou seres sobrenaturais não provoca qualquer reação nas personagens ou no narrador, e, conseqüentemente, nem no leitor, pois os elementos insólitos estariam inseridos em um universo em que “tudo” é possível.

No caso do maravilhoso, os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens nem no leitor implícito. Não é uma atitude para os acontecimentos contados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos. Os contos de fadas e a ficção científica são algumas das variedades do maravilhoso (TODOROV, 1970, p. 160).

Sobre o cenário predileto dos contos maravilhosos, Góes (1991) pontua que são geralmente florestas encantadas e majestosos castelos, onde na maioria das vezes fica por conta do imaginário do leitor a incumbência de criar os detalhes. “Um lugar nunca detalhado com precisão, mas referido em poucas palavras, deixando antever esse país de maravilhas bem fora do tempo e do espaço” (GÓES, 1991, p. 117).

Para a autora, as personagens são outra característica marcante da estrutura dos contos de fadas:

Em geral, são poucas e apresentando grande unidade; às vezes crianças, outras jovens em idade de casar. Podem proceder de uma cabana muito pobre ou de um faustoso palácio encantado. Sua origem, as características que as distinguem, o modo com atuam são sempre extremamente exageradas. Ou são excessivamente boas ou medrosas, belas ou tragicamente feias, ou perversas ou covardes, ou valentes e nobres; ou são anõezinhos, ou gigantes, bruxas ou princesas, reis disfarçados de mendigos ou mendigos convertidos em reis e cavaleiros (GÓES, 1991,p.116).

Também é freqüente a presença de animais encantados nos contos de fadas, “ora como encarnação de homens, transformados em animais pela ação da mágica de fadas e bruxas, ora como animais com atributos humanos, que servem para ajudar, perseguir, salvar ou julgar os homens” (SANTOS, 1971, p.121).

O enredo básico dos contos de fadas é constituído pelos obstáculos, ou provas, que precisam ser vencidas, como um verdadeiro ritual iniciático, para que o herói alcance sua auto-realização existencial, seja pelo encontro de seu verdadeiro "eu", seja pela conquista de seu objetivo (casar-se com a princesa, morar em um castelo, etc.).

Quanto à intriga ou acontecimentos que na história sucedem, em geral tratam-se de velhas lendas do folclore dos tempos primitivos. Lembram, às vezes, um sonho ou possuem qualidades que despertam a imaginação infantil. (GÓES, 1991, p. 117)

As histórias são atemporais, apresentando verbos no pretérito imperfeito e clichês conhecidos, como “Era uma vez...”, “Há muitos e muitos anos...”, “Manhã de verão...”. Muitas vezes terminam com um final abrupto, devolvendo de repente o seu ouvinte para a realidade. E quase sempre supõem um êxito, um “final feliz” que se obtém de maneira idêntica. “Nos contos de fadas, a realidade é dicotômica, mas marcha inevitavelmente para a imposição do bem sobre o mal, instaurando uma ordem que deve ser imutável”. (ZILBERMAN,1981, p.71).

Em seu trabalho *Morfologia do Conto*, Vladimir Propp (1983) faz uma análise formalista dos contos, tratando-os de modo semelhante à estrutura da linguagem, e destaca as particularidades de sua forma, enquanto texto literário. Ele se propõe a fazer uma morfologia dos contos de fada (chamados por ele de contos maravilhosos). Como morfologia, o autor entende uma descrição dos contos segundo as suas partes constitutivas e as relações destas partes entre si e com o conjunto.

Analisando e comparando a distribuição dos motivos em diversos contos folclóricos, Propp descobriu que muitas vezes os contos emprestam as mesmas ações a personagens diferentes. Muitas são as situações, quando comparamos contos diferentes, que se resumem numa mesma ação na qual o que muda são os nomes e os atributos das personagens, mas não suas funções. Assim, ele propõe um estudo dos contos a partir das funções das personagens. “No estudo do conto, a questão de saber o que fazem as personagens é a única coisa que importa; quem faz qualquer coisa e como o faz são questões acessórias” (PROPP, 1983, p. 59).

Assim, segundo ele, as funções/ações das personagens representam as partes fundamentais do conto. Propp define função como “a ação de uma personagem definida do ponto de vista de seu significado no desenrolar da intriga” (Ibidem, p.59). Isto porque atos idênticos podem ter significados diferentes e assumir funções diferentes na medida em que os elementos morfológicos da ação, sempre em relação ao contexto do conto, sejam diferentes. Propp chega a quatro teses fundamentais:

- 1) Os elementos constantes do conto são as funções das personagens, quaisquer que sejam estas personagens e qualquer que seja o modo como são preenchidas estas funções. As funções são as partes constitutivas fundamentais do conto.
- 2) O número das funções do conto maravilhoso é limitado.
- 3) A sucessão das funções é sempre idêntica.
- 4) Todos os contos maravilhosos pertencem ao mesmo tipo no que diz respeito à estrutura.

De acordo com a análise de Propp (1983), as funções do conto maravilhoso se resumem a trinta e uma, das quais as sete primeiras constituem a parte preparatória do conto. A intriga propriamente dita se origina no momento em que se pratica a malfeitoria. Os contos principiam por uma exposição de uma situação inicial, que não se caracteriza como uma função, mas constitui um elemento morfológico importante. Em seguida aparecem as funções:

- I - Um dos membros da família afasta-se de casa.
- II- Ao herói impõe-se uma interdição.
- III - A interdição é transgredida.
- IV - O agressor tenta obter informações.
- V - O agressor recebe informações sobre a sua vítima.
- VI - O agressor tenta enganar a sua vítima para se apoderar dela ou dos seus bens.
- VII – A vítima deixa-se enganar e ajuda assim o seu inimigo sem o saber.
- VIII - O agressor faz mal a um dos membros da família ou prejudica-o.

- IX - Falta qualquer coisa a um dos membros da família; um dos membros da família deseja possuir qualquer coisa.
- X - O herói-que-demanda aceita ou decide agir.
- XI - O herói deixa a casa.
- XII - O herói passa por uma prova, um questionário, um ataque, etc., que o preparam para o recebimento de um objeto ou de um auxiliar mágico.
- XIII - O herói reage às ações do futuro doador.
- XIV - O objeto mágico é posto à disposição do herói.
- XV - O herói é transportado, conduzido ou levado perto do local onde se encontra o objetivo de sua demanda.
- XVI - O herói e seu agressor confrontam-se em combate.
- XVII - O herói recebe uma marca.
- XVIII - O agressor é vencido.
- XIX - A malfeitoria inicial ou a falta são reparadas.
- XX - O herói volta.
- XXI - O herói é perseguido.
- XXII - O herói é socorrido.
- XXIII - O herói chega incógnito à sua casa ou a outro país.
- XXIV - Um falso herói faz valer pretensões falsas.
- XXV - Propõe-se ao herói uma tarefa difícil.
- XXVI - A tarefa é cumprida.
- XXVII - O herói é reconhecido.
- XXVIII - O falso herói ou o agressor, o mau é desmascarado.
- XXIX - O herói recebe uma nova aparência.
- XXX - O falso herói ou o agressor é punido.
- XXXI - O herói casa-se e sobe ao trono.

Todas estas funções nem sempre existem quando tomado um conto particular, mas a ordem em que surgem no desenrolar da ação é sempre a mesma.

As funções são repartidas entre as personagens segundo certas esferas. Essas esferas correspondem às personagens que cumprem as funções. Encontramos no conto maravilhoso sete personagens com suas respectivas esferas de ação: a esfera de ação do agressor, a esfera de ação do doador, a esfera de ação do auxiliar, a esfera de ação da princesa e do seu pai, a esfera de ação do mandatário, a esfera de ação do herói, a esfera de ação do falso herói.

Essas esferas de ação se repartem entre as personagens do conto segundo três possibilidades: a esfera de ação corresponde exatamente à personagem; uma única personagem ocupa várias esferas de ação; ou uma só esfera de ação divide-se entre várias personagens.

Ainda segundo Propp (1983), o texto do conto pode se dividir em seqüências:

Podemos chamar conto maravilhoso, do ponto de vista morfológico, a qualquer desenrolar de ação que parte de uma malfeitoria ou de uma falta, e que passa por funções intermediárias para ir acabar em casamento ou em outras funções utilizadas como desfecho. A função limite pode ser a recompensa, alcançar o objeto desejado ou, de uma maneira geral, a reparação da malfeitoria, o socorro e a salvação durante a perseguição, etc. Chamamos a este desenrolar de ação uma seqüência. Cada nova malfeitoria ou prejuízo, cada nova falta dá lugar a uma nova seqüência. Um conto pode ter várias seqüências, e quando se analisa um texto, é necessário em primeiro lugar determinar de quantas seqüências este se compõe (PROPP, 1983, p. 144).

Finalmente, segundo Propp (1983), as outras partes constitutivas do conto seriam os elementos de ligação, as motivações, as formas de entrada em cena das personagens.

Conhecer diferentes análises sobre a estrutura dos contos de fadas nos interessa para que possamos distingui-lo de um texto comum. Todavia, o mais importante seria reconhecer que todas essas características e funções especialmente construídas fazem ainda mais desses contos instrumentos capazes de encantar e despertar a fantasia, permitindo ao leitor penetrar nas margens do textos e desvendar, segundo suas possibilidades interpretativas, suas camadas mais ocultas.

A poesia desses contos, nascida dos mais fortes e primários sentimentos gerais, é o que mais fala e desperta a sensibilidade dos jovens. E nesta poesia de maravilhas e sonho, sob a qual transcorre a ação de personagens tradicionais da mitologia popular as crianças encontram os seres verdadeiros e os fatos reais de seu dia-a-dia. É nessa justaposição do maravilhoso poético com o realismo doméstico, na mistura do fantástico e da intimidade familiar, que reside todo encanto e atração dessa literatura (GÔES, 1991, p. 118).

1.3 – A importância da linguagem simbólica dos contos de fadas

A palavra, longe de ser um simples signo dos objetos e das significações, habita as coisas e veicula significações. Naquele que fala a palavra não traduz um pensamento

já feito, mas o realiza. E aquele que escuta, recebe pela palavra, o próprio pensamento.
(MERLEAU-PONTY, 2002)

A palavra é mistério, mas também revelação. Ainda que por vezes se revele vazia, pode ser plena de sentidos, dependendo, para isso, da forma com que é dita ou escrita, lida ou ouvida.

As palavras são tecidas a partir de uma multidão de fios ideológicos e servem de trama a todas as relações sociais em todos os domínios. É portanto claro que a palavra será sempre o indicador mais sensível de todas as transformações sociais, mesmo aquelas que apenas despontam, que ainda não tomaram forma, que ainda não abriram caminho para sistemas ideológicos estruturados e bem formados. A palavra constitui o meio no qual se produzem lentas acumulações quantitativas de mudanças que ainda não tiveram tempo de engendrar uma forma ideológica nova e acabada. A palavra é capaz de registrar as fases transitórias mais íntimas, mais efêmeras das mudanças sociais (BAKHTIN, 1997, p. 41).

Segundo Ramos (1990, p.07), “a linguagem é o instrumento de que nos servimos, quer na prática social, quer na prática científica e filosófica, na literatura e nas artes, ainda que estas se valham de outros recursos que não a palavra”.

Uma das principais características da literatura infantil reside em sua forma de linguagem. Tão carregada de símbolos, ela se constrói sob uma linguagem que opera por analogias e por metáforas e que cria um sentido poético para as expressões. Oferece palavras polissêmicas, ou seja, carregadas de múltiplos sentidos simultâneos e diferentes, permitindo a criação de um outro mundo, análogo ao nosso, mais belo ou terrível do que o real.

Os símbolos penetram profundamente em nossa psique, haja visto que a ciência está sendo levada a reconsiderar o sobrenatural, a aceitar o mistério. O maravilhoso, o imaginário e o fantástico deixaram de ser considerados como pura fantasia para serem vistos e tratados como portas que se abrem para as verdades humanas.

A linguagem simbólica tem por característica levar-nos para dentro dela, arrastar-nos para seu interior pela força de seu sentido, de suas evocações, de sua beleza, de seu apelo emotivo e afetivo; sem que seja preciso convencer-nos e persuadir-nos por meio de argumentos, raciocínios e provas que exijam o trabalho lento do pensamento. Privilegiando a memória e a imaginação, nos diz como as coisas ou os homens poderiam ter sido ou poderão

ser, voltando-se para um possível passado ou para um possível futuro, de acordo com as possibilidades desejadas ou sonhadas.

Como sabemos, a simbolização é uma capacidade essencialmente humana. A memória, a imaginação e as impressões psíquicas empregam essa função. Os animais aprendem a utilizar os símbolos, mas são incapazes de simbolizar. Uma grande parte do conhecimento nos chega através dos símbolos. As religiões os utilizam, a ciência, o misticismo, a mitologia, bem como os sonhos, as alegorias, os contos de fadas e os rituais. Assim, por exemplo, um livro pode representar o conhecimento, uma escada, ascensão intelectual, profissional ou social, e uma cruz, a morte.

São todas essas características que fazem da linguagem simbólica aquela que mais alcança o entendimento infantil. É ela que permite à criança extrair significados pessoais que transcendem o conteúdo óbvio e propicia vivenciar o mundo subjetivamente.

1.4 – Dando sentido ao texto

Dentre as reflexões da teoria literária, o problema da recepção do texto pelo leitor é amplamente discutido. A estética da recepção, surgida em 1967, viria a nosso auxílio, ao colocar em questão a figura do leitor como determinante na geração do sentido do texto.

Segundo Costa Lima (2002, p.119), “a medida que se estabelecia o papel próprio da recepção, não considerado quer pelo formalismo e estruturalismo, quer pelo marxismo, a literatura, especialmente a do passado, passou a se mostrar sob uma nova luz”.

A visão estética formalista e estruturalista apresentava-se de maneira reducionista, dando importância, especificamente, à questão formal do texto: organização, estruturas etc. Reducionista também se apresentava a visão estética marxista, ao tomar apenas o “reflexo” como a tarefa legítima da literatura. Contra essas reduções, “a estética da recepção contrapunha a concepção da abertura do horizonte da significação da literatura e da contribuição iniludível do receptor, que, antes de mais nada, realiza e articula essa abertura” (Idem, p.119). Sob essa concepção, o significado da obra literária estaria relacionado à análise do processo de recepção.

A recepção aqui referida “abrange cada uma das atividades que se desencadeia no receptor por meio do texto, desde a mais simples compreensão até a diversidade das reações por ela evocadas” (Idem, p.120). Para Costa Lima,

A tarefa de uma teoria formal da recepção deve ser formular esse potencial recepcional, independente de sua atualização particular e condicionada por interesses mutáveis. Ao lado da história da recepção das obras isoladas, há, mesmo que não escrita, uma história do próprio potencial da recepção como história da possibilidade da complexidade crescente da recepção. (LIMA, 2002, p. 121)

Pensando, especificamente, no que se refere a recepção literária infantil, os textos de estrutura aberta, ou seja, os textos susceptíveis de possibilitar leituras múltiplas, permitem que a criança leitora/ouvinte, em cumplicidade com as experiências idealizadas pelo escritor, possa aventurar-se na conquista de novos espaços e de novos tempos, reservados à atividade da fantasia e da imaginação. De outro modo, os “mundos possíveis” da fantasia ficariam automaticamente anulados e proibidos para a atividade criadora.

É justamente aqui que reside uma das razões que determinam, no marco da literatura geral, a especificidade da literatura infantil: a criança vive uma realidade que capta e transfigura de acordo com a sua imaginação. Isto significa que o receptor deixa de ser considerado como simples destinatário passivo de um sentido inerente à linguagem mesma, e passa a atuar como agente ativo, que participa na elaboração do sentido do texto, e conseqüentemente, da construção final da obra literária. Os significados construídos são resultados de uma interação entre o texto e o leitor e produto de um diálogo negociado entre a coerência interna do texto e a que o leitor lhe atribui.

1.5 - O conto de fadas: de inadequados a clássicos para crianças

Despertando a um só tempo medo e alucinação, os contos de fadas atraíram ao longo dos séculos tanto defensores entusiásticos, que celebram seus encantos vigorosos, quanto críticos severos, que deploram sua violência. (TATAR, 2004, p.10)

Falar em contos de fadas é hoje quase o mesmo que se falar em literatura para crianças. Mas não foi sempre assim. Considerados de conteúdo violento e impróprio, por volta dos séculos XVII e XVIII havia correntes de intelectuais que defendiam a idéia de que

os contos de fadas prejudicavam a educação das crianças. Baseavam-se no fato de que estas, já bastante imaginativas, poderiam tornar-se mais evasivas com a leitura dos contos maravilhosos. Segundo Warner (1999, p.16), “Rousseau recomendou que os contos de fadas fossem banidos do Currículo de Émile, seu aluno modelar”. Ao expor sua doutrina com a publicação, em 1762, na obra *O Emílio ou Da Educação*, ele considerava a criança um ser diferente do adulto e, em função disso, recomendava que fosse educada de acordo com sua própria capacidade, sem forçar sua mente fazendo uso de qualquer recurso da cultura de seu tempo. E, de modo exagerado, proibia os livros, postulando que, em caso algum, nenhum deles deveria servir para anteciper a experiência afetiva da criança.

Mesmo no século XX, ainda é possível encontrar intelectuais que consideram a leitura dos contos de fadas inadequada ao público infantil. Dentre eles, podemos citar o escritor John Updike, que em 1988, ao comentar a coletânea de contos populares italianos, publicada por Ítalo Calvino, nos lembra que os contos de fadas que lemos hoje para as crianças tiveram suas origens numa cultura em que as histórias eram contadas entre adultos: “Seu brilho interior, seu viço antigo, é um escapismo. Eram a televisão e a pornografia de sua época, o lixo que fornece um relâmpago de vida às pessoas pré-letradas” (apud: WERNER, 1999, p.16).

Outros críticos, assim como o acima citado, alegavam que os contos de fadas poderiam funcionar como veículos que levariam as crianças à credulidade, a retornar ao mundo da lenda, ou que o seu fatalismo poderia não permitir à criança preparar-se para o mundo real que teria, inevitavelmente, de enfrentar. É possível que, se nos aprofundarmos sobre o assunto, o que não é o objetivo deste trabalho, possamos encontrar adultos que ainda hoje vêem nos contos de fadas um risco à imaginação infantil. Contudo são muitos os que concordam com o fato de que, para as crianças, esses contos têm valor especial. Através de sua estrutura, onde se encontram personagens, sentimentos, valores e desafios inerentes às exigências infantis, eles possibilitam à criança lidar com suas manifestações mais arcaicas. Seu caráter simbólico permite à criança utilizá-lo conforme sua necessidade, pois trata-se de uma obra aberta à subjetividade e que oferece de modo simplificado novas dimensões à imaginação da criança ao ser passível de um leque de possibilidades interpretativas.

Enquanto diverte a criança, o conto de fadas a esclarece sobre si mesma, e favorece o desenvolvimento de sua personalidade. Oferece significado em tantos níveis diferentes, e enriquece a existência da criança de tantos modos que nenhum

livro pode fazer justiça à multidão e diversidade de contribuições que esses contos dão à vida da criança (BETTELHEIM, 1986, p.20).

1.6 – Alguns contos clássicos e seus criadores

Segundo Barthes (1993), nunca houve a vez de uma sociedade sem certo grau de narratividade ou sem um repertório de histórias próprias ou sem a necessidade de contar histórias. Enquanto existiu, ela contou. Pode-se acrescentar ainda que nunca houve sociedade isenta da necessidade de formas de expressão que a permitisse inventar-se, historia-se e construir-se perante a busca de significado para a sua existência. Depois, o que dela sabemos é o que se conta, e já estamos vendo que do narrativo parece impossível abrir mão.

Mesmo antes de serem coletadas por contadores e compiladas em coleções, as histórias populares já eram passadas de geração em geração através da oralidade.

Existe um legado entre os contadores, através do qual um contador transmite suas histórias a um grupo de “sementes”. As sementes são contadores que, segundo o que o mestre espera, irão preservar a tradição como a aprenderam. Como as “sementes” são escolhidas é um processo misterioso que oferece um desafio a uma definição exata, pois ele não se baseia num conjunto de normas, mas, sim, num relacionamento. (ESTES, 1997, p. 567)

Foi a partir do século XII que escritores dedicaram-se a transformar esses contos orais em narrativas escritas e, de lá pra cá, estas foram ganhando formas, porém mantendo seu objetivo: lidar com conteúdos essenciais e universais da condição humana, através de eventos maravilhosos.

1.6.1 – Charles Perrault

Dentre os escritores que iniciaram essa coleta de narrativas populares, Charles Perrault (1628-1703) é considerado por muitos o primeiro autor a escrever para crianças. No século XVII, Perrault ouvia as histórias de contadores populares e as adaptava ao gosto da corte francesa, acrescentando ricos detalhes descritivos, bem como diminuindo os trechos que conotavam os rituais da cultura pagã popular ou fizessem referências à sexualidade humana (pois vivia-se sob o contexto de conflito religioso entre católicos e protestantes à época da Contra-Reforma Católica).

Membro da alta burguesia francesa, Perrault foi imortalizado por criar uma literatura de cunho popular que caiu no gosto infantil e contou também com a aprovação dos adultos. Com quase 70 anos, publicou um livro de contos conhecido, na época, como *Contos de velha*, *Contos da cegonha* ou *Contos da mamãe gansa*, sendo este último o título por que ficou conhecida a obra em todo o mundo.

Em suas obras o maravilhoso ocupa lugar bem modesto e as fadas são singularmente raras. Sua originalidade reside na presença das paisagens francesas, suas campinas e sua atmosfera, em que se movem aldeões, damas e cavaleiros. Seus personagens geralmente eram os modelos que os rodeavam: amigos, vizinhos, os trabalhadores do campo, etc. “O gato de botas não passa de um criado pícaro. O pequeno polegar surgia numa época em que o mundo era muito duro com os seus aleijados ou perturbados de mente, que eram mesmo queimados como bruxos.” (GÓES, 1991, p.78)

Perrault introduziu na literatura a gente humilde, os lenhadores, os serviçais, os moleiros. Recolheu o folclore, a tradição e os transformou em verdadeiras obras de arte. “Para seus críticos, suas obras possuem toda as qualidades requeridas para ser consideradas obras de arte.”(idem, 77).

Com redação simples e fluente, as histórias eram adaptações literárias que traziam ao final conceitos morais em forma de verso. Essa perspectiva promove, desde a fase inicial, na chamada literatura infantil, a existência de um teor pedagógico associado ao lúdico. Segundo Góes (1991, p.77), “para Perrault, a principal característica do livro para crianças era, evidentemente, a moralidade de inspiração cristã, mas apresentada disfarçadamente”. E acrescenta ainda que “as idéias pedagógicas de Perrault são de acordo com sua época, mas sua maneira de expô-las permaneceu original, e, muitas vezes, profunda e atual.” (Idem, p.77)

Os *Contos da mamãe gansa* se constituem de uma coletânea de Contos de fadas que vieram a integrar o cânone clássico. Falam de princesas, bruxas e fadas e trazem histórias que habitam até hoje o imaginário infantil. Podemos citar, entre eles, *A Bela Adormecida no Bosque*, *Chapeuzinho Vermelho*, *Cinderela* ou *O Sapatinho de Vidro*, *O Gato de Botas*, *O Pequeno Polegar*, dentre outros.

A Bela Adormecida de Perrault é despertada quando um príncipe se ajoelha aos seus pés, e os dois se envolvem num caso de amor que produz uma filha chamada Aurora e um filho chamado Dia. Embora se case com a Bela Adormecida, o príncipe

é logo convocado para a guerra e confia a mulher e os filhos aos cuidados da mãe, que é descendente de uma “raça de bicho-papões”. As inclinações canibaliscas da rainha a dominam, mas uma amareira bondosa poupa a vida da mãe e dos filhos, substituindo-os por animais. No fim, a rainha, surpreendida pelo filho no ato de tentar assassinar sua família, se atira de cabeça num tanque cheio de sapos, víboras, cobras e serpentes.” (TATAR, 2004, p.100).

Quando Charles Perrault publicou a primeira adaptação literária de *Chapeuzinho Vermelho*, apesar de se empenhar em extirpar os elementos grotescos, obscenos, de versões originais dos camponeses (em algumas versões, encontram-se cenas de canibalismo), poucos pais se dispunham a ler sua versão para os filhos. O motivo é que a história terminava com “o lobo mau” jogando-se sobre Chapeuzinho Vermelho e devorando-a.

Chapeuzinho Vermelho

Era uma vez uma pequena audeã, a menina mais bonita que poderia haver. Sua mãe era louca por ela e a avó, mais ainda. Esta boa senhora mandou fazer para a menina um pequeno capuz vermelho. Ele lhe assentava tão bem que por toda parte onde ia a chamavam Chapeuzinho Vermelho. Um dia sua mãe, que assara bolinhos, lhe disse: “Vá visitar sua avó para ver como ela está passando, pois me disseram que está doente. Leve para ela um bolinho e este potinho de manteiga.” Chapeuzinho Vermelho partiu imediatamente para a casa da avó, que morava numa outra aldeia. Ao passar por um bosque, encontrou o compadre lobo. Que teve muita vontade de comê-la, mas não se atreveu, por causa dos lenhadores que estavam na floresta. Ele lhe perguntou para onde ia. A pobre menina, que não sabia que era perigoso parar e dar ouvidos a um lobo, respondeu: “Vou visitar minha avó e levar para ela um bolinho de manteiga que minha mãe está mandando”. “Sua avó mora muito longe?” perguntou o lobo. “ Ah! Mora sim”, respondeu Chapeuzinho Vermelho. “Mora depois daquele moinho lá longe, bem longe, na primeira casa da aldeia.” “Ótimo!” disse o lobo. “Vou visitá-la também. Vou por este caminho aqui e você vai por aquele caminho ali. E vamos ver quem chega primeiro.” O lobo pôs-se a correr o mais que podia pelo caminho mais curto, e a menina seguiu pelo caminho mais longo, entretendo-se em catar castanhas, correr atrás de borboletas e fazer buquês com as flores que encontrava. O lobo não demorou muito para chegar à casa da avó. Bateu: Toc, toc, toc. “Quem está aí?” “É sua neta, Chapeuzinho Vermelho”, disse o lobo, disfarçando a voz. “Estou trazendo um bolinho e um potinho de manteiga que minha mãe mandou.” A boa avó, que estava de cama por andar adoentada, gritou: “Puxe a lingüeta e o ferrolho se abrirá.” O lobo puxou a lingüeta e a porta abriu. Jogou-se sobre a boa mulher e a devorou num piscar de olhos, pois fazia três dias que não comia. Depois fechou a porta e foi se deitar na

cama da avó, à espera de Chapeuzinho vermelho, que pouco tempo depois bateu à porta. Toc, toc, toc. “Quem está aí?” Ouvindo a voz grossa do lobo, Chapeuzinho Vermelho primeiro teve medo, mas, pensando que a avó estava gripada, respondeu: “É sua neta, Chapeuzinho Vermelho. Estou trazendo bolinho e um potinho de manteiga que a minha mãe mandou.” O lobo gritou de volta, adoçando um pouco a voz: “Puxe a lingüeta e o ferrolho se abrirá .” Chapeuzinho Vermelho puxou a lingüeta e a porta se abriu. O lobo, vendo-a entrar, disse-lhe, escondendo-se na cama debaixo das cobertas: “Ponha o bolo e o potinho de manteiga em cima da arca, e venha se deitar comigo.” Chapeuzinho vermelho tirou a roupa e foi se enfiar na cama, onde ficou muito espantada ao ver a figura da avó na camisola. Disse a ela: “Minha avó, que braços grandes você tem!” “É para abraçar você melhor, minha neta.” “Minha avó, que pernas grandes você tem!” “É para correr melhor, minha filha!” “Minha avó, qu orelhas grandes você tem!” “ É para te escutar melhor, minha filha.” “Minha avó, que olhos grandes você tem!” “É para enxergar você melhor, minha filha.” “Minha avó, que dentes grandes você tem!” “É para comer você.” E dizendo estas palavras, o lobo malvado se jogou em cima de Chapeuzinho Vermelho e a comeu (PERRAULT (1697) apud TATAR, 2004, p.338).

Nessa versão, Perrault ainda acrescenta no final um pequeno poema no qual propõe uma moral a ser deduzida: que meninas bonitinhas não deviam dar ouvidos a todos os tipos de gente. Se o fazem, não é de surpreender que o lobo as pegue e as devore. Quanto aos lobos, eles aparecem com todos os tipos, e entre eles os lobos gentis são os mais perigosos, especialmente os que seguem as mocinhas nas ruas, até mesmo à casa delas.

Sua versão de *Cinderela* conquistou tão perfeitamente a imaginação de crianças e adultos que permaneceu como a narrativa mestra a que todas as variantes são incessantemente comparadas. “Está entre as primeiras elaborações literárias completas da história” (TATAR, 2004, p. 38).

Como nas demais versões encontradas deste conto, a Cinderela de Perrault, ao ficar orfã de mãe e ver seu pai se casar novamente, é maltratada pelas madrasta; essa a encarrega dos serviços mais grosseiros da casa, coloca-a para dormir no sótão, enquanto suas irmãs ocupavam quartos atapetados, espelhados e com camas da última moda.

A pobre menina suportava tudo com paciência. Não ousava se queixar ao pai, que a teria repreendido, porque era a mulher quem dava ordens na casa. Depois que terminava seu trabalho, Cinderela se metia num canto junto à lareira e se sentava no meio das cinzas. Por isso, todos passaram a chamá-la de Gata Borracheira. Mas a

caçula das irmãs, que não era tão estúpida quanto a mais velha, começou chamá-la de Cinderela (PERRAULT (1697) apud TATAR, 2004, p.40).

É quando o príncipe convida todas as senhoritas do reino para o grande baile na Corte, que tudo se transforma.

Enfim o grande dia chegou. Elas partiram, e Cinderela seguiu-as com os olhos até onde pode. Quando sumiram de vista, começou a chorar. Sua madrinha, que a viu em prantos, lhe perguntou o que tinha: “ eu gostaria tanto de... eu gostaria tanto de...” Cinderela soluçava tanto que não conseguia terminar a frase. A madrinha que era fada disse a ela: “Você gostaria muito de ir ao baile, não é?” (Idem, p.41-42).

Sua salvação é a fada madrinha, que lhe proporciona, de forma mágica, uma carruagem, lacaios e lindas roupas que encantam ao príncipe e todo o reino.

Então partiu, não cabendo em si de alegria. O filho do rei, a quem foram avisar que acabara de chegar uma princesa que ninguém conhecia, correu para recebê-la, deu-lhe a mão quando ela desceu da carruagem e conduziu-a ao salão onde estavam os convidados. Fez-se então um grande silêncio; todos pararam de dançar e os violinos emudeceram, tal era a atenção com que contemplavam a grande beleza da desconhecida (Idem, p.43).

Mas tratando-se de uma obra de Perrault, e sobretudo da ênfase dada por ele à importância de se mostrar as vantagens de ser virtuoso, para a concretização de um final feliz, havia uma recomendação:

Mas sua madrinha lhe recomendou, acima de tudo, que não passasse da meia-noite, advertindo-a de que, se continuasse no baile um instante a mais, sua carruagem viraria de novo abóbora, seus cavalos camindongos, seus lacaios lagartos, e ela estaria vestida de novo com as roupas esfarrapadas de antes. Cinderela prometeu a madrinha que não deixaria o baile antes da meia-noite (Idem, p.43).

Pois como ele categoricamente afirmava “: “as vezes há crianças que se tornam grandes senhores por terem obedecido ao pai e à mãe, ou outras que experimentam terrível desventura por terem sido más e desobedientes” (PERRAULT, 1994).

E é cumprindo essa recomendação de forma virtuosa que o conto de fadas *Cinderela* encanta a crianças, jovens e adultos, de maneira romântica e fascinante:

Assim foi que escutou soar a primeira badalada da meia-noite quando imaginava que ainda fossem onze horas: levantou-se e fugiu, célebre como uma corça. O príncipe a seguiu, mas não conseguiu alcançá-la. Ela deixou cair um de seus sapatinhos de vidro, que o príncipe guardou com todo cuidado (Idem, p.46).

E protagonizando o final romântico, o príncipe que se encantara com a senhorita de tão grande beleza e que encontrara o sapatinho de vidro que ela perderá dá a roupagem final nessa fantasia acerca do amor e o final feliz se dá quando Cinderela experimentou o sapatinho:

Viu que cabia perfeitamente, como um molde de cera. (...) Levaram Cinderela até o príncipe, suntuosamente vestida como estava. Ela lhe pareceu mais bela que nunca e poucos dias depois estavam casados. Cinderela, que era tão boa quanto bela, levou suas irmãs para morar no palácio e as casou no mesmo dia com dois grandes senhores da corte (Idem, p.48).

É possível perceber claramente nesse conto que, ao estilo de Perrault, ele contém uma moralidade louvável e instrutiva e mostra que a virtude é sempre recompensada.

Outro conto de Perrault que merece ser destacado, sobretudo pelo seu conteúdo histórico, é *O Gato de Botas* ou *O Mestre Gato*. “Sua versão alcançou tal proeminência que alterou a forma de versões orais mais antigas em todos os lugares onde foi conhecida.” (TATAR, 2004, p.236)

Segundo Tatar (2004, p. 236), na versão escrita por Perrault, ele “apresentava o Gato de Botas como uma criatura de seu tempo, um gato que representava o tipo de comportamento requerido para se ter sucesso na França do século XVII”. Valores bem aceitos na corte da época como a esperteza e o trabalho, valiam mais do que a herança e os bens facilmente conhecidos, ou seja, valem mais a garra da burguesia recentemente no poder do que a herança acomodada da nobreza. Todavia,

As lições morais que o próprio Perrault associou à história ou contrariam a índole da narrativa, ou são irrelevantes. A primeira declarando que o trabalho árduo e a engenhosidade são preferíveis à riqueza herdada, é desmentida pelo destino do terceiro filho, que nem trabalha arduamente nem exerce sua sagacidade para receber o reino. A segunda moral sublinha a vulnerabilidade das mulheres às aparências exteriores: juventude e beleza bastam para seus corações. O que realmente importa na história é o

uso do logro e da esperteza para conquistar as aparências exteriores do desfecho “e foram felizes para sempre” (TATAR, 2004, 237).

Também não se pode deixar de citar o conto *O Pequeno Polegar*. Nele Perrault narra o triunfo do pequeno e humilde sobre um adversário poderoso. Herói, o Pequeno Polegar volta para casa salvando os pais da pobreza que um dia os levava a abandoná-lo na mata.

Nesse conto, Perrault retrata realidades da França na época em que a vida era uma luta contra a pobreza, a doença e a fome. Na sua versão, pai e mãe relutam em separar-se dos filhos. Por vezes o conto parece indeciso entre o melodrama característico do conto de fadas e a sátira social. O desfecho da história, narrando a sorte do menino, revela um cinismo em relação aos códigos sociais da época, mas acima de tudo, e ignorando fatores históricos, vem ilustrando, de geração em geração, o famoso ditado popular que afirma que tamanho não é documento.

Mas como todo sucesso literário, Charles Perrault também sofreu com a crítica, que o acusou de plágio, quando na verdade ele teria afirmado no início de seu livro que não era inventor dos temas dos contos.

É evidente que Perrault não pretende mostrar uma originalidade absoluta, e as aventuras que narra são tiradas de fontes encontradas no mundo inteiro, as quais ele teve a inteligência de explorar. É nas narrativas do povo, nas epopéias rústicas contadas que ele foi buscar sua inspiração primeira. Ele soube ouvir e memorizar. Isso é pouco? Soube selecionar e, de uma forma apurada, com elegância e mão leve, compor e embelezar os textos (Idem, p. 214).

1.6.2 – Os Irmãos Grimm

Algum tempo depois de Perrault, vieram os Irmãos Grimm. Na Alemanha do século XIX, Jacob Grimm (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859) também realizaram um trabalho de coletânea de contos populares. Sendo filólogos, seu interesse inicial era coletar tais contos para estudar a língua alemã e registrar seu folclore, de modo a recuperar a realidade histórica do país.

Quando Jacob e Wilhelm Grimm desenvolveram seu primeiro plano de compilar contos populares alemães, tinham em mente um projeto erudito. Queriam capturar a voz “pura” do povo alemão e preservar na página impressa a poesia oracular da gente comum. Tesouros folclóricos inestimáveis ainda podiam ser encontrados circulando

em pequenas cidades e aldeias, mas os fios gêmeos da industrialização e da urbanização ameaçavam sua sobrevivência e exigiam ação imediata (TATAR, 2004, p. 350).

Os contos que coletaram foram publicados nos dois volumes de sua obra *Contos da Criança e do Lar*, que jamais pretendeu ser um livro infantil (dado seu objetivo inicial), mas que foi adotado e lido por crianças e famílias do mundo inteiro. “Os Grimm mudaram de idéia com relação ao público alvo dos contos. O que fora concebido inicialmente como documentos para estudiosos transformou-se gradualmente em leitura para crianças na hora de dormir.” (Idem, p. 352).

Dentre seus principais contos publicados, encontram-se *Joãozinho e Maria*, *Branca de Neve*, *Chapeuzinho Vermelho* e *Rapunzel*, entre outros não menos importantes.

De acordo com dados históricos, o Romantismo trouxe ao mundo um sentido mais humanitário. Assim, a violência presente nos contos de Charles Perrault cedeu lugar a um humanismo, em que se destacava o sentido do maravilhoso da vida. Perpassaram pelas histórias, de forma suave, duas temáticas em especial: a solidariedade e o amor ao próximo. Apesar dos aspectos negativos que continuam presentes nessas histórias, o que predomina sempre são a esperança e a confiança na vida.

É possível observar essa diferença, confrontando-se os finais da história de *Chapeuzinho Vermelho*, em Perrault, que termina com o lobo devorando a avó e a menina, e a versão dos Grimm, em que o caçador abre a barriga do lobo, deixando que as duas fiquem vivas e felizes, enquanto o lobo morria com a barriga cheia de pedras que o caçador ali colocou.

Saciando o seu apetite, o lobo deitou-se de costas na cama, adormeceu e começou a roncar muito alto. Um caçador que por acaso ia passando junto à casa pensou: “como essa velha está roncando alto! Melhor ir ver se há algum problema.” Entrou na casa e, ao chegar junto à cama, percebeu que havia um lobo deitado nela. “Finalmente te encontrei, seu velhaco”, disse. “Faz muito tempo que ando à sua procura.” Sacou a espingarda e já ia fazendo pontaria quando atinou que o lobo devia ter comido a avó e que, assim, ele ainda poderia salvá-la. Em vez de atirar, pegou uma tesoura e começou a abrir a barriga do lobo adormecido. Depois de algumas tesouradas, avistou um gorro vermelho. Mais algumas, e a menina pulou fora gritando: “Ah!, eu estava tão apavorada! Como estava escuro na barriga do lobo.” Embora mal pudesse respirar, a idosa vovó também conseguiu sair da barriga. Mais que depressa Chapeuzinho Vermelho catou umas pedras grandes e encheu a barriga do lobo com

elas. Quando acordou, o lobo tentou sair correndo, mas as pedras eram tão pesadas que suas pernas bambearam e ele caiu morto. Chapeuzinho Vermelho, sua avó e o caçador ficaram radiantes. O caçador esfolou o lobo e levou a pele para casa. A avó comeu os bolinhos, tomou o vinho que a neta lhe levava, e recuperou a saúde. Chapeuzinho Vermelho disse consigo: “nunca se desvie do caminho e nunca entre na mata quando sua mãe proibir” (J. e W. GRIMM (1812) apud TATAR, 2004, p. 34-35).

No conto *Branca de Neve*, considerado uma história bastante influente em nossa cultura, entre príncipes, casamentos e castelos, mais uma vez nos deparamos com a mãe biológica morta e uma madrasta orgulhosa e má (como em *Cinderela*, de Perrault). Todavia, consta que os Grimm, num esforço para preservar a santidade da maternidade, alteraram as versões recolhidas anteriormente, onde a própria mãe de Branca é que sentia os violentos ciúmes em relação à beleza da filha, substituindo-a pela madrasta, já que essa situação poderia não ser bem aceita pela sociedade alemã, e o próprio Wilhelm era, em particular, um católico fervoroso e moralista extremado.

A edição de 1819 é a primeira a introduzir uma madrasta no lugar dela; o manuscrito e as edições de 1810 e 1812 situam a mãe natural de Branca de Neve como o pivô do violento enredo, mas este foi alterado para que uma mãe não fosse mostrada atormentando a filha. Esse ainda é o caso de uma versão corrigida na comunidade armênia de Detroit neste século: depois de perseguir a filha com fúria assassina, essa mãe finalmente morre de surpresa quando a lua lhe diz que a filha continua viva e é mais bonita do que ela (WERNER, 1999, p.243).

Se observarmos o final reservado à madastra no conto dos Grimm, é possível perceber que ela sofre as conseqüências de sua maldade, ainda que de maneira violenta, de forma mais velada ou menos explícita:

A malvada mulher lançou uma praga e ficou tão paralisada que não soube o que fazer. Primeiro resolveu não ir a festa do casamento. Como isso não a acalmou nem um pouco, viu-se obrigada a ver a jovem rainha. Quando entrou no castelo, Branca de Neve a reconheceu no mesmo instante. A rainha ficou tão aterrorizada que estacou ali, sem conseguir se mexer um centímetro. Sapatos de ferro já haviam sido aquecidos para ela sobre o fogo de carvões. Form levados com tenazes e postos bem na sua frente. Ela teve de calçar os sapatos de ferro incandescentes e dançar com eles até cair morta no chão (J. e W.GRIMM, (1812) apud: TATAR, 2004, p. 34-35).

O conto *Joãozinho e Maria*, apresenta uma semelhança com o *Pequeno Polegar*, em que um lenhador e sua mulher abandonam seus filhos na mata. Entretanto, os irmãos Grimm introduzem um comportamento rebelde nos jovens, que ouvem atrás da porta as conversas dos pais, valem-se de artimanhas para voltar para casa e até fogem com as jóias da bruxa, depois de empurrá-la para dentro do forno. Esses comportamentos podem ser considerados excessivos, mediante os padrões do século XIX, contudo revelam a característica dos Grimm de primarem pela vida.

Maria correu para junto de João, abriu a porta do pequeno galpão e gritou: “João, estamos salvos! A bruxa velha morreu.” Como um passarinho fugido da gaiola, João voou porta afora, assim que ela se abriu. Que emoção os dois sentiram: abraçaram-se e beijaram-se e pularam de alegria! Como não havia mais nada a temer, foram direto para a casa da bruxa. Em todos os cantos havia baús cheios de pérolas e jóis. “Estas aqui são melhores ainda que seixos”, disse João e meteu nos bolsos o que podia. Maria juntou-se a ele: “Vou levar alguma coisa pra casa também.” E encheu seu aventalzinho (Idem, p. 61).

A versão do conto *Rapunzel* pode ser considerada uma das mais híbridas escritas pelos irmãos Grimm. Eles tomam elementos de diferentes culturas e meios sociais, afim de tornar a história própria para crianças. Desde o início, percebe-se tratar-se de uma história que irá retratar o tema da procriação: “Era uma vez um homem e uma mulher que desejavam um filho havia muitos anos, mas sem sucesso” (J. e W. GRIMM, 1812). No entanto, a forma como isso se concretiza é simplesmente apresentada como poder e mérito de Deus, não deixando margem para maiores questionamentos: “Um dia a mulher pressentiu que Deus ia satisfazer seu desejo” (Idem, 1812). É desse mesma maneira que informa o nascimento dos filhos gêmeos de Rapunzel. Nesse conto também o final feliz é inevitável, embora até que isso aconteça os protagonistas (Rapunzel e o príncipe) enfrentam exílio e cegueira, tudo, mais uma vez, por causa de uma bruxa má.

O príncipe vagou de um lado para o outro em sua desgraça, por muitos anos e finalmente chegou ao deserto onde Rapunzel mal conseguia sobreviver com os gêmeos- um menino e uma menina –que dera à luz. Ouvindo uma voz que lhe soou familiar, o príncipe a seguiu. Quando se aproximou o bastante da pessoa que cantava, Rapunzel o reconheceu. Enlaçou-o com os braços, e chorou. Duas dessas lágrimas caíram nos olhos do príncipe, e de repente ele passou a ver como antes, claramente. O príncipe voltou para seu reino com Rapunzel e lá houve uma grande comemoração. Viveram felizes e alegres por muitos e muitos anos (Idem, p. 61).

Alguns críticos chegaram a considerar que os contos de Grimm não são propriamente contos de fadas, classificando-os como contos de encantamento (histórias que apresentam metamorfoses, ou transformações, a maioria por encantamento); contos maravilhosos (histórias que apresentam o elemento mágico, sobrenatural, integrado naturalmente nas situações apresentadas), entre outros gêneros.

O fato é que tais narrativas ganharam o gosto do público popular-infantil e, neste tempo, em que não há mais preocupação de distinguir o conto de fadas do conto maravilhoso ou de encantamento, elas podem ser considerados obras canônicas a que faremos referência, quando pensarmos em obras que atendem às exigências infantis.

1.6.3 - Hans Christian Andersen

A vida desse dinamarquês, Hans Christian Andersen (1805-1875), por si só daria um conto de fadas. E serviu de inspiração para muitos, pois em cada narrativa escrita por ele há um pouco de suas tristezas e alegrias.

Andersen, como os Irmãos Grimm, parte das fábulas de seu país. Mas enquanto os irmãos Grimm, transcrevendo as fábulas recolhidas entre narradores populares, interessavam-se em construir um monumento vivo da língua alemã numa Alemanha subjugada por Napoleão, Andersen revivia aquelas fábulas em sua memória: para ele eram apenas um modo de reaproximar-se da sua infância para resgatá-la sem se preocupar especificamente em dar voz ao seu povo. (...) A lição das fábulas populares, vista à luz do sol romântico, serviu-lhe para alcançar a liberação da sua fantasia e a conquista de uma linguagem apropriada para falar com crianças (RODARI, 1973, p.49).

Andersen era do povo e, por isso, soube descrever os desejos da população em seus textos. Naquele tempo, as pessoas valorizavam as raízes de seu país, celebravam as conquistas individuais e a busca pela realização de seus sonhos - esse período foi chamado de Romantismo.

A genialidade de Andersen está na leveza, na poesia e na melancolia com que trata o sofrimento infantil. Os escritores que o antecederam, como o francês Charles Perrault e os irmãos alemães Jakob Grimm e Wilhelm Grimm, apenas registravam no papel as histórias já contadas oralmente pelo povo. Andersen é definitivamente o primeiro escritor infantil.

Hans Christian Andersen escreveu 156 contos para crianças. Depois do grande sucesso que obteve com a publicação do primeiro livro de histórias, em 1835, descobriu que seu verdadeiro talento estava na literatura infantil.

Em seus contos descreveu personagens frágeis e desvalidos. Buscava com isso exaltar o espírito individualista da época. Mostrava que cada pessoa era diferente da outra, o que pode ser verificado em suas versões de *O patinho feio*, *O soldadinho de chumbo*, que não era igual aos outros, pois tinha apenas uma perna, ou em *A Pequena Sereia*, que se apaixonou por um ser humano, mas não podia viver fora d'água como ele, pois tinha uma cauda de peixe! .

Andersen identificou-se até o fim de sua existência com os seus personagens, sofrendo intensamente com os golpes neles infligidos e condoendo-se de suas humilhações.

Os ideais de valores morais são apresentados em sua obra de forma leve e não se transforma em lições, assim como também economiza o uso do jargão 'felizes para sempre':

Muitos de seus contos, carregados de força trágica, contêm descrições elaboradas de sofrimentos físicos e têm seu desfecho no cemitério. Se os contos de fadas nos permitem testemunhar a derrota de ogros, bichos-papões, madrasta e bruxas, as histórias de Andersen, em contraposição, põe em cena o padecimento de órfãos e crianças (TATAR, 2004, p. 348).

De sua vasta bibliografia, cabe destacar os contos *O patinho feio*, *A pequena sereia*, *A roupa nova do imperador* e *A pequena vendedora de fósforos*. Tal destaque não desmerece nenhum de seus outros contos, mas apenas serve como exemplo das criações desse grande poeta.

O conto *O patinho feio*, de Andersen, é sua história mais profundamente pessoal. Uma narrativa que traça a trajetória da penosa ascensão do próprio escritor, de suas origens humildes à aristocracia literária. "Ao contrário dos outros patos, foi chocado de um ovo de cisne" (TATAR, 2004, 290). Andersen sutilmente sugere que a superioridade inata do patinho advém do fato de ele ser de uma espécie diferente.

Não há nada de errado em nascer num terreiro de patos, contanto que você tenha sido chocado de um ovo de cisne. Agora ele se sentia realmente satisfeito por ter passado por tanto sofrimento e adversidade. Isso o ajudara a valorizar toda a felicidade e beleza que o envolviam... Os três grandes cisnes nadaram em torno do recém-chegado

e lhe deram batidinhas no pescoço com seus bicos (ANDERSEN (1837) apud: TATAR, 2004, p.302-303)

Conforme diz Tatar (2004, p.290), “seja quais forem os prazeres de uma história que celebra o triunfo do mais fraco, vale a pena refletir sobre as questões éticas e estéticas suscitadas por essa vitória”. Não se trata de um conto de fadas autóctone, que vem desde a antiguidade, como a maioria dos apresentados. Trata-se de um conto artístico, criado pelo próprio Andersen especialmente para esse fim.

As questões retratadas no conto transmitem mensagens muito claras sobre a auto-estima, o *status* social e a promessa de transformação. Suas inúmeras versões contêm o mesmo núcleo de significado.

A mesma história vem sendo contada e recontada.... por Ziraldo, em Flicts, por André Carvalho, em Dourado, e por tantos mais que falam da difícil, da árdua, da angustiante caminhada de quem se sente feio e diferente, e é tratado assim pelos demais – por não saber quem é, por se desconhecer ... (ABRAMOVICH, 1991, p. 134)

A *pequena sereia*, apresenta características de crueldade e violência, mas também revela o empenho de Andersen em transmitir mensagens cristãs sobre almas imortais e vida eterna. “Para Andersen, o sofrimento é a insígnia da superioridade espiritual, e seus protagonistas tiranizados emergem triunfantes por sofrer humilhações aparentemente infundáveis” (TATAR, 2004, 304).

Nesse conto, a pequena sereia é retratada como uma criatura que está determinada a alargar seus horizontes. Fascinada pelo que está acima da superfície, pelo desconhecido e pelo proibido, ela revela uma curiosidade investigativa de que muitas heroínas de contos de fadas carecem. Mas tudo isso tem um preço:

Atraída pelo mundo superior, está ansiosa para singrar os mares, escalar montanhas e explorar o território proibido. Em roupas de menino, cavalga com o príncipe, transgredindo fronteiras de gênero de maneira sem precedentes. E, a despeito de toda a sua paixão por aventura e vida e de sua natureza pagã, é uma criatura piedosa, que reluta em sacrificar a vida do príncipe pela sua própria. Para viver no mundo humano, a sereia de Andersen tem de sacrificar sua voz à bruxa do mar, uma figura diametralmente oposta à promessa de salvação eterna. O pântano em que ela reside e os ossos humanos que sustentam sua casa, tudo aponta para a mortalidade humana e a deterioração física (TATAR, 2004, 304).

Muito embora não existam relatos de que foram identificadas fontes orais para essa história, em *A roupa nova do imperador* Andersen explora um rico veio folclórico que mostra trapaceiros logrando monarcas e levando a melhor sobre a gente da cidade, além de revelar sua opinião sobre a vaidade:

Para Andersen, a vaidade era o maior pecado da natureza humana. O apego excessivo a roupas parece particularmente absurdo num monarca que permite que isso interfira com seus encargos reais. Alto e desajeitado, Andersen sempre se sentiu encabulado com sua aparência, e os ares da aristocracia lhe pareciam particularmente ofensivos (TATAR, 2004, 272).

Nesse conto é possível observar a sátira, apresentada por Andersen com uma ironia sutil e debochada:

“Vejam, não é magnífico?” disseram os dois honrados funcionários. “Vossa majestade por favor dê uma espiada! Que padrão esplêndido! Que cores gloriosas!” E apontavam o tear vazio, certos de que todos os outros eram capazes de ver a fazenda. “Mas o que é isto?” pensou o imperador. “Não vejo coisa alguma! Isto é assustador. Serei um idiota? Serei incompetente para ser imperador? Essa é a pior coisa que poderia me acontecer..” (ANDERSEN (1837) apud: TATAR,2004, p.275).

Já no Conto *A pequena vendedora de fósforos*, a magia dos contos de fadas desaparece. Poucas histórias para crianças celebram o sofrimento com o tipo de paixão deste conto. Diferentemente dos “finais felizes” da maioria dos contos de fadas, neste a pequena menina morre congelada.

Na madrugada seguinte, a menina jazia enroscada entre as duas casas, com as faces rosadas e um sorriso nos lábios. Morrera congelada na última noite do ano velho. O ano novo despertou sobre o corpo congelado da menina, que ainda segurava fósforos na mão, um molho já usado (Idem, p. 284).

Todavia, a forma como Andersen escreveu a história, transportando o leitor para o mundo mental da heroína, permitindo-lhe sentir sua dor à medida que a temperatura caía, mas também compartilhar de suas visões compensatórias - primeiro do calor, depois do alimento, da beleza e finalmente da compaixão humana -, acaba por revelar uma outra face para a morte.

Quer leiamos seus sofrimentos como “torturas disfarçadas em pieguices” (como fez P.L.Travers (1975), a autora de *Mary Poppins*) ou consideramos sua infelicidade

como a precondição para a passagem a uma esfera mais elevada, a história impregna nossa imaginação e continua sendo uma das mais memoráveis narrativas da infância. (TATAR, 2004, p. 279)

Para Andersen, os contos tinham uma força compensatória, permitindo-lhe corrigir os erros da vida real e equilibrar os pratos da balança da justiça. E foi na imortalidade que os contos de fadas lhe conferiram que Andersen encontrou real justiça poética. Segundo Edvard Collin, grande amigo de Andersen, ele tinha uma maneira especial de insuflar vida em seus contos de fadas:

Quer o conto fosse seu ou de outrem, a maneira de contar era inteiramente sua, e tão intensa que as crianças ficavam arrepiadas. Gostava, também, de dar rédea solta a seu humor, sua fala não tinha fim, ricamente adornada com as figuras de linguagem que as crianças conheciam bem, e com gestos condizentes com a situação. Até a frase mais seca ganhava vida. Não dizia “as crianças entraram na carruagem e partiram”, mas “elas entraram na carruagem – ‘Adeus, Mamãe!’ – o chicote estalou plec! Plec! E lá se foram, depressa! À direita!” (apud TATAR, 2004, p.13).

Ler as histórias como Andersen é uma forma de se apropriar delas, de transformá-las em nossas histórias culturais, infletindo-as de novas maneiras e em alguns casos reescrevendo o que se passou quando “era uma vez”.

1.7 - Como esses contos se tornaram clássicos?

Os contos aos quais me refiro e cuja importância busco resgatar importância neste trabalho são as versões clássicas desses escritores que, cada qual com suas características, e no seu tempo, tornaram-se para a literatura obras de arte.

De lá pra cá essas histórias já foram recontadas e passaram por várias intervenções sob a justificativa de se atualizarem e/ou se adequarem às mais diferentes culturas. Todavia, nada é mais gratificante do que encontrar, nesses clássicos, a revelação de várias peculiaridades do mundo de hoje.

Embora oriundos de variadas culturas ocidentais, os contos de fadas constituem-se num cânone literário que ganhou aceitação quase universal no mundo ocidental e que permaneceu estável ao longo dos séculos. Mesmo aqueles pouco familiarizados com os detalhes de cada conto fazem alguma idéia de sobre o que eles versam, em um simples

contato com a obra. Seus temas principais sempre mobilizam no leitor um discurso cotidiano para enfatizar um argumento ou, simplesmente, embelezar um ponto de vista.

Disseminados por várias mídias – da ópera e do drama ao cinema e à publicidade - os contos de fadas tornaram se parte de nosso capital cultural e o que os mantém vivos é exatamente o mesmo que mantém a vida vibrando: medos, angústias, desejos, romance e amor.

Uma questão sempre formulada a respeito dos Contos de Fadas refere-se a como eles tornaram clássicos e se perpetuam até hoje, uma vez que a narrativa acontece tão distante da maioria das crianças e de suas realidades vivenciais visto que não é comum encontrar palácios e grandes florestas nas cidades, assim como “ finais felizes ” para todas as histórias.

Arriscaria dizer que, muito provavelmente, são essas características que lhe permitem transitar pelo mundo infantil com tanta espontaneidade. Os contos trazem conflitos pertinentes à vivência humana que permeiam diversas gerações. Eles trabalham com o conteúdo humano, com aquilo que muitas vezes fica escondido, como, por exemplo, a rivalidade fraterna e as sensações edípicas. Falam de perdas, conflitos existenciais e, desta forma, acabam por mostrar às crianças que a vida trará algumas dificuldades. A luta e a descoberta não acontecem da noite para o dia. O herói ou a heroína passam por diversas provas e essas devem ser realizadas por eles mesmos. “A única forma de nos tornarmos nós mesmos é através de nossas próprias realizações” (BETTELHEIM,1980, p.173).

A sociedade atual, globalizada, está cada vez mais se tornando individualista, enquanto o mágico se esvai prematuramente. As dúvidas e as angústias por que passam crianças e jovens são hoje respondidas de forma erotizada pelos meios de comunicação, especialmente a televisão. A magia da leitura e da escuta dos contos de fadas, mesmo não sendo a solução dos problemas mundiais, atua no inconsciente e pode ajudar muito a criança a eliminar e/ou entender os conflitos pelos quais está passando.

Como bem resume Tatar (2004, p.09), “quer tenham ou não consciência disso, os contos de fadas modelaram códigos de comportamento e trajetórias de desenvolvimento, ao mesmo tempo em que nos forneceram termos com que pensar sobre o que acontece em nosso mundo.”

CAPÍTULO 2

OS CONTOS DE FADAS E A PSICOLOGIA

2.1 - O caráter plurifuncional dos contos de fadas

Segundo D'Onófrio Salvatore (1995), em seu estudo sincrônico do texto literário, denominado *Teoria do Texto*, em que trata, entre outros assuntos, da estrutura peculiar de um texto ficcional,

A obra literária, devido à potência especial de sua linguagem poética, cria seu próprio universo semanticamente autônomo em relação ao mundo em que vive o autor, com seus seres ficcionais, seu ambiente imaginário, seu código ideológico, sua própria metaforizadas em animais, animais que falam a linguagem humana, tapetes voadores, cidades fantásticas, amores incríveis, situações paradoxais, sentimentos contraditórios, etc. Mesmo a literatura mais realista é fruto de imaginação, pois o caráter ficcional é uma prerrogativa indeclinável da obra literária (SALVATORE, 1995, p.16-17).

Ainda segundo ele,

Essa realidade nova, criada pela ficção poética não deixa de ter, porém uma relação significativa com o real objetivo. Ninguém pode criar a partir do nada: as estruturas lingüísticas, sociais e ideológicas fornecem ao artista material sobre o qual ele constrói o seu mundo de imaginação (Idem, p.17-18).

Sendo considerado uma forma literária consagrada, o conto de fadas é a prova viva dessas afirmações. Fruto de compilações de contos orais passados por várias gerações, ele foi reformulado e atingiu caráter de literatura. Narrativas maravilhosas que encantaram e encantam o público infantil e adulto e que se difundiram por todo mundo.

Como obra literária, os contos de fadas exercem a magia e o encantamento, atendendo à finalidade de provocar o prazer estético. E vão além: são também substância cognitiva, que contribui para a tomada de decisões do indivíduo, perante seus problemas. “Daí a importância que a concepção utilitarista da arte confere à análise dos significados míticos, simbólicos e ideológicos que a obra literária encerra” (Idem, p. 25).

Segundo Salvatore, duas teorias sobre as funções da literatura disputaram a supremacia no decorrer da história literária: a *teoria formal* ou hedonística e a *teoria moral* ou utilitarista.

De acordo com a primeira,

A arte não tem outra finalidade a não ser provocar o prazer estético. A literatura tem uma validade intrínseca e é autônoma em relação às outras atividades do saber humano e do viver social. Essa teoria, baseada no conceito de "arte pela arte", focaliza os elementos significantes e expressivos da obra literária. O da organização do material lingüístico e ideológico, com a especificidade da estruturação que faz com que um enunciado possa ser sentido como um *artefato* (Idem, p.24).

Para a teoria moral ou utilitarista, ao contrário,

Mais do que forma, a literatura é substância cognitiva, que encerra uma cosmovisão. Sua valoração está diretamente relacionada com o modo específico pelo qual ela se articula com as outras atividades do espírito, no afã de contribuir para a tomada de consciência do homem perante seus problemas, quer individuais, quer coletivos (Idem, p.25).

Mas não se trata de contrapor essas duas concepções. Elas se complementam e permitem a análise tanto do plano da expressão da obra literária quanto do plano do conteúdo que esta apresenta.

Por um lado, não é possível deliciar-se com a forma estética sem atender, consciente ou inconscientemente, ao seu conteúdo; por outro lado, preocupar-se apenas com a significação da obra literária, sem analisar-lhe a feição artística, seria não considerar o objeto artístico como tal e, portanto, negar a especificidade de sua natureza (Idem, p. 26).

Sob essa definição, pode-se considerar a literatura como uma forma específica de conhecimento da vida proporcionada pelo arranjo estético do material lingüístico utilizado. Tal afirmação abrange a característica essencial da obra literária (arte da palavra) e sua função fundamental (visão peculiar do mundo).

Como o significante lingüístico é utilizado de um modo diferente, os significados ideológicos são interpretados sob uma feição toda particular. A verdade da arte não é a verdade da vida, pois o poeta tem uma percepção *sui generis* da existência: colocando-se acima das convenções sociais, ele procura a verdade original das coisas, o conhecimento do ser-em-si, oculto pela retificação do mundo. Arrancar a linguagem da anilose, dar nova vida às palavras, criar o efeito de estranhamento, é o meio de

que o poeta se serve para obrigar o destinatário da obra literária a pensar na essência da condição humana, a refletir nos problemas da verdade, da justiça, do amor, do tempo, da morte, etc. (Idem, p. 27).

Assim sendo, mais certo do que limitar o papel da literatura na vida social, é admitir sua “plurifuncionalidade”. Além da função *estética* (arte da palavra e expressão do belo), uma obra literária pode possuir, concomitantemente, a função de provocar prazer, formar conhecimento de uma realidade objetiva ou psicológica e, até mesmo, filtrar sentimentos e dores internos.

Diante de todas essas possibilidades funcionais, esses contos deixaram de ser utilizados somente como instrumentos de entretenimento e ganharam posição de literatura formadora de consciência dentro da vida cultural das sociedades, principalmente no que se refere à formação infantil. Concomitantemente, esses contos tornaram-se objeto de análise de estudiosos do comportamento humano e do desenvolvimento psíquico, sendo vistos por eles como um poderoso instrumento de intervenção psíquica.

2.2 – Os contos como instrumento de análise da psicologia

No século XX, surgiu uma tentativa por parte de alguns psicólogos de interpretar determinados elementos dos contos de fadas como manifestações de desejos e medos. “Como depósitos de um consciente e um inconsciente cultural coletivos, os contos atraíram a atenção de psicólogos e psicanalistas, entre os quais se destaca o renomado psicólogo infantil Bruno Bettelheim” (TATAR, 2004, p. 10).

Em *A psicanálise dos contos de fadas* (1980), Bruno Bettelheim defende que a leitura de contos de fadas não só oferece à imaginação da criança novas dimensões que seria impossível ela descobrir por si só, como também contribui para o seu crescimento interior. Para este psicanalista, os contos de fadas são verdadeiras obras de arte plenamente compreensíveis para as crianças, como nenhuma outra forma de arte consegue ser. “Os contos de fadas são ímpares, não só como forma de literatura, mas como obra de arte integralmente compreensível para a criança, como nenhuma outra obra de arte o é.” (BETTELHEIM, 1980, p. 20)

Em toda sua obra, Bettelheim destaca a importância especial que esses contos têm para a estruturação da criança.

Os contos de fadas, à diferença de qualquer outra forma de literatura, dirigem a criança para a descoberta de sua identidade e comunicação, e também sugerem as experiências que são necessárias para desenvolver ainda mais o seu caráter. Os contos de fadas declaram que uma vida compensadora e boa está ao alcance da pessoa apesar da adversidade – mas apenas se ela não se intimidar com as lutas do destino, sem as quais nunca se adquire verdadeira identidade (BETTELHEIM, 1980, p. 32).

O autor mostra as razões, as motivações psicológicas, os significados emocionais, a função de divertimento, a linguagem simbólica do inconsciente que estão subjacentes nos contos infantis e, através da análise de diferentes contos de fadas, revela conteúdos e significados profundos que podem ser extraídos desses contos pelas crianças, assim como as possibilidades projetivas e de identificação por eles facilitadas.

O conto de fadas é terapêutico porque o paciente encontra sua própria solução através da contemplação do que a estória parece implicar acerca de seus conflitos internos neste momento da vida. O conteúdo do conto escolhido usualmente não tem nada que ver com a vida exterior do paciente, mas muito a ver com seus problemas interiores, que parecem incompreensíveis... (Idem, p. 33)

Curiosamente, Bettelheim não considera as histórias de Andersen como contos de fadas, por terem um final trágico, sem o final feliz de outros tantos contos conhecidos. Também argumenta que os personagens desses contos não passam por nenhuma transformação, como um sapo que ao final da história vira um príncipe. Em sua obra, ele se detém em analisar os contos de Perrault e dos irmãos Grimm, por se tratarem de contos que enfatizam “a recompensa do bem e o castigo do mal”, culminando sempre em um final feliz.

É importante frisar, no entanto, que o fato de não terem sido analisados por Bettelheim não exclui os contos de Andersen de serem vistos como depositários de valiosos conteúdos inerentes à vida infantil, e, sobretudo, condizente com as suas realidades mais profundas.

Muito antes, porém, Freud e Jung já haviam apontado essa forma literária como depósitos de um consciente e um inconsciente cultural coletivo, que permitem revelar nossos desejos mais profundos, assim como nossas angústias mais arraigadas. Quer contos infantis, quer de fadas, brincadeiras ou cantigas de roda, tudo é “Obra de arte” e por isso encanta milhões de crianças no mundo inteiro. Eles mexem com o ser humano, pois “sua estrutura é a estrutura da psique humana” (JUNG, 1991, 114).

Segundo Jung (1976), nos mitos, lendas, ou em qualquer outro material mitológico mais elaborado, obtêm-se as estruturas básicas da psique humana, através da grande quantidade de material cultural ali depositado. Nos contos de fadas, esse material é mais simples, com uma imagem arquetípica mais clara. Nas lendas e nas sagas locais, o herói da história é o próprio ser humano, cujos sentimentos e reações são relatados. Nos contos de fadas, o herói abstrato é estereotipado, esquemático. Nas sociedades primitivas, as sagas locais se ampliam porque não se guarda segredo de nada, fazendo com que elas sejam constantemente completadas, gerando invasões do inconsciente coletivo no campo de um único indivíduo. Já com os contos de fadas,

Assim como com os sonhos, podemos interpretar seu conteúdo em termos subjetivos, em que todos os símbolos retratam aspectos da psique de uma única pessoa, mas também podemos compreendê-los em termos objetivos, na medida em que estejam associados a condições e relações do mundo exterior. (JUNG, 1976, p. 152).

Em suas pesquisas relacionadas aos contos de fadas, Jung se refere constantemente à sua relação com os arquétipos. Para ele, os arquétipos são possibilidades herdadas para representar imagens similares, formas instintivas de imaginar, ou seja, “um depósito permanente de uma experiência repetida por muitas gerações” (MONTEPULCIANO, 2002, p. 15). São ainda matrizes arcaicas onde configurações análogas ou semelhantes tomam forma, enraizando uma grande concentração de energia psíquica. Quando esta energia, em estado potencial toma forma, constrói-se uma imagem arquetípica. Oriundos do inconsciente coletivo (outro termo referente à Jung) ou pessoal, os arquétipos permitem compreender porque em lugares e épocas distantes aparecem temas idênticos nos contos de fadas, assim como permitem supor os motivos pelos quais esses temas, por mais antigos que possam parecer, ainda surpreendem e parecem comuns a gerações ouvintes.

Para Jung (1976), os contos refletem fases típicas do processo de individualização, que são ressaltadas de acordo com a atitude da consciência coletiva do povo ao qual elas são relatadas. Sendo assim, nada poderia ser desprezado durante um processo de análise e cada interpretação poderia levá-lo a descobrir tudo o que se escondia por detrás de seus pacientes.

A interpretação Junguiana funciona como uma renovação de palavras do conto de fadas, o mesmo se pode fazer com qualquer outra representação. Ela

pode ser renovada, desde que volte a ser relacionada com o *substratum* arquetípico, pois assim se torna uma experiência intelectual, sensitiva e emocionante completa (VON-FRANZ, 1984, p.219).

Sigmund Freud também contribuiu para a análise da relação dos contos de fadas com a vida psíquica. Muito cedo, em seu trabalho, Freud descobriu o poder mutativo da palavra e dele fez nascer a psicoterapia, pois o que transita entre os seus participantes é tão-somente o verbo. No artigo *Tratamento psíquico (ou mental)* ele afirma:

Agora, também, começamos a compreender a mágica das palavras. As palavras são o mais importante meio pelo qual um homem busca influenciar outro; as palavras são um bom método de produzir mudanças mentais na pessoa a quem são dirigidas! Nada mais existe de enigmático, portanto, na afirmativa de que a mágica das palavras pode eliminar os sintomas das doenças, e especialmente daquelas que se fundam em estados mentais (FREUD 1990, p.306).

Segundo ele, os elementos relatados na construção da história de cada paciente não fazem parte da realidade, mas, mesmo não tendo sido experiências reais, a maneira como são relatadas tem um peso para produzir sintomas. Freud percebe que, no momento em que a pessoa fala, seja uma experiência empírica ou fantasiosa, o valor para o analista é o mesmo; a fantasia vai revelar, de alguma forma, como é difícil para esses pacientes assumir conscientemente seus discursos.

Freud, ao longo de toda sua obra, utilizou a literatura como ferramenta para interpretações e associações. Partindo de obras literárias, ilustrou algumas descobertas e exemplificou o desenvolvimento de conceitos e de estruturas psíquicas. Em seu artigo *A ocorrência, em sonhos, do material oriundo dos contos de fadas* (Obras Completas, Vol. XII, 1913), revela claramente o caráter simbólico desses contos.

Para Freud, tanto a obra literária quanto os sonhos (noturnos e diurnos) se realizam no imaginário e através deste. O imaginário próprio da obra literária costuma ser denominado ficcionalidade e a essa palavra se liga à consciência do caráter fingido, produzido, do universo apresentado pela obra. Trata-se, no entanto, de um fingimento que, paradoxalmente, tem o seu momento de verdade, como expressão metafórica ou metonímica de aspirações e de conflitos humanos, atemporais ou historicamente situados.

No curso das últimas décadas, os psicólogos infantis recorrem a contos de fadas como poderosos instrumentos terapêuticos para ajudar crianças e adultos a resolver seus problemas, meditando sobre dramas neles encenados. Cada texto se torna um instrumento facilitador, permitindo aos leitores enfrentar seus medos e desembaraçar-se de sentimentos hostis e desejos danosos. Ingressando no mundo da fantasia e da imaginação, crianças e adultos garantem para si um espaço seguro, em que os medos podem ser confrontados, dominados e até mesmo banidos.

Além disso, a verdadeira magia do conto de fadas reside em sua capacidade de extrair prazer da dor. Dando vida às figuras sombrias de nossa imaginação como bruxas, gigantes, “lobos mal”, os contos de fadas podem fazer aflorar o medo, mas no fim sempre proporcionam o prazer de vê-lo vencido (TATAR, 2004, p.10).

2.3 - A criança e os contos de fadas

Na natureza, todas as estruturas em seu início de formação apresentam-se mais frágeis, sendo isto verdadeiro também para o ser humano. A infância é um período de muitas transformações. O indivíduo constantemente se percebe esbarrando em novas situações de vida. As descobertas acontecem tanto em relação às transformações do próprio corpo, que vai sofrendo modificações em diversos níveis (morfológico, hormonal, mental), quanto em relação às situações de vida que se apresentam e que são fundamentais para a formação de uma personalidade bem estruturada.

Atualmente, as crianças são muito exigidas em função do mundo em que vivem: devem saber dominar a informática, falar outras línguas, praticar esportes, tirarem sempre notas altas na escola, serem boazinhas e obedientes, enfim, serem “eficientes” naquilo que fazem. Concomitantemente, questões existenciais e da natureza humana inundam seus pensamentos e as confrontam constantemente durante a viagem da vida. Muitas vezes, ainda, se vêem obrigadas a lidar com acontecimentos difíceis de serem elaborados até mesmo por um adulto.

Conforme pudemos perceber ao longo deste trabalho, os contos de fadas podem exercer uma influência muito benéfica na formação da personalidade da criança porque, através da assimilação dos conteúdos da história, ela aprende que é possível vencer obstáculos e saírem-se vitoriosas (o herói sempre vence no final). Isso ocorre porque, durante o desenrolar da trama, a criança se identifica com as personagens e “vive” o drama que ali é

apresentado de uma forma geralmente simples, porém impactante. Conflitos internos importantes, inerentes ao ser humano, como a inevitabilidade da morte, o envelhecimento, a luta entre o bem e o mal, a inveja, as diferenças, acontecimentos dramáticos, são tratados nos contos de fadas de modo a oferecer desfechos otimistas. Desta forma, o conto de fadas oferece à criança uma referência para elaborar os terríveis elementos ansiógenos que habitam seu imaginário, como seus medos, desejos, amores e ódios, que na sua imatura perspectiva concreta apresentam-se amedrontadores e insolúveis. Esse aprendizado é captado pela criança de uma forma intuitiva - por estarem os elementos sempre carregados de simbolismo –, tornando-se muito mais abrangente do que seria possível se fosse feito pela compreensão meramente intelectual.

Há um tempo certo para determinadas experiências de crescimento, e a infância é o período de aprender a construir pontes sobre a imensa lacuna entre a experiência interna e o mundo real. Os contos de fadas podem parecer sem sentido, fantásticos, amedrontadores e totalmente inacreditáveis para o adulto que foi privado da fantasia do conto de fadas de sua própria infância (...). Para a criança e para o adulto que, como Sócrates, sabe que ainda existe uma criança dentro do indivíduo mais sábio os contos de fadas exprimem verdades sobre a humanidade e sobre a própria pessoa (BETTELHEIM, 1980, p. 83).

2.3 1 – O conto de fadas e seu potencial terapêutico

O afeto e o comportamento do indivíduo são determinados, em muito, pelo modo como ele se estrutura no mundo. Um processo terapêutico tem como objetivo auxiliá-lo na possibilidade de re-significar pensamentos e vivências, para que possa descobrir outras maneiras de ver a realidade e formas mais saudáveis de vivê-la.

Quando se trata de crianças, seres em processo de formação, apresentam-se geralmente mais frágeis perante as dificuldades e transformações impostas pela vida. Pensando no mundo contemporâneo, muitas vezes as barreiras enfrentadas pela criança se tornam cada vez mais intransponíveis de forma naturalmente saudável. Tantas responsabilidades podem ser colocadas como obstáculos, uma vez que nem sempre o indivíduo consegue facilmente se adaptar a elas. Este se perde dentre tantas informações e requisições e, na tentativa de sobreviver ao desencontro consigo mesmo, utiliza-se de alguns comportamentos tais como: agressividade, hiperatividade, angústia, medos, enurese noturna, ser bonzinho em demasia, ser apegado a adultos, reter fezes, desenvolver tiques, dificuldades

escolares e de relacionamentos com os colegas e pais, falta de limite, síndromes de pânico, depressão infantil, dentre tantos outros. As cobranças sofridas pela criança podem tanto ser de ordem interna como de ordem externa.

A psicoterapia infantil visa auxiliar quando algo não está bem no desenvolvimento emocional ou social da criança. Para isso, evidencia-se a necessidade de um ambiente que proporcione momentos à criança para que pense suas relações, suas escolhas, suas dificuldades, seus sonhos, suas possibilidades; em um espaço protegido, no qual o indivíduo possa se experimentar, se escutar, sentir, fantasiar, etc.

Para a realização dessas propostas, o psicoterapeuta geralmente utiliza-se de técnicas e instrumentos de intervenção, sempre com o objetivo de facilitar para a criança a entrada em contato com os seus conteúdos internos, muitas vezes dolorosos e difíceis de se abordar. Essas ferramentas, embasadas pelo conhecimento da Psicologia, permitem que o indivíduo seja visto, e, portanto, trabalhado de forma mais global e dinâmica.

Existe um número interminável de técnicas específicas para ajudar as crianças a exprimir sentimentos. Independente do que a criança e eu escolhermos fazer em qualquer sessão, o meu propósito básico é o mesmo. Minha meta é ajudar a criança a tomar consciência de si mesma e da sua existência em seu mundo. (OAKLANDER, 1980, p.69)

A utilização do conto de fadas como instrumento de intervenção terapêutica há muito é divulgada e utilizada pelos profissionais da psicologia. É de conhecimento público que seu uso em terapia permite à criança dar forma (traduzir) e vislumbrar imagens que refletem seu interior, sendo assim símbolos de seus sentimentos, percepções e imagens internas, muitas vezes indizíveis.

Basta olhar a quantidade de projetos ou pesquisas, em diversas áreas, estimulando a contação de histórias. Realizamos uma delas, durante vários anos, em Paris, quando foi possível observar a evolução favorável da vida psíquica de crianças separadas de seus pais e vivendo em abrigos franceses. As crianças apresentam melhora evidente em seus transtornos de conduta, mostrando-se, após a intervenção, mais capazes de expressar, de diferentes formas, o intenso sofrimento resultante da separação (GUTFREIND, 2004, p. 25).

Por meio dessa expressiva forma narrativa, as crianças encontram um espaço seguro para ampliar o conhecimento de si e dos outros, aumentar sua auto-estima, lidar melhor com

estresses e experiências traumáticas, desenvolvendo novos recursos emocionais e cognitivos, uma vez que interagem e dialogam no próprio fazer, com novas alternativas e possibilidades.

O potencial terapêutico dos contos de fadas é hoje incontestável e é mesmo possível afirmar que as histórias representam, sempre e de forma empírica, uma importante contribuição para a estrutura da vida emocional de crianças e jovens.

2.3.2 – De que forma a psicologia explica isso?

É fácil reconhecer um conto de fadas. Animais que falam, fadas madrinhas, reis e rainhas não podem faltar, assim como a introdução "era uma vez". Isso não é por acaso. Essa garantia de que a cena se desenrola em um tempo indeterminado do passado pode ser fundamental para a criança deixar-se conduzir com segurança. A garantia é de que aquilo não está acontecendo, não acontecerá e sequer aconteceu. E, dessa maneira, livrar-se da dureza da realidade pode ser o que permite à criança imaginar. E, imaginando, ela pode brincar com temas próprios de sua realidade psíquica, por vezes difícil, como o amor, a morte, a violência, a rivalidade fraterna, a separação e o abandono.

É aí que os contos de fadas fornecem o que a criança mais precisa: começam exatamente onde a criança está emocionalmente, mostram-lhe para onde ir e como fazê-lo. Mas o conto de fadas o faz por implicação, na forma de material fantasioso que a criança pode moldar como lhe parecer melhor, e por meio de imagens que tornam mais fácil para ela compreender aquilo que é essencial que compreenda (BETTELHEIM, 1980, p.152-153).

Outro fator importante é a presença da metáfora. A metáfora guarda uma dupla capacidade: por um lado é capaz de apresentar nossos dramas e conflitos principais, por outro é feita do simbólico e do estético, portanto, indireto. Assim, protege a criança em sua viagem de projeção na intriga e nas personagens, garantindo certa tranquilidade nos processos de identificação. O símbolo dá vida para nosso material mais arcaico ou sem nome, ou ainda, para nossos medos primordiais. Através de metáforas, o conto diz tudo, sem nada ameaçar.

É interessante observar que os contos guardam a estrutura de um sonho, com deslocamento e simbolização. E, sendo assim, pode-se dizer que contar e ouvir histórias estimula a capacidade de sonhar e, sobretudo, o desejo de narrar os sonhos, indícios de uma vida imaginária mais intensa.

Através da análise de seus sonhos, uma pessoa pode alcançar uma compreensão muito melhor de si mesma pelo fato de entender aspectos de sua vida mental que escaparam à sua observação, que estavam distorcidos, ou negados – não reconhecidos antes. Considerando o importante papel que tais desejos, necessidades, pressões e ansiedades desempenham no comportamento, novas percepções internas sobre si mesmo a partir dos sonhos permitem que uma pessoa arrume sua vida com muito mais sucesso (Idem, p. 70).

Também é importante destacar a função do medo. Esse sentimento é uma emoção fundamental para todo ser humano. Pode-se até mesmo falar em uma fisiologia do medo - a importância de sua existência ainda na infância como fator de proteção -, e em uma patologia do medo – as fobias. Aprender a lidar com ele é um dos desafios mais importantes para uma criança.

Pode-se observar que toda literatura infantil – incluindo os contos de fadas -, gira em torno desse tema: o medo. Aliás, um dos atrativos dessas histórias para crianças pode consistir exatamente no que oferecem em termos de representação de situações assustadoras. Isso também pode explicar o fato de os pequenos ouvintes serem poucos afeitos a mudanças no nosso jeito de contar histórias. Por vezes, a mudança de uma palavra pode provocar turbulências. Uma hipótese é que a estrutura narrativa – incluindo as palavras –, identificada como representante daquela história, é a garantia de uma solução para o problema apresentado. Qualquer mudança na história poderia representar, então, uma séria ameaça para a criança. “O ganho de prazer obtido pela criança pode dever-se ao susto obtido com uma história que ela já conhece e não com a coisa sem nome de sua emoção primordial. Com isso ela pode aprender, pouco a pouco, a manejar seus sentimentos difíceis” (GUTFREIND, 2004, p.27).

Tal aspecto nos remete à importância dos arcaísmos contidos nos conteúdos e na forma dos contos, através de personagens muitas vezes assustadores como o lobo e a bruxa, e na vivência de situações aparentemente violentas, muitas delas marcadas pela separação e pelo abandono. Ora, são bem essas representações que interessam às crianças, às voltas com seus próprios arcaísmos presentes nas origens de sua vida psíquica.

A vida infantil é marcada por representações assustadoras que o próprio adulto nega ao reinventar uma criança que não é real. Por isso lançamos um olhar crítico para toda e qualquer tentativa de “purificar” enredos e personagens tradicionais, imprimindo uma narrativa “politicamente ou infantilmente correta”, marcada por protagonistas

bons e intrigas leves. Tais movimentos podem sustar o diálogo bem lá onde a criança mais precisa, ou seja, no espaço de suas fantasias mais violentas ou aterrorizantes (Idem, p. 27).

Ao falarmos da exteriorização dos sentimentos mais difíceis, entramos em outro eixo importante do potencial terapêutico dos contos de fadas e de sua contribuição como instrumento capaz de estimular o pensar. Além de seu conteúdo estético ou artístico, estes também são belíssimas elaborações secundárias, ou seja, podem ser vistos como um exercício vivo e autêntico de “envelopamento” de nossas pulsões mais arcaicas.

Sob o conceito de pulsão compreendemo-lo como a representação psíquica de uma fonte de excitação continuamente corrente ou intrassomática, diferentemente do estímulo produzido por excitações isoladas procedentes do exterior. Pulsão é, pois, um dos conceitos limites entre o psíquico e o físico. A hipótese mais simples e próxima da natureza das pulsões parece ser a de que, por si, elas não possuem qualidade alguma, devendo ser consideradas tão somente como quantidades de exigências de trabalho para a vida psíquica. O que diferencia as pulsões uma das outras e lhe dá qualidades específicas é sua relação com suas fontes somáticas e com seus fins (FREUD (1981) apud: LIMA, 1995).

Colocar as pulsões em um envelope, representar ou simbolizar são tarefas importantes para o desenvolvimento psíquico da criança. Os contos de fadas, fazendo isso o tempo todo no interior de sua estrutura, dão-lhes lições diárias nesse sentido.

Outro mérito dos contos de fadas é poderem ser utilizados conforme a necessidade de cada criança, por se tratarem de obras abertas e de caráter especialmente simbólico. Nesse sentido, não podemos encará-lo somente como instrumento de elaboração de pensamentos. Ele também possui uma valiosa dimensão lúdica, sendo está uma fonte importante de seu potencial terapêutico. Contos são também brinquedos, diversão pura e simples, descanso de realidades fundamentais para que a criança consiga se desenvolver e elaborar-se. “Se no adulto, por vezes, preocupa-nos o silêncio excessivo, marca importante de um funcionamento depressivo, o equivalente na criança é sua capacidade de brincar e de inventar e divertir-se sem outra função ou sentido que não seja o prazer” (GUTFREIND, 2004, p.28).

Sendo assim, podemos dizer que o mesmo instrumento que abre um espaço potencial e lúdico na vida da criança é terreno de imaginação e fantasia e também descreve a realidade subjetiva da mente humana. Isso torna os contos de fadas mais verdadeiros, pois eles

permitem refletir sobre os aspectos mais obscuros da psique humana, que não podem ser alcançados diretamente através do pensamento consciente.

Esse poder de atuação dos contos de fadas é maior ainda para o pensamento infantil, pois, se o adulto tem dificuldade em aceitar e enfrentar suas próprias incertezas expressas nas aventuras dos contos, a criança é imediatamente captada pela beleza e a linguagem destes, que muito se aproximam de seu próprio mundo inconsciente. Por isso, ao ouvir contos ou ler os contos, o psiquismo da criança se desenvolve. Primeiramente, porque ela tem o desafio intelectual de compreender uma narrativa tão rica, intrincada e bem urdida, como a dessas histórias, pedindo para ouvi-la várias vezes, até alcançar este objetivo. E também porque, dominando o conflito da história, ela está dominando seus próprios conflitos internos.

2.4 - Compreendendo o desenvolvimento da psique humana à luz dos contos de fadas

Para a Psicanálise, nossa psique se constitui de três estruturas dinâmicas, o Id (princípio do prazer), o Ego (princípio da realidade) e o Superego (princípio moral). Dessas três estruturas, nascemos dotados apenas do Id, sendo que as outras duas estruturas terão de ser construídas na relação do sujeito com o mundo que o cerca.

O Id é a fonte de nossa energia original (libido), que nos sustenta e motiva a mover-nos em direção ao mundo, buscando satisfazer nossos desejos (pulsões). Mas o Id não se preocupa com que esses desejos sejam realizados de forma concreta. Ele se satisfaz com realizações alucinatórias, através de imagens que condensam muitos desejos num só objeto criado pela imaginação. Também não se preocupa com tempo e espaço. Para o Id, tudo o que acontece é aqui e agora. As crianças pequenas, que passarão ainda por longo processo de sublimação dos desejos do Id, estão sob forte influência desse aparelho de nossa mente.

Sendo assim, a linguagem simbólica dos contos de fadas comunica-se diretamente com o imaginário da criança. Em outras palavras, os contos de fadas, ao se iniciarem com sua clássica fórmula do “Era uma vez um reino distante...”, são tão atemporais quanto o Id.

Daí que haver numa história fadinhas atrapalhadas, bruxinhas que são boas ou gigantes comilões não significa – nem remotamente – que ela seja um conto de fadas... Muito pelo contrário. Tomar emprestado o nome das personagens-chaves desses contos não faz com que essas histórias adquiram sua dimensão simbólica. A magia não está no fato de haver uma fada anunciada já no título, mas na sua forma de

ação, de aparição, de comportamento, de abertura de portas... (ABRAMOVICH, 1995, p.121).

O pensamento mágico, que projeta no outro as suas próprias deficiências, perdura durante toda a primeira infância e retorna na adolescência. Por isso, é muito fácil para as crianças e jovens identificarem-se com os personagens do conto, que também assim se estruturam. Não tendo nome, esses personagens não têm uma identidade própria, e assim podem emprestar sua personalidade ao ouvinte/leitor enquanto ele acompanha a narrativa.

Através do processo de identificação com os personagens, a criança passa a viver o jogo ficcional projetando-se na trama da narrativa. Acrescenta-se à experiência o momento catártico, em que a identificação atinge o grau de relação emocional, concluindo de forma liberadora todo o processo de envolvimento. Portanto, o próprio jogo de ficção pode ser responsabilizado, parcialmente, pelo fascínio que (o conto de fadas) exerce sobre o receptor (AMARILHA, 2004, p. 18).

É bem verdade que esse tipo de identificação, através do jogo simbólico, está presente em muitas das brincadeiras espontâneas infantis, como brincar de casinha, médico e tantas outras que qualquer criança faz. Mas, nos contos, essas fantasias adquirem uma dimensão mais ampla e profunda:

Na brincadeira normal, objetos tais como bonecas e animais de brinquedo são usados para incorporar vários aspectos da personalidade da criança que são muito complexos, inaceitáveis e contraditórios para ela enfrentar. Isso permite que o ego da criança consiga algum domínio sobre estes elementos, o que ela não pode fazer quando solicitada ou forçada pelas circunstâncias a reconhecê-los como projeções de seus processos internos. Algumas pressões inconscientes nas crianças podem ser elaboradas na brincadeira. Mas muitas não se prestam a isso porque são muito complexas e contraditórias, ou muito perigosas e socialmente desaprovadas (BETTELHEIM, 1980, p. 71).

Uma característica peculiar dos personagens de contos de fadas é o maniqueísmo, que deixam alguns politicamente corretos estupefados. A criança pensa sob uma espécie de esquizofrenia, na qual ela tende a separar os objetos de sua afeição em bons ou maus, pois é difícil para ela aceitar que alguém que ela ama possa negar-lhe, por vezes, a realização de seus desejos, e desgosta-se com isso, sem, contudo, deixar de amar a pessoa querida. Nos contos, ou o personagem é o herói “completamente bom” ou o vilão “completamente mau”. Dessa forma, os personagens funcionam da mesma maneira que a mente infantil.

Essas pressões inconscientes profundas não poderiam ser representadas pela criança numa brincadeira, devido ao seu conteúdo potencialmente violento e destrutivo, mas estão representadas no universo simbólico dos contos de fadas, através das vitórias dos heróis e da crueldade que os vilões dos contos de fadas podem desempenhar.

Há quem se arrepie só de pensar no Lobo engolindo a Vovózinha, ou nos pais desnaturados de João e Maria abandonando-os à própria sorte na floresta escura. Muitos questionam como criancinhas tão inocentes podem gostar de histórias tão horripilantes? Pode-se afirmar que são exatamente os detalhes escabrosos dos contos que têm maior significado nestas histórias. E é muitas vezes por isso que as adaptações moralizantes dos contos, ou o temor do adulto em contar certos trechos quando os está lendo em voz alta, que podem tirar deles todo o significado que teriam para a criança.

Outro fator de suma importância para o desenvolvimento psíquico refere-se à vivência e à resolução do conflito edípico. O complexo edípico é um dos mais controversos postulados defendidos por Freud. Segundo a Psicanálise, por volta dos quatro aos sete anos de idade, a criança desenvolve um profundo desejo pelo seu progenitor do sexo oposto (o menino, pela mãe; a menina, pelo pai). Esse desejo é, na verdade uma primeira tentativa da criança para compreender e vivenciar, no nível simbólico, a sexualidade adulta, e é motivado pela erotização, que nessa faixa-etária está localizada nos órgãos genitais, devido a razões maturacionais e biológicas. Na tentativa de conquistar o progenitor que é objeto de seu desejo, a criança passa a identificar-se e a imitar o progenitor do seu sexo – a menina passa a imitar papéis femininos que vê sua mãe desempenhando, como cuidar da casa, dos filhos, trabalhar, enfeitar-se com jóias etc.; e o menino passa a imitar seu pai, brincando de dirigir, lutar, trabalhar, cuidar dos filhos etc. Porém, logo a criança percebe que é inadmissível para a sociedade que ela se case com o pai ou a mãe, e sublima seus interesses sexuais, voltando-se para atividades aceitas e valorizadas pela sociedade – como ir para a escola, a prática de esportes, as brincadeiras etc. Esses desejos, ao serem sublimados, de certa maneira “adormecem” até o início da adolescência, quando retornam, porém agora voltados para a busca de parceiros sexuais fora da família.

Portanto, a vivência e a resolução do conflito edípico fazem com que a criança defina as bases de sua futura sexualidade adulta, ao identificar-se com o pai e a mãe, e também fazem com que ela internalize os valores morais e sociais, dando início à formação do

Superego, bem como promove o interesse da criança pela aprendizagem de atividades socialmente valorizadas.

Os contos de fadas, por conterem em sua narrativa períodos que reproduzem muito bem os estágios da vida humana, também recontam, de várias maneiras, o complexo de Édipo.

Todas as histórias de fadas se iniciam com o herói deixando sua casa. Esse fato simboliza tanto a criança pequena, que parte para a conquista de suas identificações sexuais precoces, quanto o adolescente, que deixa o ambiente familiar para buscar parceiros sexuais fora de sua casa. Via de regra, os heróis saem de casa por ordem de seus pais: Chapeuzinho Vermelho é enviada por sua mãe para levar doces à avó; João e Maria são expulsos pelos pais, e assim por diante. Quando o herói parte para suas aventuras, enfrentando assombrações, o Lobo, a Bruxa e dificuldades de toda sorte, ele incorpora papéis adultos: torna-se capaz de assegurar sua própria existência, de superar as dificuldades sozinho, em suma, vem a ser autônomo e independente. Como João e Maria, que não apenas foram capazes de escapar da Bruxa, mas também encontram um rico tesouro escondido na casa de doces, superando o estado de pobreza do início da história. Estando agora preparado, o herói é capaz de encontrar o seu próprio parceiro, formar família, casar-se, ter filhos, assim como uma vez, remotamente, em sua infância, desejara casar e ter filhos com seu pai ou sua mãe.

CAPÍTULO 3

OS CONTOS DE FADAS COMO INSTRUMENTO DE INTERVENÇÃO

O prazer que experimentamos quando nos permitimos ser suscetíveis a um conto de fadas, o encantamento que sentimos, não vem do significado psicológico de um conto (embora isso contribua para tal) mas das suas qualidades literárias – o próprio conto como uma obra de arte. O conto de fadas não poderia ter seu impacto psicológico sobre a criança se não fosse e antes de tudo uma obra de arte (BETTELHEIM, 1986, p.20).

A idéia de aliar a literatura à Psicologia não é nova nem tampouco de minha autoria. Todavia, deixar de aplicar tal possibilidade em minha clínica, sendo eu uma psicoterapeuta, seria por demais injusto depois das colocações aqui apresentadas acerca das possibilidades e funções dos contos de fadas.

Por isso, buscando proporcionar uma maior compreensão acerca do estudo aqui realizado, neste capítulo pretende-se justificar a funcionalidade dos contos de fadas como veículo que ajuda a pensar, assim como a possibilidade de sua utilização como instrumento do qual podemos lançar mão no campo da psicologia. Para tal, são apresentados em forma de relato, o estudo de três casos clínicos, onde se utilizou como instrumento de intervenção os contos de fadas.

Os dados que serviram de base para análise foram coletados através de gravações e anotações realizadas diretamente por mim durante as sessões.

3.1 – Os casos analisados e os contos de fadas utilizados como instrumentos mediadores

Por motivos éticos, as crianças serão aqui apresentadas com nomes fictícios. Visando preservar a identidade da família, também só serão revelados dados que tenham ligação direta com a análise realizada.

O primeiro caso que nos serve de material para análise é o de uma criança de 10 anos de idade, cursando a quarta série do ensino fundamental a que chamarei Paulo. A queixa principal apresentada dizia respeito a dificuldades de adaptação em uma nova escola, crises de choro constantes e dificuldades de socialização. A mãe relata que depois da mudança de escola é que todos esses “sintomas” apareceram. Até então, era uma criança que, apesar de

tímida e retraída, conseguia se relacionar com os colegas de classe e não apresentava dificuldades de relacionamento social. Num primeiro contato com a criança, esta relatou que não gosta da escola nova, que todos os colegas são “metidos” e que ele queria voltar para a antiga escola.

As avaliações cognitivas e psicomotoras realizadas para levantamento da hipótese diagnóstica não revelaram nenhuma alteração significativa. O teste de personalidade aplicado apenas reforçou a inibição e o sentimento de inferioridade. Quanto à capacidade de abstração e simbolização, a criança apresentou boa desenvoltura. Diante dos dados obtidos e levando-se em conta a queixa inicial, levantou-se a hipótese de que ao se trabalhar a auto-estima dessa criança, ela poderia sentir-se mais segura e confiante na nova escola e na vida social como um todo.

O conto de fadas escolhido para intervenção neste caso foi *O Patinho Feio*. “A história clássica da metamorfose de um patinho num belo cisne tem sido por gerações como uma fonte de consolo para os que sofrem de um sentimento de inadequação ou isolamento” (TATAR, 2004, p. 289).

O segundo caso analisado é o de uma menina de 11 anos que chamarei de Vitória. Durante o ano passado teve todas as suas atividades interrompidas: não ia à escola, tinha medo de sair de casa, não conversava com os amigos, não dormia durante à noite e chorava constantemente. Foi encaminhada para atendimento psicológico após ter sido vítima de uma tentativa de violência sexual, fato do qual não fala, mas que parece ser a causa de todos os seus sintomas. O Conto de fadas escolhido para essa intervenção foi *Chapeuzinho Vermelho*, na versão de Perrault, publicada no final do século XVII. Todavia, exclui-se o poema contido no final da história, por se tratar de um relato explicitamente moralizante e totalmente afirmador, não deixando à criança espaço para suas próprias significações.

O terceiro e último caso analisado é também de uma menina. Ela completara 13 anos. Após a separação dos pais, ocorrida há mais ou menos dois anos, ela ficou sob a guarda do pai, que agora acaba de casar-se novamente com uma mulher mais jovem. Mas os problemas relatados como queixa começaram ainda antes do casamento. Na adolescência, e passando por crises de identidade, a menina viu na madrasta uma rival, criando constantemente conflitos e até mesmo situações de constrangimento. Atualmente a situação tornou-se insustentável e os conflitos se intensificaram. Vamos chamá-la de Betina. Para a intervenção neste caso foi

escolhido o conto *Branca de Neve*, dos irmãos Grimm (1857). Talvez a princípio pareça sem sentido essa escolha. Mas minha escolha se fundamentou em duas questões: a primeira é que esse conto possui um núcleo estável e facilmente identificável no conflito entre a madrasta e a enteada; a segunda questão é que nele a figura da “madrasta má” pode ser utilizada para evidenciar as qualidades da “madrasta boa” que ela tem em sua casa.

Visando caracterizar cada um dos casos, eles serão apresentados abaixo sequencialmente. Como se tratam de sessões terapêuticas que demandaram períodos relativamente grandes de tempo, retratarei apenas os eventos que tem relação direta com o objetivo deste trabalho, pontuando as correlações realizadas pelas crianças entre o mundo maravilhoso dos contos, o mundo real e seus conflitos internos. O objetivo principal será procurar demonstrar o quanto esta forma literária pode ser útil no trabalho terapêutico, confirmando assim o seu caráter plurifuncional.

3.1.1 – Ainda Serei um Cisne!

A primeira sessão de Paulo em que utilizamos os contos de fadas foi bastante produtiva. Completávamos nessa época dois meses de processo terapêutico. A sessão já havia sido combinada em nosso encontro anterior e ele, logo que chegou, manifestou interesse em conhecer o conto escolhido.

Sendo assim, ocupamos as almofadas espalhadas pela sala e então narrei para ele a história do *Patinho Feio*, de forma pausada e emocionalmente caracterizada, enquanto ele a acompanhava no livro de histórias. O conto ocupava o lugar de mediador principal da sessão e, à medida que entrava em cena, permitia à criança pensar, refletir e até mesmo elaborar perguntas, ao mesmo tempo em que ela sentia e representava os acontecimentos neles apresentados. Nos tempos atuais, em que a imagem ocupa grande espaço na vida da criança, retomar a figura do narrador também é uma maneira de se mostrar presente na vida dela.

Para atingir integralmente suas propensões consoladoras, seus significados simbólicos e, acima de tudo, seus significados interpessoais, o conto de fadas deveria ser contado em vez de lido. Se ele é lido, deve ser lido com envolvimento emocional na estória e na criança, com empatia pelo que a estória pode significar para ela (BETTELHEIM, 1980, p. 185).

Quando terminei de narrar o conto, perguntei-lhe o que havia achado da história e ele me respondeu com outra pergunta: “Mas como ele conseguiu?” Parecia que Paulo não acreditava ser possível vencer tantas dificuldades. Era assim que ele se sentia diante de seus problemas e o *Patinho Feio* o fez refletir sobre a possibilidade de lutar.

Nota-se aqui que o conto realiza a sua função de estimular o pensar e, a partir deste questionamento, iríamos juntos buscar a resposta.

O diálogo era a terapia em si, que nada mais é do que o encontro da criança com um adulto. E ela finalmente pode encontrar uma forma (sempre indireta e metafórica) de expressar seu sofrimento. Tecer sua história e encontrar sentido para ela. (GUTFREIND, 2004, p.26)

O conto de fadas passou, então, a intermediar todas as nossas conversas. Em nossa próxima sessão, Paulo trouxe um desenho. Ele havia ilustrado a história que ouvira na sessão anterior. O desenho apresentado prendia-se à peregrinação do patinho. O frio, a solidão e o sofrimento de estar preso no gelo eram referenciados, de acordo com o narrado no conto:

Que inverno frio foi aquele! O patinho tinha de ficar nadando sem parar para evitar que a água congelasse à sua volta. A cada noite, a área em que nadava ia ficando cada vez menor. Passado algum tempo a água congelou tão solidamente que o gelo rangia quando ele andava, e o patinho tinha que manter as patas em movimento constante para impedir que o espaço se fechasse completamente. Por fim ele desmaiou de exaustão e tombou totalmente imóvel e desamparado, e acabou ficando profundamente encravado no gelo. (ANDERSEN, 1837, in TATAR, 2004, p.300).

Todo o diálogo nessa sessão transcorreu em função do desenho. Nessa ocasião, perguntei a Paulo se ele poderia me dizer como o patinho se sentia naquele lugar e naquela situação. Paulo, apesar de hesitar por um tempo, respondeu que “ele estava com muito medo”. Verifica-se que o ouvinte do conto consegue fazer referência ao sentimento da personagem, o que talvez não conseguisse realizar se estivesse falando de seus próprios sentimentos.

Através dessa referência, foi possível perceber uma identificação feita por Paulo. Ele também se sentia assim. Ele também tinha que ficar naquela sala de aula, se esforçando para não ser absorvido pelos outros alunos, os quais ele considerava superior. Todavia já estava exausto, se sentia sozinho e por isso pediu socorro, dando início aos sintomas de esquiva da escola e choro constante.

Foi então que sugeri a Paulo que relembrássemos a história para verificarmos o que aconteceu depois do trecho ilustrado por ele. Pegamos o conto e ele leu:

Na manha do dia seguinte, um camponês que estava passando por ali viu o que acontecera. Quebrou o gelo com seu tamanco de madeira e levou o patinho para sua mulher, em casa. As crianças quiseram brincar com ele, mas o patinho tinha medo que lhes fizessem mal. Em pânico, esvoaçou direto para a tigela de leite, borrifando leite pelo cômodo todo. Quando a mulher gritou com ele e bateu palmas, voou para a tina de manteiga e de lá para a cumbuca de farinha e logo escapou de lá. Ai, senhor, em que estado ele estava! A mulher gritou com ele e lhe bateu com a pá da lareira, e as crianças se atropelaram tentando agarrá-lo. Como riam e gritavam! Por sorte a porta estava aberta. O patinho disparou para os arbustos e se afundou zonzó, na neve fofa, recém-caída (Idem, p. 301).

Discutimos então o fato de o patinho ter sido salvo, de não estar mais sozinho e de as crianças quererem se tornar amigas dele. Mas Paulo deu maior relevância ao fato de as crianças rirem do patinho e de o deixarem com medo. Essa é uma característica comum nos textos literários, quando se coloca em questão a figura do leitor como determinante na geração do sentido do texto.

A partir dessa perspectiva, foi proposto a Paulo que buscasse encontrar uma maneira de fazer com que o patinho perdesse o medo das crianças que queriam brincar com ele.

Na sessão posterior, Paulo me trouxe novidades. Relatou ter feito amizade com um menino de sua classe quando fora ao clube no final de semana. Brincaram, nadaram e combinaram ficarem juntos no recreio da escola. “Meu colega chegou perto de mim e me chamou pra brincar. Eu pensei, pensei, e fui. Ele é legal, gosta de nadar igual a mim. Vamos ficar juntos agora todos os dias. Já combinamos. Ele é legal” (PAULO).

A hipótese de que esse comportamento de Paulo perante o colega tenha sido influenciado pela proposta feita na sessão anterior precisava ser avaliada. Na última sessão combinamos de pensar uma maneira de o patinho fazer amizade com as crianças e Paulo colocou em prática uma possibilidade: aceitar estabelecer contato.

Visando confirmar tal hipótese, ainda nessa sessão, retomamos a problemática do patinho discutida na sessão anterior. Paulo já tinha outro discurso: “Ele tem que deixar de ser medroso e conversar com as crianças. Elas são legais. Se ele conversar vão ser amigos”.

Vê-se aí que Paulo transfere ao patinho suas ações, apostando ser uma maneira saudável e segura de conseguir o que deseja. Sua atitude reforça ainda mais o processo identificatório e dá indícios concretos de que a escolha do conto como instrumento de intervenção já começa a apresentar resultados.

Retomando a nossa proposta de trabalho, resolvemos pensar outras situações difíceis que o patinho poderia encontrar em sua vida até se tornar um cisne. Foi a partir desse momento que Paulo trouxe situações cotidianas enfrentadas por ele, tais como “não ter amigos na escola” e “ter vergonha de ir a festas”. Foi nessa ocasião que Paulo expressou, pela primeira vez, uma identificação consciente entre ele e a personagem principal do conto: “Às vezes eu sou igual o patinho feio. “Tenho medo, vergonha de ser feio e medo de ninguém gostar de mim”.

Essa foi a primeira oportunidade de falar sobre suas angústias. A partir de então, ficou mais fácil discutirmos essas dificuldades e buscarmos soluções para elas.

Daí em diante, a presença da personagem foi fundamental para permitir a exteriorização dos sentimentos mais difíceis enfrentados por Paulo. E, tal qual enfatizado por Costa Lima (1979), em *A literatura e o leitor – textos de estética da recepção*, “as reações provocadas no leitor através desta recepção variariam desde a simples compreensão do seu sentido, até uma extensa gama de atos conseqüentes”.

Fazendo uso da linguagem simbólica característica dos contos de fadas e utilizando-se do patinho como a personagem na qual projetava todas as suas dúvidas e inseguranças, Paulo foi encontrando respostas e possibilidades de enfrentamento para os seus problemas. Pouco a pouco, Paulo foi se tornando autor de sua vida. A possibilidade de lidar com a realidade, a partir do jogo simbólico, já estava instaurada e ele já podia lidar com o mundo real de forma mais segura.

Em nossa última sessão, Paulo trouxe o desenho de um lindo cisne, nadando calmamente em um lago. Este foi para mim a prova mais concreta de que Paulo, assim como o patinho feio, havia se transformado.

3.1.2 - O lobo não morreu.

A escolha do conto, para mediar o processo terapêutico de Vitória, aconteceu após dois meses de sessões terapêuticas. A idéia central era oferecer a ela a oportunidade de expressar, de alguma forma, o intenso sofrimento resultante do abuso sofrido.

O fato de Vitória gostar muito de ler foi fator reforçador. Inicialmente não sugeri a história de *Chapeuzinho Vermelho*. Minha idéia era apresentar a ela outros contos até que chegássemos a esse. Por coincidência, ao apresentar em cima da mesa três livros de contos, Vitória optou, imediatamente, pela história de *Chapeuzinho Vermelho*. Disse-me que já a conhecia e que sempre gostou muito de ouvi-la. Propus contá-la.

Vitória ouvia-me em total silêncio até o momento em que Chapeuzinho encontrou-se com o lobo. Nesse momento ela estabelece a sua primeira interação com a história: “Mas ela não devia conversar com ele. Ele é mau”. A idéia de um lobo falante seria por demais fantasiosa aos olhos de um adulto. Todavia, para a criança o que prevalece como justificativa para a interrupção da narração é o caráter maléfico do lobo. Uma figura que representa perigo e que pode fazer mal aos que estão em sua presença.

Continuei a narrar a história, pois o objetivo era mesmo levar a criança a refletir sobre o conteúdo dos contos para permiti-la expressar seus sentimentos. A segunda vez que Vitória interrompe a história é quando, no conto, Chapeuzinho Vermelho aceita deitar-se na cama com o lobo: “ Como pode! Ela não viu que era o lobo? Coitadinha, ele vai comer ela. E a culpada vai ser ela mesmo, que deitou com ele sabendo que é errado”.

As verbalizações de Vitória me chamam atenção, mas não interrompi a narração: “E dizendo essas palavras, o lobo malvado se jogou em cima de Chapeuzinho Vermelho e a comeu”. (PERRAUT, 1697).

É nesse momento que Vitória inicia uma crise de choro e repete por várias vezes a frase: “Eu não gosto desse final. Eu não gosto. O lobo não morreu, ele não morreu!”.

Partindo do pressuposto de que o leitor é aquele que dá sentido ao texto, não só interpretando, mas recriando-o, este pode aceitar ou não as imposições sugeridas nos textos. Sendo assim, aponto para Vitória a possibilidade de se tornar sujeito ativo no texto, permitindo-a mudar o final, se ela assim desejar. Vitória sugere que a contemos assim:

“Quando o lobo vai comer chapeuzinho ela *grita bem alto* e sua avó aparece e a salva. Daí o *caçador prende o lobo* e ele nunca mais sai da cadeia.” (Grifo nosso)

Pela reação esboçada, percebe-se que o conto gerou bastante incômodo á Vitória. Independente da situação em questão, essa é uma forte característica dos contos de Perrault, que segundo Bettelheim (1980, p.204) “não deseja apenas entreter o público, mas dar uma lição de moral específica com cada um de seus contos”. Todavia, no caso de Vitória, mais que emitir uma mensagem moralizante, esse conto trouxe a tona seus sentimentos acerca da tentativa de estupro. Ela se sente ameaçada de ser devorada pelo medo e pelo terror do acontecimento e, vivenciá-lo, ainda que simbolicamente, foi para ela muito dolorido. Por isso Vitória pareceu mais satisfeita com o final que ela deu para a história.

Ainda que de forma dolorosa, o conto permitiu a Vitória suas primeiras expressões sobre o abuso sofrido, mesmo que de forma implícita. Quando ela prende o lobo, retrata um episódio acontecido com o homem que tentou violentá-la, e o fato deste estar preso parece possibilitar a ela um sentimento de segurança.

Na sessão posterior, devido ao choque causado pelo conto, sugiro a Vitória que façamos uma sessão de pintura. Ela então desenha uma floresta e, nela, Chapeuzinho Vermelho. Ao colori-la, vai me contando que “Chapeuzinho está segura, sem o lobo por perto, mas que nunca mais ela vai sair de perto de casa, que nunca mais vai andar sozinha, que ela está triste com as pessoas”. Pergunto-a por que Chapeuzinho está triste com as pessoas e Vitória passa a contar que tem medo de sair na rua depois do que lhe aconteceu: “As pessoas *ficam me olhando* e eu não me sinto bem.” (Grifo nosso)

Nesse momento, Vitória fala de sua mais forte angústia: o olhar do outro. É bem provável que seja para ela mais difícil enfrentar o olhar das pessoas, posto que, a partir deles, ela é a todo momento tomada pela lembrança do acontecimento sofrido.

A importância do conto de fadas a ser destacada neste caso, está no fato de que, através de sua linguagem simbólica, a criança encontrou uma forma de externalizar seus sentimentos. Ao desenhar Chapeuzinho Vermelho na floresta, ela falou de como se sentia. A função catártica do conto, evidenciada nesse caso, reforça o caráter plurifuncional que essa obra literária apresenta. A possibilidade de permitir ao leitor ser sujeito em sua leitura –

característica das obras literárias ficcionais -, também foi fator primordial para as elaborações de Vitória.

O conto ainda poderá ser retomado durante o tratamento de Vitória, mas até aqui já é possível confirmar a sua importância como mediador do processo terapêutico.

3.1.3 – Minha amiga, a madrasta!

A idéia de trabalhar contos de fadas com adolescentes pode chamar a atenção do leitor deste trabalho. Afinal, alguns autores insistem em julgá-los “obras direcionadas às crianças entre os 5 e 8/9 anos de idade”(BAMBERGER, 1977, p. 36), justificando que nessa fase a criança é essencialmente suscetível à fantasia.

Acredito que, quando se trata de uma obra de arte e de se viabilizar a sua função psicológica, a idade cronológica não precisa ser levada em conta.

Que estória é mais importante para uma criança específica, numa idade específica, depende inteiramente de seu estágio psicológico de desenvolvimento e dos problemas que mais a pressionam no momento. (...) De fato a pessoa mais velha pode achar bem mais difícil admitir conscientemente seu modo de ser desamparada pelos pais, ou de encarar sua voracidade oral; e isto é mesmo uma razão a mais para deixar o conto de fadas falar ao seu inconsciente, dar corpo às suas ansiedades inconscientes e aliviá-las, sem que isto nunca chegue ao conhecimento consciente (BETTELHEIM, 1986, p. 23-24).

A primeira sessão utilizando do conto de fadas aconteceu após um mês e meio de trabalho. Diferentemente dos casos anteriores, neste eu havia dado a Betina, na sessão anterior, o conto *Branca de neve*, para que o levasse para casa e lesse. Sendo assim, nessa sessão iríamos discutir o conto.

Quando lhe perguntei o que achou do conto, ela me respondeu: “As madrastas são todas iguais”. A forma direta como ela se referiu à figura da madrasta imediatamente me fez pensar que havia atingido meus objetivos. Pedi a ela então que me falasse mais sobre essa comparação realizada a partir do conto de fadas. “Eu me vi nessa história. Claro que de forma diferente, mas a madrasta era a mesma.”

Destaca-se, aqui, a linguagem simbólica dos contos de fadas realizando uma comunicação direta com a o imaginário da adolescente analisada. Betina vive o jogo

ficcional, projetando-se na narrativa e crescendo-a de suas próprias conclusões e experiências. Assim, se permite expressar a partir do motivo central do conto: “Superar a madrasta malvada” (BETTELHEIM, 1986, p. 24).

Percebe-se aqui que Betina não consegue relacionar a figura de uma madrasta a qualidades boas. Para ela, não há lugar para a integração de sentimentos ou estágios intermediários de grau e intensidade: ou a madrasta é má ou está fingindo ser boa. Essa é uma característica que evidencia um complexo de Édipo não elaborado. Ver a madrasta ocupando o seu lugar perante o pai (seu objeto de desejo), estaria levando Betina a projetar nela todas as características depreciáveis possíveis de se encontrar. No caso analisado, isso poderia estar mesmo acontecendo. Sua mãe biológica nunca representou para ela ameaça, já que sempre foi uma figura ausente. Sendo assim, é bem provável que Betina tenha para si que o pai lhe pertence inteiramente e, agora, se sinta ameaçada de perdê-lo.

Buscando dar continuidade às projeções realizadas até o momento, peço a Betina que pontue os defeitos da madrasta de Branca de Neve. Meu objetivo é permitir a ela entrar em contato com características opostas às de sua madrasta. Ela então me apresenta características tais como: má, invejosa e feia. Peço-lhe que relacione essas características às de sua madrasta e que me diga se elas se encaixam. Betina tenta realizar o feito, mas se apresenta de forma contraditória: “Ela não é feia, mas eu não gosto dela. Não é invejosa, mas eu não gosto dela. Não é má, mas eu não gosto dela”. Em suma, Betina expressa claramente que o motivo de ver em sua madrasta a figura má, feia e invejosa é, única e exclusivamente, o fato de não gostar dela.

O conto *Branca de Neve* é um clássico exemplo do que assinalamos no capítulo anterior, quando nos referíamos às capacidades dos contos de reproduzir muito bem os estágios da vida humana. O conto de fadas possibilitou a Betina recontar, de maneira segura, o complexo de Édipo a ser elaborado. Agora já é possível trabalhar o seu problema. A questão está em ajudá-la a compreender o porquê de não conseguir gostar da madrasta. A partir de então, ela poderá lidar melhor com os seus sentimentos e deixar de agir de forma imatura, introjetando novos valores morais e sociais.

Nos três exemplos que ilustram este trabalho, fica evidente a contribuição dada pelos contos de fadas ao processo terapêutico. Paulo, Vitória e Betina encontraram nos contos de fadas a ponte para a exteriorização de seus sentimentos mais profundos e, posteriormente,

venceram suas angustias. Cada qual, no seu tempo, deixou que o conto lhe falasse e fosse ao encontro de suas ansiedades, permitindo-se externalizá-las quando se sentiram seguros.

A criança sente qual dos contos de fadas é verdadeiro para sua situação interna no momento (com a qual é incapaz de lidar por conta própria) e também sente onde a estória lhe fornece uma forma de poder enfrentar um problema difícil. Mas com freqüência, este reconhecimento é imediato, adquirido a partir da audição do conto de fadas pela primeira vez. Para tal, alguns elementos do conto são bem estranhos, como devem ser para falar às emoções profundamente escondidas (BETTELHEIM, 1986, p. 74).

Estes exemplos, contudo, são apenas ilustrativos. Como nos afirma Bettelheim (1986, p.27), “inúmeras interpretações ao lado das aqui sugeridas, são pertinentes. Os contos de fadas, como todas as verdadeiras obras de arte, possuem uma riqueza e profundidades variadas que transcendem de longe o que mesmo o mais cuidadoso exame discursivo pode extrair deles”. Pretende-se apenas que o leitor, a partir deste trabalho, possa vislumbrar a funcionalidade terapêutica dessa forma literária.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pode-se perceber durante todo este trabalho que os contos de fadas tornaram-se objeto de análise desde suas primeiras compilações. Inicialmente, ao serem escolhidos para compor as coletâneas de Perrault e dos Irmãos Grimm, essas narrativas populares passaram por grandes adaptações, de modo que pudessem ser consideradas dignas de serem lidas pelo público infantil e, acima de tudo, responderem às intenções moralizantes de suas épocas. Com Andersen, revelaram-se ainda mais condizentes com as especificidades universais da humanidade, ao serem, muitos deles, construídos com base em sua própria história de vida e em sua visão de mundo.

Por várias vezes, foram alvos de críticas e considerados impróprios para o público infantil. Mas, a despeito de toda a polidez sofrida, de sua de origem ou das críticas enfrentadas, os contos de fadas encantaram crianças e adultos e tornaram-se referência quando o que se buscava era uma literatura voltada para o público infantil.

De lá pra cá, várias novas adaptações foram realizadas. Dos clássicos de Perrault, Grimm e Andersen, surgiram várias versões, mas nenhuma delas foi capaz de usurpar o encantamento causado pela poesia produzida por esses escritores. É inevitável o fascínio diante do intrigante fenômeno cultural que é a perenidade dos contos de fadas. Aquelas mesmas histórias que encantaram meus avós, pais e minha infância continuam encantando crianças e jovens nos dias atuais.

Considerados hoje uma das principais formas literárias destinadas ao público infantil, por se tratarem de obras amplamente simbólicas e bastante acessíveis às crianças e jovens, os contos de fadas ganharam *status* de literatura tradicional e atingiram caráter de plurifuncionalidade, ao se tornarem, além de cânones literários, instrumentos de trabalho de várias áreas do conhecimento científico, como a educação e a psicologia.

Fazendo jus ao seu caráter literário, entretendo e provocando prazer em quem lê, o conto de fadas ultrapassou esse objetivo inicial. Converteu-se, a princípio, em instrumento de formação de valores, com suas intenções moralizantes, e é encarado atualmente também como instrumento que ajuda a pensar e que pode exercer a função de mediador, quando o que se deseja é oferecer às crianças, jovens e até mesmo adultos um veículo para compreender a si mesmos e às suas experiências no mundo.

Tornou-se objeto de análise de vários estudiosos e, sobretudo, na avaliação de psicólogos e psicanalistas infantis, é considerado um poderoso instrumento de intervenção terapêutica. A sua linguagem simbólica, suas possibilidades interpretativas e a sua poesia, nascidos dos mais fortes e primários sentimentos gerais, são considerados o que mais fala e desperta a sensibilidade de crianças e jovens. Para os psicólogos, a estrutura apresentada nos contos de fadas, onde se encontram personagens, sentimentos, valores e desafios que correspondem às principais exigências infantis, possibilita à criança lidar com seus sentimentos mais internos e, de acordo com sua necessidade, encontrar novas dimensões para a expressão e possível resolução de seus conflitos.

Baseando-se em todas essas colocações, o trabalho aqui apresentado alcança o objetivo proposto, confirmando a abrangência dessas obras e o seu caráter plurifuncional. Os contos de fadas, com suas qualidades poéticas e seu encantamento, podem ser utilizados como instrumento de intervenção terapêutica. Com base em suas situações fictícias e no recurso às personagens como apoio, pode se tornar um importante mediador entre a criança e os seus sentimentos mais profundos.

Desta maneira, torna-se possível reforçar a idéia de que a literatura infantil, com seu universo ficcional, além de eficiente instrumento de formação cultural é elemento importante de autoconstrução. Quando emprestam à Psicologia todas as suas peculiaridades, transformam-se em um poderoso instrumento para a sensibilização da consciência humana e para a expansão da capacidade de análise do mundo e de conflitos interiores.

BIBLIOGRAFIA

- ABRAMOVICH, Fanny. *Literatura infantil: gostosuras e bobices*. 2.ed. São Paulo: Scipione, 1991, 97 p.
- AMARILHA, Marly. *Estão mortas as fadas?* 6. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2004.
- ANDERSEN, Hans C. *Histórias Maravilhosas de Andersen*. São Paulo: Companhia das letras, 1995.
- ANDRADE, C. Drumond. *Literatura infantil in: Confissões de Minas*. Literatura Obra Completa. Rio de Janeiro: Aguilar, 1964.
- BAMBERGER, Richard. *Como incentivar o hábito de leitura*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BARNES, J. A. *Um monte de mentiras para uma sociologia da mentira*. Campinas: Papirus, 1996, 412 p.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. 9. ed. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1993, 125p.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 8. ed. São Paulo : Hucitec, 1997.
- BENJAMIM, Walter. *O narrador*. São Paulo: brasiliense, 1999.
- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Rio de Janeiro:Paz e Terra, 1980, 366 p.
- CALVINO, Ítalo. *Contos Fantásticos do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, 517 p.
- COELHO, Nely Novaes. *Literatura infantil – teoria, análise e didática*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1991, 316 p.
- D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto I – prolegômenos e teoria Narrativa*. São Paulo: Ática, 1995, 240 p..
- ESTES, Clarissa PinKola. *Mulheres que correm com os lobos*. Mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem. 11 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, 454 p.
- FREUD, Sigmund. *Ocorrência em sonhos do material oriundo dos contos de fadas* (1913). Obras Completas de Freud. Vol. XII. Rio de Janeiro: Imago,1990.
- _____. *Tratamento Psíquico* (1905). Obras Completas de Freud, Vol. VII. Rio de janeiro: Imago, 1990.
- GOÈS, Lucia Pimentel. *Introdução a Literatura infantil e juvenil*. 2 ed. São Paulo: Pioneira, 1991, 189 p.

GUTFREIND, Celso. *Contos e desenvolvimento psíquico*. Revista Viver Mente e Cérebro. Dueto Editorial. Ano XIII, Nº 142, Novembro, 2004, 98 p.

GRIMM, Jacob; GRIMM Wilhelm. *Branca de neve e outros Contos de Grimm*. Sel. E Trad. De Ana Maria Machado. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.

_____ *A bela adormecida e outras histórias*. Trad.de Zaída Maldonado. Vol. I. Porto Alegre: L&PM, 2002,190 p.

_____ *O príncipe sapo e outras histórias*. Trad. De Zaída Maldonado. Vol. II. Porto Alegre: L&PM, 2002, 236.

JUNG, C. G. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976. 417 p.

LIMA, Alcimar A. de Souza. *Pulsões – uma orquestração psicanalítica no compasso entre corpo e objeto*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995. 108 p.

LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz na Terra, 2002. 203 p.

MEIRELES, Cecília. *Problemas da literatura infantil*. São Paulo: Summus, 1979.

MONTEPULCIANO, Ighes. *Fadas e bruxas – um caminho para o crescimento interior*. Belo Horizonte: Edição da autora, 2002, 111 p.

MONTOVANI, Fryda Schultz. *Sobre as hadas*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1974.

OAKLANDER, Violet. *Descobrendo crianças – a abordagem gestáltica em crianças e adolescentes*. São Paulo: Summus, 1980, 362 p.

PERRAULT, Charles. *Chapeuzinho Vermelho e outros Contos de Perrault*. Trad. Olívia Krahenbuhl: São Paulo: Círculo do Livro, 1994.

PONTY, Maurice Merleau. *A prosa do mundo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, 191 p.

PROPP, Vladimir I. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro:Forense Universitária, 1983.

RAMOS, Maria Luiza. *Os avessos da linguagem*. Belo Horizonte. Impensa Universitário, 1990.

RODARI, Gianni. *Gramática da fantasia*. R ed. São Paulo: Summus, 1973, 125 p.

SANTOS, Theobaldo Miranda. *O sonho, a criança e os contos de fadas*. São Paulo: Segran, 2002. 112 p.

TATAR, Maria. *Contos de Fadas – edição comentada e ilustrada*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004, 385 p.

TODOROV, Tzvetan. *As Estruturas narrativas*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva,1970, 356p.

VON FRANZ, Marie-Louise. *A individuação dos contos de fadas*. São Paulo. Paulinas, 1994, 225 p.

_____ *A interpretação dos Contos de fadas*. São Paulo: Paulinas, 1990, 225 p.

WERNER, marina. *Da fera a loira*. São Paulo: Companhia das letras, 1999. p. 498 p.

ZILBERMMAN, Regina. *A literatura infantil na escola*. São Paulo: Global, 1981, 211 p.

