

LITERARTES



FABLES DE LAFONTAINE

LE LION ET LE RAT

Il faut autant qu'on peut, obliger tout le monde
 On a souvent besoin d'un plus petit que soi.
 De cette vérité deux fables feront foi.
 Tant la chose en preuves abonde.
 Entre les pattes d'un lion
 Un rat sortit de terre assez à l'étourdie.
 Le roi des animaux, en cette occasion
 Montra ce qu'il étoit, et lui donna la vie.
 Ce bienfait ne fut pas perdu.
 Quelqu'un auroit-il jamais cru
 Qu'un lion d'un rat eût affaire ?
 Cependant il avint qu'au sortir d'un festin
 Ce lion fut pris dans les rets,
 Dont ses rugissements ne le purent point
 Siffler et accourir, et fit tant qu'il
 Fut en la maille rongée emporté.
 Le rat se vit et longeur de temps
 Font plus que force ni

FABLES DE LAFONTAINE

LE RAT DE VILLE ET LE RAT DES CHAMPS

Aurefois le rat de ville
 Invita le rat des champs,
 D'une façon fort civile,
 De quelques reliefs d'ortolans.
 Sur un tapis de Turquie
 Couvert se trouva mis.
 Il se à penser la vie
 De ces deux amis.
 Le rat fort honnête :
 Je n'avois jamais vu
 Un rat si bien mangé.
 Le rat de campagne le dit
 En détail :
 Le bruit cesse, on se retire.
 Le citadin aussitôt ;
 Chevoins tout notre rôt.
 C'est assez, dit le rustique ;
 Demain vous viendrez chez moi.
 N'est pas que je me pi que
 Tous vos festins de rois ;
 Mais rien ne vient m'interrompre
 Mange tout à loisir.
 Tu en mangeras donc. Fi du plaisir
 La crainte peut corrompre

Contos de fadas: releituras da
 tradição em abordagens plurais

EQUIPE EDITORIAL

Coordenação

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

Editores da Décima Segunda Edição

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

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

Maria Auxiliadora Fontana Baseio | Universidade de Santo Amaro, Brasil

Maria Zilda da Cunha | CNPQ/ Universidade de São Paulo, Brasil

Conselho Editorial

Lourdes Guimarães | Universidade de São Paulo, Brasil

Maria Auxiliadora Fontana Baseio | Universidade de Santo Amaro, Brasil

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

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

Maria Zilda da Cunha | CNPQ/ Universidade de São Paulo, Brasil

Ricardo Iannace | FATEC/ Universidade de São Paulo, Brasil

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

Comissão Científica

Angela Balça | Universidade de Évora, Portugal

Diógenes Buenos Aires | Universidade Estadual do Piauí, Brasil

Eliane Debus | Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
José Jorge Letria | Associação dos Escritores Portugueses, Portugal
José Nicolau Gregorin Filho | Universidade de São Paulo, Brasil
Pedro Serra | Universidade de Salamanca, Espanha
Rosangela Sarteschi | Universidade de São Paulo, Brasil
Sérgio Paulo Guimarães Sousa | Universidade do Minho, Portugal
Ricardo Iannace | FATEC/ Universidade de São Paulo, Brasil.
Rita de Cássia Dionísio | Universidade de Montes Claros, MG, Brasil.

Comissão de Publicação

Cristiano Camilo Lopes | Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil
Cristina Casagrande de Figueiredo Semmelmann | Universidade de São Paulo, Brasil
Lourdes Guimarães | Universidade de São Paulo, Brasil
Maria Cristina Xavier de Oliveira | Universidade de São Paulo, Brasil
Nathália Xavier Thomaz | CAPES/ Universidade de São Paulo, Brasil
Regina Célia Ruiz | Universidade de São Paulo, Brasil
Sandra Trabucco Valenzuela | Universidade Anhembi Morumbi, Brasil

Preparação e Revisão da Décima Segunda Edição

André Luiz Ming Garcia | Universidade de São Paulo, Brasil
Cristina Casagrande de Figueiredo Semmelmann | Universidade de São Paulo, Brasil
Nathália Xavier Thomaz | CAPES/ Universidade de São Paulo, Brasil
Oscar Nestarez | Universidade de São Paulo, Brasil
Paulo César Ribeiro Filho | CAPES/ Universidade de São Paulo, Brasil
Regina Célia Ruiz | Universidade de São Paulo, Brasil

Projeto Gráfico

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

Edição de Arte

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

Criação do Logotipo

Silvana Mattievich

Ilustração da Capa

Jéssica Ribeiro Bombonato | Universidade de São Paulo, Brasil

Capa

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

Tradutores

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

Nathália Xavier Thomaz | Universidade de São Paulo, Brasil

Oscar Nestarez | Universidade de São Paulo, Brasil

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

Rafael Bonavina Ribeiro | Universidade de São Paulo, Brasil

Regina Célia Ruiz | Universidade de São Paulo, Brasil

Pareceristas da Décima Segunda Edição

Adriana Falcato Almeida Araldo | Universidade de São Paulo, Brasil

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

Dayse Barbosa | Universidade de São Paulo

Eduardo Boheme Kumamoto | Universidade de Dublin, Irlanda

Ellen Maria Martins de Vasconcellos | Universidade de São Paulo, Brasil

Fernanda Correa | Universidade de São Paulo, Brasil

Ligia Regina Maximo Cavalari Menna | Universidade Paulista, Brasil

Maria Auxiliadora Fontana Baseio | Universidade de Santo Amaro, Brasil

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

Nathália Xavier Thomaz | Universidade de São Paulo, Brasil

Oscar Nestarez | Universidade de São Paulo, Brasil

Paulo César Ribeiro Filho | Universidade de São Paulo, Brasil

Regina Célia Ruiz | Universidade de São Paulo, Brasil

Ricardo Iannace | FATEC/Universidade de São Paulo, Brasil

ISSN: 2316-9826

SUMÁRIO

Editorial **9**

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

Entrevista

**Uma vida dedicada ao estudo de excelência do conto
de fadas, do livro ilustrado e da literatura infantil -
Entrevista com a Profa. Dra. Bettina Kümmerling-Meibauer 15**
André Luiz Ming Garcia

**Contos de fadas: um diálogo pelas vias da arte -
Entrevista com Kátia Canton 32**
Regina Célia Ruiz

**Sobre a natureza dos contos de fadas -
Entrevista com Ruth Bottigheimer 44**
Paulo César Ribeiro Filho

Artigos

As narrativas longas, o retorno para casa e o prazer literário 71
Ana Leticia Adami

A influência dos contos de fadas na literatura juvenil brasileira 90
Pedro Afonso Barth

**Translating Lucy: An analysis of cinematic strategies
to the empowerment of a female character in
The Chronicles of Narnia, by C. S. Lewis 112**
Francisco Wellington Borges Gomes, Isabella Nojosa Ribeiro

**Contos de fadas na educação infantil:
preparando professores para formar leitores 144**
Andréa Scopel Piol, Poliana Bernabé Leonardeli

**Dialogismo entre gêneros intercalados
na narrativa *O Hobbit*, de J.R.R. Tolkien 164**
Charles Albuquerque Ponte, Ismael Arruda Nazario da Silva, Jailma Pereira
Martins

**Aço mais brando que a seda: papéis de gênero
e a donzela travestida nos contos de fadas 188**
Samira dos Santos Ramos

**From the fairy tale to the epic: the change
in the narrative tone in J.R.R. Tolkien's *The Hobbit*..... 206**
Fabian Quevedo da Rocha

***Caperucita Roja:*
a *Chapeuzinho Vermelho* na poesia de Gabriela Mistral 223**
Sandra Trabucco Valenzuela

Resenhas

**A revisitação dos contos de fadas escritos por mulheres:
a identidade obscurecida no imaginário dos leitores desde o século XVII . 246**
Gabriela Silva

Literatura infantil em renovação 254

Maurício Silva

Ensaio

As diferenças entre a mídia manuscrita e a impressa: formas dos (proto-) contos de fadas *Liombruno* de Cirino d'Ancona e *Lionbruno* de Vindalino da Spira, dos anos de 1470 259

Ruth Bottigheimer

Um pouco além do espelho de Bela..... 275

Susana Ventura

Tradução

O paradoxo de Charles Perrault: como contos de fadas aristocráticos se tornaram sinônimo de conservação folclórica, por Lydie Jean 294

Paulo César Ribeiro Filho

Conto e mito, por Eleazar M. Meletínski 309

Rafael Bonavina Ribeiro

Editorial

Notas sobre a leitura equivocada de sinais: o Conto de Fadas e o mundo esquecido em pegadas que encerram o segredo do futuro.¹

Borges considera que romance não é narrativa, porque é demasiado alheio às formas orais, ou seja, perdeu os rastros de um interlocutor presente, a possibilitar o subentendido e a elipse e, portanto, a rapidez e a concisão dos relatos breves e dos contos orais.

Ricardo Piglia

No primeiro número de nossa Revista Literartes,² a escritora, crítica literária, professora e fundadora da área de Literatura Infantil e Juvenil da Universidade de São Paulo, Nelly Novaes Coelho³ (1922-2017), publicou um artigo no qual discorre sobre as linhas do pensamento pós-moderno e seus reflexos na Cultura, bem como sobre o lugar que o novo homem ocupa neste tempo de transformação. Perfazendo as principais modificações ocorridas, ao longo dos últimos séculos, que acabaram por abalar as certezas absolutas sobre as quais a Ciência materialista se alicerçava, uma vez que as novas ideias colocam em xeque os sistemas de pensamento que davam ancoragem ao mundo social, a pesquisadora avança com um olhar curioso e crítico para o universo das novas tecnologias e linguagens, para a invasão das imagens e para as mutações que ocorreram no campo do literário. Por um lado, a autora coloca sob mira o desafio que o homem contemporâneo enfrenta por perder parâmetros de certeza e de estar novamente sob a indagação acerca de “quem é” e “para onde vai”. Por outro, dotada de profunda sensibilidade estética, Coelho evoca para o nosso tempo, em face das grandes des-

1 Este título alude a um texto de Ricardo Piglia em *Formas Breves*, p. 103.

2 Disponível em <https://www.revistas.usp.br/literartes/article/view/47173/50904>.

3 Autora da obra *O conto de fadas: símbolos, mitos e arquétipos*, publicado em 2003 pela Editora DCL.

cobertas e desafios impostos com o desenvolvimento da inteligência artificial, o fato de nos encontrarmos diante de um umbral de um novo maravilhoso.

Nesta 12ª edição, voltamos a mirar o universo do Maravilhoso, pela via do Conto de Fadas. Assunto que, pela perspectiva de nossa mestra Nelly, coloca sob a consideração a necessidade de se rever concepções sobre os mitos, as lendas, as fábulas, os contos de fadas como mero “entretenimento infantil”; eles precisam ser redescobertos como autênticas fontes de conhecimento do homem e de seu lugar no mundo (2008). Desse modo, convirá lembrar do estranho fato de, apesar da inaudita revolução tecnológica e das dimensões antropológicas que assume, como diz Santaella (2010), os Contos de Fadas continuarem a viver tão plenamente. É possível haver algum mistério que permeia as narrativas ancestrais, a ponto de permanecerem resistentes aos tempos, apesar das fortes e constantes ebulições que sacodem a aventura humana.

Convirá reter que, se é inevitável revisitar a tradição com o olhar da contemporaneidade, notadamente, serão indispensáveis lentes que permitam perscrutar aspectos, entre os quais figuram os diálogos que se estabeleceram entre culturas, linguagens, suportes e tecnologias, portanto, que engendraram a produção humana e a movência dessas narrativas.

Nesta linha de raciocínio, ao recuperarmos serem os humanos constituídos na e pela linguagem, cabe reforçar o fato de que, se as tecnologias são essenciais nestes tempos, o que nos importa, no entanto, é mirar as tecnologias de linguagem. Isso significa, por um lado, lembrar da primeira tecnologia que se instalou em nosso corpo – o aparelho fonador –, que se desenvolveu por questões de sobrevivência adaptativa da espécie humana, e da transmissão das narrativas necessárias à preservação de suas culturas. As histórias transmitidas oralmente constituíam-se em um jogo de forças entre a voz e a memória, com uma busca de esquemas narrativos que dariam forma ao contado – fórmulas de narração – que permitiriam a montagem da história (CUNHA, 2009).

Desse modo, a arte de narrar está intrinsicamente vinculada às nossas atividades artesanais (performance do corpo e da potência vocal) e, em estreita relação monádica com o outro. Estaria também relacionada às primeiras tentativas de leitura dos sinais que o mundo fenomênico ofereceu ao homem (para nomear e para engendr-lo em explicações e relatos). E assim, poderia ser concebida como a: “arte da percepção errada e da distorção”, como diz Piglia (2017, p.103), porque, se o relato segue um plano incompreensível, ao final, faz emer-

gir no horizonte a visão de uma realidade desconhecida e a apreensão de que há “um sentido secreto que estava cifrado e como que ausente na sucessão clara dos fatos.” (2017, p. 103). Ao fim e ao cabo, essa confusão estabelecida entre fatos incertos e “palavras-cegas decidem a lógica intrínseca da ficção” (PIGLIA, 2017, p 103).

A narração, assim, análoga às artes divinatórias, desvelaria um mundo esquecido em pegadas que encerram o segredo do futuro. Se alguém se colocar à disposição para ouvir o relato, de algum modo, poderá perceber que, naquela história, há ressonâncias de sua vida (de sua participação na história da humanidade) e que, de algum modo, ela define seu destino. Essa fatalidade que se engendrou na tecnologia da fala baseia-se, ao fim e ao cabo, na secreta aspiração de que uma história não tenha fim. Carrega a “utopia de uma ordem fora do tempo, na qual os fatos se sucedem, previsíveis, intermináveis e sempre renovados” (PIGLIA, 2017, p. 104).

Das narrativas ancestrais, dessa mídia em que se constituiu o nosso corpo, ao salto para a hipermídia e suportes que a engendram, o Conto de Fadas é narrativa derivada dessa arte divinatória, que se modula ao tempo, às culturas e sociedades, mas acompanha, testemunha e enovela a humanidade na sua (a)ventura imaginária e simbólica. Passando pela Galáxia de Gutemberg (prensa mecânica), pela Revolução Industrial (foto, livro, jornal), pela Revolução Eletroeletrônica (rádio, cinema, holografia, computador) e aportando (por enquanto) na Revolução Digital (quando nossos objetos passam a derivar de algoritmos computacionais, fazendo emergir uma nova linguagem – a hipermídia), essas histórias continuam sendo tecidas e reencenadas com fios de nossas percepções, de nossas paixões, tramadas com nossa própria vida, pelos sinais que conseguimos apreender e com os quais enfrentamos o caráter inexorável da incompreensão sobre nossas potências e limites. E, mesmo distantes da palavra artesanal, na qual, como humanos, imprimíamos nossos gestos, é narrando que atravessamos a fronteira incerta que sabemos existir em nosso futuro, como num sonho – modo de nos projetarmos –, algo possível tão somente sob a forma da Arte.

Este dossiê, reúne artigos, resenhas, ensaios e entrevistas produzidos por investigadores que perscrutam o universo das Artes, da Literatura Infantil e Juvenil, do ensino de Literatura e da inextrincável relação que as narrativas ficcionais, mesmo engendradas nos mais novos e diversos suportes, mantêm entre si, sob o manto do maravilhoso. Os artigos aqui reunidos

trazem a lume um corpus variado de textos a serem examinados, todos vigilantes à conexão com o universo feérico, das construções imaginárias, da mitologia, dos Contos de Fadas ou que acenam para a representação do papel do masculino e feminino, antes mesmo de os Estudos de Gênero ganharem a visibilidade de nossa época. Sob as lentes da teoria literária, da literatura comparada, dos estudos do imaginário, ou sob o enfoque das traduções intersemióticas, que abarcam a transposição do verbal para outros sistemas sógnicos, o leitor será conduzido ao conjunto de diálogos intertextuais e intersemióticos que as narrativas estabelecem entre si numa intensa e complexa rede, que as conecta no percorrer de sua movência na história.

Precedem esses estudos, na seção de abertura, entrevistas concedidas por três notórias especialistas, cada uma sob a luz de seu campo de atuação, visando debater os contos de fadas ao abarcar alguns de seus muitos aspectos. A primeira entrevistada, Profa. Dra. Bettina Kümmerling-Meibauer, referência na área de estudos em que atua, conversou com André Luiz Ming Garcia sobre a relação do conto de fadas e da literatura infantil com o seu suporte primordial, o livro ilustrado, entre outros temas de grande interesse para o desenvolvimento da pesquisa em literatura para infância. Regina Célia Ruiz entrevistou a artista visual, escritora, jornalista, professora, pesquisadora, curadora e crítica de arte Katia Canton, que compartilhou detalhes sobre a sua formação artística e sobre a sua atuação na pesquisa em contos de fadas. Ruth Bottigheimer, uma das maiores referências mundiais na pesquisa em contos de fadas, respondeu às perguntas de Paulo César Ribeiro Filho sobre temas como a história dos contos de fadas e os contos de autoria feminina, além de registrar seu prognóstico para o futuro desse campo de estudos.

A seção de artigos conta com relevantes pesquisas que conversam diretamente com o tema de nosso segundo dossiê dedicado ao maravilhoso feérico. Em “As narrativas longas, o retorno para casa e o prazer literário”, Ana Leticia Adami nos convida a revisitar três dos maiores clássicos mundiais da literatura de fantasia (*Odisseia*, *O Senhor dos Anéis* e *A História Sem Fim*), a fim de averiguar o simbolismo do movimento heroico de retorno ao lar, espaço de restauração. Mais um título tolkieniano é retomado na presente edição: em “Dialogismo entre gêneros intercalados na narrativa *O Hobbit*, de J.R.R. Tolkien”, Charles Albuquerque Ponte, Ismael Arruda Nazario da Silva e Jailma Pereira Martins analisam dois poemas que entremeiam o corpo do romance, investigando o funcionamento desse recurso estético-lite-

rário na dinâmica interna da obra. Há, ainda, um terceiro trabalho dedicado aos estudos sobre a literatura do autor inglês: “Do conto de fadas ao épico: a mudança no tom narrativo em *O Hobbit* de J.R.R. Tolkien”, por Fabian Quevedo da Rocha, que, em língua inglesa, contempla tanto a obra ficcional quando a obra ensaística de Tolkien ao trazer o ensaio “On Fairy-Stories” como um de seus aportes teóricos.

Um segundo trabalho em língua estrangeira complementa a seção de artigos: “Translating Lucy: An analysis of cinematic strategies to the empowerment of a female character in *The Chronicles of Narnia*, by C. S. Lewis”, escrito por Francisco Wellington Borges Gomes e Isabella Nojosa Ribeiro, revelando uma pesquisa que analisa uma das personagens femininas da obra-prima de Lewis em dois suportes, o livro e a adaptação cinematográfica, tendo por base os pressupostos teóricos dos Estudos da Tradução. O protagonismo feminino também é tema do artigo “Aço mais brando que a seda: papéis de gênero e a donzela travestida nos contos de fadas”, de Samira dos Santos Ramos, que revisita teorias de diferença sexual e estudos de gênero a fim de compreender a simbologia da personagem feminina que precisa se passar por homem para realizar seu percurso heroico.

Pedro Afonso Barth traça o percurso histórico-literário do conto de fadas em seu trabalho “A influência dos contos de fadas na literatura juvenil brasileira”. O pesquisador localiza as reverberações do gênero na literatura nacional; para tanto, lança mão de categorias intertextuais como adaptação, reconto, recriação e ressignificação. A intertextualidade também perpassa o artigo “*Caperucita Roja*: a Chapeuzinho Vermelho na poesia de Gabriela Mistral”, de Sandra Trabucco Valenzuela, que convida seus leitores a redescobrirem a obra poética da autora chilena.

Já a formação de leitores literários na escola foi o tema escolhido por Andréa Scopel Piol e Poliana Bernabé Leonardeli, pesquisadoras que levaram o conto de fadas a campo e investigaram o potencial do gênero como corpus primordial para projetos de leitura destinados a alunos do Ensino Fundamental.

Dois preciosos ensaios também figuram neste nosso segundo volume dedicado aos contos de fadas: Ruth Bottigheimer apresenta uma análise pormenorizada sobre a relação entre conteúdo e suporte literário em “As diferenças entre a mídia manuscrita e a impressa: formas dos (proto-)contos de fadas *Lionbruno* de Cirino d’Ancona e *Lionbruno* de Vindalino

da Spira, dos anos de 1470”, estudo que conjuga áreas do conhecimento como a filologia textual, a história do livro e a história social da literatura maravilhosa. Em “Um pouco além do espelho de Bela”, Susana Ventura tece importantes elucubrações teóricas e históricas acerca de uma série de tópicos suscitados pela leitura crítica e analítica do clássico *A Bela e a Fera* de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, de 1756.

As resenhas constantes nesta edição apresentam obras de leitura altamente recomendável para os pesquisadores do conto de fadas: Gabriela Silva analisa *Na Companhia de Bela: contos de fadas por autoras dos séculos XVII e XVIII*, de Susana Ventura e Cassia Leslie (Florear Livros, 2019), enquanto Maurício Silva reflete sobre *Literatura infantil brasileira: uma outra nova história*, das professoras e pesquisadoras Marisa Lajolo e Regina Zilberman (PUCPRESS, 2017).

Por fim, o décimo-segundo número da *Literartes* presenteia seus leitores com um par de traduções: “O paradoxo de Charles Perrault: como contos de fadas aristocráticos se tornaram sinônimo de conservação folclórica”, de Lydie Jean, traduzido do inglês por Paulo César Ribeiro Filho, e “Conto e mito”, de Eleazar Meletínski, traduzido do russo por Rafael Bonavina Ribeiro.

Esse conjunto de textos convida para uma renovação do repertório analítico que envolve a apreensão dos contos de fadas e sua movência em variadas formas de expressão – em diferentes linguagens, suportes e materialidades –, abraçando a pluralidade constitutiva tanto da experiência literária, quanto da atividade crítica.

Boa leitura!

Maria Auxiliadora Fontana Baseio

Maria Zilda da Cunha

Nathália Xavier Thomaz

Paulo César Ribeiro Filho



Entrevistas

FABLES DE LAFONTAINE

LE LION ET LE RAT

Il faut autant qu'on peut, obliger tout le monde.
On a souvent besoin d'un plus petit que soi.
De cette vérité deux fables feront foi.
Tant la chose en preuves abonde.

Montra ce qu'il étoit, et lui donna
Ce bienfait ne fut pas perdu.
Quelqu'un auroit-il jamais cru
Qu'un lion d'un rat eût affaire ?
Pendant il avint qu'au sortir d'
Ce lion fut pris dans les rets,
Dont ses rugissements ne le pe
S'écroula accourut, et fit tant
Que la maille rongée empo
ce et longueur de t
font plus que force ni

FABLES DE LAFONTAINE

LE RAT DE VILLE ET LE RAT DES CHAMPS

Auroit le rat de ville
Ayant le rat des champs,
D'une façon fort civile
Lui des villets d'oto

deux vie
fort honnête ;
inquoit au lesin ;
un

Parade le sur,
détale
Le trait cesse, on se retire.
En campagne aussitôt ;
Le citadin de dire ;
Chevons tout notre rô.
est assez, dit le rustique ;
main vous viendrez chez moi.
n'est pas que je me pi que
tous vos festins de rois ;
is rien ne vient m'interromp
mange tout à loisir.
eu donc. Et du plaisir
la crainte peut corromp

2020

Uma vida dedicada ao estudo de excelência do conto de fadas, do livro ilustrado e da literatura infantil

Entrevista com a Profa. Dra. Bettina

Kümmerling-Meibauer, da Universidade de Tübingen

A Life dedicated to the excellence research of fairy tales, picturebooks and childrens' literature

Interview with professor Bettina Kümmerling-Meibauer, from University of Tübingen

André Luiz Ming Garcia¹

¹ Doutor em Letras (Língua e Literatura Alemã) pela Universidade de São Paulo, onde atualmente realiza pós-doutoramento e atua como professor colaborador. Agradecimentos a Lígia Menna e Cristina Casagrande pelas perguntas sugeridas para esta entrevista. andreming@usp.br.

Bettina Kümmerling-Meibauer destaca-se, na atualidade, como uma das mais importantes pesquisadoras das temáticas elencadas no título do presente texto, possuindo uma visão ampla e muita experiência acerca desses campos de pesquisa. Na presente entrevista, debate conosco temas atuais e até polêmicos envolvidos no âmbito do conto de fadas, oferecendo-nos uma visão privilegiada dessas questões decorrente de sua notória *expertise*. Em sua obra *Die Kunstmärchen von Hofmannsthal, Musil und Döblin* (Böhlau, 1991), inter-relaciona o conto de fadas popular, o conto de fadas literário e o conto de fadas artístico, além de questionar as origens românticas do conto de fadas literário alemão, o estatuto de conto de fadas de determinadas narrativas contidas na coletânea dos Irmãos Grimm e, assim, abordar com aguda criticidade e com tom inovador questões por muitos consideradas encerradas ou envolvidas pelo consenso, demonstrando a necessidade do dissenso lógico no movimento de expansão do estado da arte de um tema de investigação acadêmica.

O texto que ora se oferece para apreciação põe-nos em privilegiado diálogo com aspectos da pesquisa internacional acerca do conto de fadas. Kümmerling-Meibauer mostra-nos como os estudos acerca desse gênero literário são abordados de formas e a partir de perspectivas distintas na Europa onde, geralmente, o gênero é dissociado dos estudos de Literatura Infantil, por razões a respeito das quais a entrevista nos leva a refletir.

Para além disso, como autora de *Kinderliteratur, Kanonbildung und literarische Wertung* [“Literatura infantil, formação de cânone e valoração literária”] (Metzler, 2003), também tem muito a nos dizer a respeito do caráter infantil ou não dos contos de fadas e outras textualidades artísticas.

A seguir, encontra-se a entrevista que gentilmente nos cedeu e, ao final, um resumo de seu currículo acadêmico e de suas principais publicações. Boa leitura!

Em primeiro lugar, informações gerais: a pesquisa de contos de fadas e a literatura infantil são duas disciplinas separadas (inclusive com cadeiras próprias e distintas na estrutura universitária), que se sobrepõem apenas em algumas áreas. Embora tenha feito meu doutorado em contos de fadas, lidei com a pesquisa de contos por anos e também ofereço cursos sobre contos de fadas, mas meu foco está claramente na pesquisa de literatura infantil e não nos estudos sociais. Portanto, as respostas abaixo sempre devem ser vistas sob a perspectiva da pesquisa em literatura infantil a despeito dessa tendência europeia. Consequentemente, não poderei responder a algumas perguntas com tantos detalhes quanto um pesquisador de contos de fadas de fora da literatura infantil certamente faria.

1. Como a Sra. vê o estado da pesquisa sobre contos de fadas na Europa neste momento? Quais tópicos e aspectos estão sendo pesquisados atualmente com mais frequência?

A pesquisa de contos de fadas é — pelo menos na Alemanha — frequentemente atribuída aos assuntos de antropologia cultural, folclore, às vezes também pedagogia. Quase não existem, aqui, pesquisadores de contos de fadas nos estudos literários. Os caminhos entre pesquisadores de contos de fadas e pesquisadores de literatura infantil geralmente não se cruzam. Mesmo que haja conferências de contos de fadas para crianças, há mais estudiosos, educadores e educadores literários. Isso é certamente lamentável, mas tem a ver com diferentes interesses. A pesquisa europeia sobre contos de fadas — existe a “European Fairy Tale Society e.V.”, com sede em Rheine e a “Fairy Tale Foundation Walter Kahn”, com sede em Volkach — se baseia mais nos chamados contos populares, incluindo os contos de Grimm, mas mostra menos interesse em pesquisa de contos de fadas artísticos — que, por sua vez, são objeto de pesquisas em estudos literários. Embora a Sociedade Européia

de Conto de Fadas apoie o intercâmbio acadêmico, é claro pelos estatutos que o interesse é muito mais focado em promover a narrativa e transmitir os contos de fadas como uma herança cultural. Pelo menos na pesquisa alemã de contos de fadas, o foco continua nos contos de Grimm.

2. Sua tese de doutorado foi sobre contos de fadas artísticos. Mas hoje a Sra. desenvolveu muita experiência em livros ilustrados. Como foi esse processo?

Isso mesmo. Minha tese examinou os contos de Hugo von Hofmannsthal, Robert Musil e Alfred Döblin, bem como a influência do conto de fadas em suas obras completas. Eu estava particularmente interessada no significado do conto de fadas a partir de sua visão de mundo, porque todos os três autores tinham um interesse eminentemente científico. Como a orientação científica, que também se reflete em suas obras literárias, pode ser conciliada com o conto de fadas? Embora esses três autores não tenham escrito contos de fadas para crianças, indiretamente, é traçada uma linha no meu estudo subsequente da literatura infantil, simplesmente porque o conto é equiparado por muitas pessoas à literatura infantil (mais sobre isso abaixo). Após minha dissertação, reorientei-me e primeiro escrevi um dicionário de dois volumes, “Clássicos da literatura infantil e juvenil”, publicado em 1999 pela Metzler-Verlag. Este dicionário apresenta cerca de 530 clássicos infantis de 65 países (incluindo o Brasil). Minha tese de livre-docência “Literatura infantil, formação de cânones e avaliação literária” (Metzler, 2003) é a contrapartida teórica desse léxico, refletindo sobre os processos de canonização subjacentes aos quais os clássicos das crianças estão sujeitos.

Desde que estudei História da Arte, estou particularmente interessada nas relações texto-imagem na literatura infantil. Consequentemente, lidei extensivamente com o livro ilustrado e também colecionei livros ilustrados.

Um primeiro resultado dessa atividade coletora e discussão científica

surgiu em colaboração com meu marido Jörg Meibauer, professor de Linguística da Universidade de Mainz [Mogúncia]. Adotamos os chamados livros de figuras para bebês, assim como livros ilustrados para crianças a partir dos doze meses, que retratam apenas objetos individuais do ambiente da criança, como uma bola, uma banana, um par de sapatos ou uma colher. Esses livros ilustrados são negligenciados na pesquisa de livros ilustrados até hoje. No entanto, tentamos mostrar que esse tipo de livro ilustrado promove a aquisição da linguagem, a aquisição do letramento visual e literário da criança pequena e introduz a criança no meio dos livros de figuras. Desde então, preocupamo-nos principalmente com os aspectos cognitivos do livro ilustrado.

Em 2007, foi realizada uma conferência internacional de livros ilustrados em Barcelona, organizada por mim e duas colegas de lá. A partir disso, desenvolveu-se uma rede europeia informal de pesquisadores de livros ilustrados. Desde então, as conferências sobre ilustrações acontecem a cada dois anos na Europa, até agora em Glasgow, Tübingen [Tubinga], Estocolmo, Danzig e Pádua, este ano em Bergen (Noruega). Como estou ativamente envolvida nessa rede, tenho publicado cada vez mais nessa área, às vezes em colaboração com meu marido. O resultado final dessa especialização é o “Routledge Companion to Picturebooks” publicado por mim (Nova York, 2018), o primeiro manual de pesquisa de livros ilustrados.

3. Atualmente, grupos conservadores no Brasil estão tentando censurar ou proibir livros infantis (e, ainda, exposições de arte) porque acreditam que alguns incluem problemáticas de cunho sexual ou moral inadequado para as crianças. Por outro lado, há notícias sobre uma escola em Barcelona, onde mesmo as pessoas que se identificam com o progressismo intencionavam banir os contos de fadas nas escolas, porque acreditam que eles contenham elementos de sexismo. Como a Sra. vê essa situação e ocorre algo semelhante na Alemanha de hoje? Existe anacronismo nesse sentido?

As controvérsias correspondentes ao impacto e a seleção da literatura infantil têm sido recorrentes e são provocadas por debates apropriados, como o MeToo ou a demanda pelo politicamente correto. Da mesma forma, razões ideológicas e políticas desempenham um papel importante quando se trata da censura da arte e da literatura infantil. Os contos de fadas também foram repetidamente atacados porque seriam brutais, transmitiriam estereótipos de gênero desatualizados, etc. Por um lado, é preciso levar em conta o fato de que muitos contos de fadas (folclóricos) nem sequer foram escritos para crianças. Por outro lado, os contos de fadas, como os dos Grimm, pertencem à herança cultural. Simplesmente proibi-los de serem indexados ou renovados não é uma solução porque isso consiste em paternalismo. Certos contos de fadas certamente não são adequados para crianças muito pequenas — mas esse não é realmente o público-alvo —, e sim para crianças mais velhas, se não adultos. Eu acho que foi o Bettelheim quem exigiu o direito da criança aos contos de fadas. Na Alemanha, o conto de fadas faz parte da leitura escolar na 4ª série [equivalente ao ensino fundamental] e novamente na 6ª série, como uma introdução à teoria dos gêneros (chamadas formas pequenas), mas também como uma introdução a estruturas narrativas prototípicas e constelações de figuras.

Atualmente, não há controvérsia sobre contos de fadas na Alemanha. Há alguns anos, no entanto, houve uma discussão nacional sobre “palavrões” como “negro” na literatura infantil, desencadeada por uma entrevista da então ministra da Família Kristina Schröder na ZEIT (uma revista semanal). Como resultado, alguns livros infantis foram “censurados” substituindo a palavra “negro” por outra. Isso não resolve o problema, porque aqui apenas uma palavra é trocada por outra. O tópico subjacente — existe um racismo estrutural? — não é afetado. Na ocasião deste debate, foi realizada uma conferência no PH Karlsruhe em 2014, na qual pesquisadores de diferentes disciplinas assumiram posições diferentes nesta discussão, que apareceu em uma antologia em 2015.

4. Qual o papel dos contos de fadas no pós-modernismo? São escritos para crianças?

O conto de fadas continua a desempenhar um papel de destaque na literatura infantil moderna, apesar ou talvez por causa do pós-modernismo. Além das novas edições de contos de fadas famosos (Grimm, Perrault, Andersen, etc.), principalmente na forma de edições ilustradas ou livros ilustrados de contos de fadas, existem contos de fadas modernos para crianças, que geralmente se referem intertextualmente a contos e paródias conhecidos, e recontam as narrativas, adicionam novos personagens ou histórias, etc. Portanto, existem inúmeras novas versões dos contos de fada de *Chapeuzinho Vermelho*, *Branca de Neve* ou *João e Maria*, que diferem da versão original por uma nova conclusão, o papel dos personagens é alterado ou a ação é movida para um cenário atual. Essas tendências podem ser encontradas tanto no livro ilustrado quanto no romance para crianças e adolescentes. Nos romances juvenis, os contos de fadas correspondentes são reinterpretados, abordando tópicos como escolha errada do parceiro, abuso sexual, ideologia política, até o Holocausto, com referência a contos de fadas conhecidos e apresentando-os sob uma luz distinta. Um foco especial é frequentemente a perspectiva de gênero, questionando as relações de poder tradicionais (o príncipe sempre precisa resgatar a princesa, não pode ser o contrário?). Também deve ser lembrado que os contos de fadas para crianças também estão muito presentes em outras mídias, como o filme, a história em quadrinhos ou o jogo de computador. Portanto, acho que o conto de fadas continuará a desempenhar um papel importante na literatura infantil e na mídia infantil no futuro.

5. Quanto às ilustrações do livro ilustrado de contos de fadas: elas limitam a imaginação dos leitores ou as enriquecem?

Você mesmo pode discutir sobre isso com excelência. Deve-se enfatizar,

no entanto, que mesmo as primeiras coleções de contos de fadas (Grimm, Perrault, Andersen) já estavam ilustradas. Mesmo que não sejam livros ilustrados, a ilustração sempre desempenhou um papel essencial nos contos de fadas. Isso já pode ser demonstrado pelas inúmeras edições ilustradas de contos de fadas famosos e artísticos. Hoje, o livro ilustrado de contos de fadas domina. Aqui deve-se proceder a uma distinção sobre se é uma ilustração subsequente de um conto de fadas já existente, como nos contos de fadas de H.C. Andersen e E.T.A. Hoffmann, ou são sobre contos de fadas recém-escritos ou adaptações de contos de fadas, criados em estreita associação com as ilustrações. Se esses livros ilustrados dificultam ou enriquecem a imaginação, depende da qualidade e validade das imagens. Existem muitos livros ilustrados com ilustrações mal pintadas que pouco contribuem para estimular a imaginação. Por outro lado, no entanto, existem livros ilustrados de contos de fadas de *design* excelentes que adicionam uma nova faceta aos conhecidos contos de fadas. Menciono aqui apenas os livros ilustrados de Anthony Browne, Susanne Janssen, Felix Hoffmann e Henriette Sauvant. Esses ilustradores são capazes de dar vida aos personagens e dar-lhes traços individuais — algo que não está ou está subliminarmente presente nos textos subjacentes aos contos de fadas. Ao mesmo tempo, eles reinterpretem os contos de fadas dessa maneira e chamam a atenção para aspectos que você talvez nunca tenha considerado ou visto antes.

6. Pode-se identificar uma (nova) tendência em novos contos de fadas de criação recente? Qual seria?

O que observei no conto de fadas atual no campo da literatura infantil, já respondi na pergunta 4 em termos de pós-modernismo. Não acho que novos contos de fadas para crianças sejam escritos na Alemanha hoje. A tendência aponta na direção da re-ilustração de contos de fadas conhecidos ou da reescritura de contos de fadas para parodiar e satirizar.

7. A pesquisa brasileira sobre contos de fadas e livros ilustrados não está muito ligada à pesquisa internacional sobre esses temas, devido às dificuldades de alguns pesquisadores e leitores com o domínio de línguas estrangeiras. O que a Sra. pensa sobre como poderíamos superar esse problema? Com mais tradução de textos importantes? Com mais congressos internacionais no Brasil?

Eu acho que tem-se de seguir caminhos diferentes aqui. Um aspecto importante é primeiro a rede no Brasil, por exemplo, fundando uma rede ou sociedade para a literatura infantil, com oficinas regulares e pequenas conferências. A partir daí, é mais fácil encontrar uma conexão com a pesquisa internacional. O pré-requisito é, é claro, a capacidade de ler literatura inglesa e até de dar palestras em inglês. Como o inglês se tornou o idioma científico internacional, não há como contorná-lo. Eu acho que a geração mais jovem de pesquisadores certamente tem menos problemas com isso. Obviamente, pode-se pensar em traduzir literatura importante para o português. Então você pode alcançar um número maior de leitores e professores. No entanto, para estabelecer um contato ativo e trocar ideias com pesquisadores internacionais, existe realmente apenas a opção de participar de conferências internacionais e organizar conferências internacionais no Brasil. Essas conferências não precisam ser grandes, 15 a 25 palestras são suficientes e contribuem para um intercâmbio melhor e mais intensivo. Outra opção é a publicação de ensaios em inglês em periódicos internacionais, que estão sujeitos a um processo de avaliação. Essa é uma maneira muito boa de promover a visibilidade da pesquisa em literatura infantil brasileira (incluindo pesquisas de contos de fadas e livros ilustrados).

8. No mundo acadêmico do Brasil, ainda existem preconceitos contra a pesquisa em literatura infantil. Ela é muitas vezes considerada menor e menos importante, ou apenas de cunho pedagógico, o que não é

sempre verdade. Existe esse preconceito na Alemanha e como podemos superá-lo?

Infelizmente, esses preconceitos também existem em outros países, incluindo a Alemanha. A literatura infantil é geralmente atribuída à pedagogia e, portanto, desempenha um papel primordial nas universidades na formação de educadores e professores. O fato de a literatura infantil, assim como a literatura para adultos, poder ser estudada sob aspectos históricos, culturais, estéticos e narratológicos, é difícil de transmitir a muitos colegas que não estão familiarizados com a literatura infantil. Afinal, agora existem estudos sobre o fenômeno da literatura cruzada, de modo que obras literárias destinadas a crianças e adultos (um excelente exemplo são os romances de Harry Potter) e a influência da vanguarda na literatura infantil e a influência da literatura infantil na literatura, e correntes de vanguarda na primeira metade do século XX. Estudos adicionais devem ser seguidos, indicando as semelhanças e interfaces da literatura infantil e da literatura adulta. Você pode superar esses preconceitos apenas com publicações apropriadas e projetos maiores, ou seja, redes de pesquisa (nacionais e internacionais), também para atrair recursos de instituições como a UE [União Europeia] e instituições similares.

9. Os contos de fadas são sempre literatura infantil? O que pensa a respeito?

Em geral, eu não concordaria, porque os contos populares tradicionais nunca foram destinados a crianças, mesmo que as crianças estivessem entre os ouvintes. Mas existem contos de fadas escritos para crianças, como os contos de fadas infantis “The Strange Child” e “Nutcracker and Mouse King” de E.T.A. Hoffmann ou os contos de fadas de Hans Christian Andersen. Os contos de fadas de Grimm não eram originalmente destinados a crianças,

mas foram revisados a partir da 2ª edição para um público de leitura infantil. Os chamados contos de fadas artísticos se comportam da mesma forma: existem muitos para os leitores adultos, mas também contos de fadas para crianças. Na Alemanha, aqui estão os contos de Theodor Storm (“The little Häwelmann”, “The Regentrude”), os contos proletários para crianças nas décadas de 1920 e 1930 (de Edwin Hoernle, Hermynia zur Mühlen, Bruno Schönlink, etc.). Portanto, você deve examinar com cuidado quem eram os leitores pretendidos. Independentemente disso, os contos de fadas na literatura infantil também desempenham um papel na medida em que são fornecidas referências intertextuais aos contos de fadas e o livro ilustrado de contos de fadas está desfrutando de crescente popularidade.

10. Apesar do preconceito de alguns acadêmicos, há um enorme interesse em contos de fadas e eventos sobre esse tema no Brasil. É o mesmo na Alemanha? Há interesse dos seus alunos neste tópico?

O interesse em contos de fadas também é generalizado na Alemanha, tanto no meio acadêmico quanto na população em geral. Os eventos são oferecidos por centros de educação de adultos, pela Sociedade Europeia de Contos de Fadas, academias, etc. O conto de fadas é recebido com grande interesse entre os estudantes. De vez em quando, ofereço um seminário, mais recentemente no semestre de inverno, com o título “Conto de fadas de Grimms intermediário”. Os alunos conhecem os contos de fadas através de filmes de contos de fadas, séries de televisão como “SimsalaGrimm”, leitura de contos de fadas, jogos de computador, etc.

11. Na sua opinião, quais são os centros de pesquisa mais importantes para contos de fadas e livros ilustrados do mundo hoje? (Não apenas universidades.)

Na Alemanha, eu citaria aqui especialmente a Universidade de Göttingen. Não há centros de pesquisa para o livro ilustrado em todo o mundo, mesmo que universidades individuais estejam preocupadas com a exploração do livro ilustrado. Mas essa área é simplesmente nova demais e teoricamente precisa se desenvolver ainda mais. Por outro lado, existem centros ou institutos de literatura infantil. Na Alemanha, por exemplo, este seria o Instituto para o Estudo de Livros Jovens da Universidade de Frankfurt, na Suécia, o Stockholm Barnboksinstitutet (Instituto do Livro Infantil), que trabalha em estreita colaboração com a Universidade de Estocolmo, ou na França, o Instituto Charles Perrault em Eaubonne, perto de Paris. A Inglaterra tem várias prioridades de pesquisa no campo da literatura infantil, nas universidades de Glasgow, Roehampton, Newcastle e Cambridge. Estes são apenas alguns centros ou institutos, uma enumeração iria longe demais aqui.

No que diz respeito ao estudo científico de livros ilustrados, só posso apontar para a “Rede Europeia de Pesquisa de Livros Ilustrados”, que oferece uma conferência internacional a cada dois anos em um país europeu. Essa rede é extremamente bem-sucedida e reúne colegas de todo o mundo que estão explorando o livro ilustrado. Seria desejável se resultasse em um centro ou agrupamento de núcleos de pesquisa.

Muito obrigada!

Prof. Dr. Bettina Kümmerling-Meibauer: currículo resumido

Bettina Kümmerling-Meibauer é professora no “Deutsches Seminar” [Departamento de Germanística] der Eberhard-Karls-Universität Tübingen, Alemanha. Atuou como professora visitante convidada na Universidade Linné-Växjö / Kalmar na Suécia e na Universidade de Viena, Áustria. Ela é especialista em internacionalização de livros na Universidade de Inverno (Heidelberg) e na Editora John Benjamins (Amsterdã) e no Conselho Editorial de publicações internacionais: *Literatura Internacional: Literatura Infantil (IRCL)* e *Libri & Liberi*. Projetos de pesquisa internacionais: *Literatura Infantil e Juvenil Internacional*, *Pesquisa em Literatura*, *Pesquisa em Alfabetização*, *Pesquisa em Cinema Infantil*, *Literatura Infantil e Avantgarde*, *Literatura Infantil na RDA* [República Democrática Alemã].

Participações em associações e redes internacionais

2017-2020: Membro do Comitê Internacional da Associação de Literatura Infantil da América

2015-2019: Membro do Comitê de Gestão do projeto COST “Literacia Digital e Práticas Multimodais da Criança”, financiado pela UE.

2012-2021: Membro do projeto de pesquisa internacional “Our Mythical Childhood. Clássicos em Literatura Infantil entre Leste e Oeste”, patrocinado pela Loeb Classic Library Foundation, Harvard, MA; Fundação Humboldt e um subsídio inicial do ERC.

2012-2015: Membro da equipe de especialistas do “Lesestart”, financiado pelo BMBF e realizado pelo Stiftung Lesen

2011-2012: Presidente do projeto de pesquisa internacional “Literatura infantil e

vanguarda européia”, financiado pela European Science Foundation

2010-2016: Membro do grupo de pesquisa da rede de pesquisa “Placim: rumo a uma plataforma para a investigação da história e teoria das mídias infantis”

2007: Co-fundador da rede “Rede Europeia de Pesquisa de Livros de Figuras”

2004-2006: Membro do grupo internacional de pesquisa “NORCHILNET”, financiado pelo Reichsbank sueco e pelo Ministério sueco de Ciência e Pesquisa

2001/02: Presidente do júri do prêmio especial “Prêmio pelas obras completas de um tradutor” no âmbito do Prêmio Alemão para a Literatura Juvenil

Organização de dez conferências internacionais, patrocinadas por: Fundação Fritz Thyssen (3), DFG, Fundação Europeia da Ciência, Fundação Japão, Centro de Pesquisa Interdisciplinar (Bielefeld), Centro de Pesquisa Astrid Lindgren, KidsRegio

Participação em sociedades científicas: Sociedade Internacional de Pesquisa em Literatura Infantil; Associação de Literatura Infantil da América; Sociedade Alemã de Pesquisa em Literatura Infantil; Sociedade Austríaca de Literatura Infantil; Grupo de trabalho para literatura infantil.

Publicações selecionadas (apenas monografias e coletâneas)

Kümmerling-Meibauer (Org.). 2018. The Routledge Companion to Picturebooks. New York: Routledge.

Kümmerling-Meibauer & Anja Müller (Org.). 2017. *Canon Change and Canon Constitution in Children's Literature*. New York: Routledge.

Nina Goga & Kümmerling-Meibauer (Org.). 2017. *Maps and Mapping in Children's Literature*. Amsterdam: John Benjamins.

Elina Druker & Kümmerling-Meibauer (Org.). 2015. *Children's Literature and the Avant-Garde*. Amsterdam: John Benjamins. Edited Book Award 2017 der Children's Literature Association; Edited Book Award 2017 der International Research Society for Children's Literature (IRSCCL)

Kümmerling-Meibauer, Jörg Meibauer, Kerstin Nachtigäller & Katharina Rohlfing (Org.). 2015. *Learning from Picturebooks. New Trends in Literacy Studies and Child Development*. New York: Routledge.

Kümmerling-Meibauer (Org.). 2014. *Picturebooks. Representation and Narration*. New York: Routledge.

Kümmerling-Meibauer & Ira Gawlitzek (Org.). 2014. *Kinderliteratur und Mehrsprachigkeit*. Stuttgart: Filibach-Klett.

Susanne Blumesberger, Kümmerling-Meibauer, Jana Mikota & Ernst Seibert (Hgg.). 2014. „Hieroglyphe der Epoche“? Zum Werk der österreichisch-jüdischen Autorin Anna Maria Jokl. Wien: Praesens.

Jaqueline Berndt & Kümmerling-Meibauer (Org.). 2013. *Manga's Cultural Crossroads*. New York: Routledge.

Kümmerling-Meibauer. 2012. *Kinder- und Jugendliteratur. Eine Einführung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Christian Exner & Kümmerling-Meibauer (Org.). 2011. Von Wilden Kerlen und Wilden Hühnern. Perspektiven des modernen Kinderfilms. Marburg: Schüren.

Kümmerling-Meibauer & Astrid Surmatz (Org.). 2011. Beyond Pippi Longstocking. International and Intermedial Aspects of Astrid Lindgren's Work. New York: Routledge.

Kümmerling-Meibauer (Org.). 2011. Emergent Literacy. Children's books from 0 to 3. Amsterdam: John Benjamins.

Teresa Colomer, Kümmerling-Meibauer & Cecilia Silva-Díaz (Org.). 2010. New Directions in Picturebook Research. New York: Routledge.

Kümmerling-Meibauer & Thomas Koebner (Org.). 2010. Filmgenres: Kinder- und Jugendfilm. Stuttgart: Reclam.

Svenja Blume, Kümmerling-Meibauer & Angelika Nix (Org.). 2009. Astrid Lindgren. Werk und Wirkung. Frankfurt: Peter Lang.

Kümmerling-Meibauer. 2003. Kinderliteratur, Kanonbildung und literarische Wertung. Stuttgart & Weimar: Metzler.

Kümmerling-Meibauer. 1999. Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur. 2 Bde. Stuttgart & Weimar: Metzler (Neuausgabe 2006).

Kümmerling-Meibauer. 1991. Die Kunstmärchen von Hofmannsthal, Musil und Döblin. Weimar: Böhlau.

Contos de fadas: um diálogo pelas vias da Arte

Entrevista com Katia Canton

Fairytales: a dialogue through art

Interview with Katia Canton

Regina Célia Ruiz¹

¹ Doutoranda em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, área de Literatura Infantil e Juvenil – Universidade de São Paulo (USP). E-mail: reginaceliarui@gmail.com.

Katia Canton é artista visual, escritora, jornalista, professora, curadora e crítica de artes. Estudou arquitetura, dança e formou-se jornalista pela ECA-USP, em São Paulo. Também estudou literatura e civilização francesas no curso de estudos superiores dado pela Aliança Francesa juntamente com a Universidade de Nancy II. Em 1984, transferiu-se para Paris, com uma bolsa de estudos de dança moderna no estúdio Peter Goss.

Viveu em Nova York por oito anos, onde trabalhou como repórter para vários jornais e revistas, realizou Mestrado em Performance Studies, pela Tisch School of the Arts, New York University, com o título *Dança e Performance Pós-Moderno (Kinematic and The New Performance)*, e Doutorado em Artes Interdisciplinares pela Faculdade de Artes Visuais e Educação, da New York University, com a tese *The Fairy Tale revisited — an interdisciplinary approach to the Arts*. Sua livre-docência, em Teoria e Crítica de Artes, pela ECA-USP, *Autorretrato, Espelho de Artista*, revela as potências da arte na educação.

A pesquisa acadêmica de Katia Canton é interdisciplinar, relaciona as artes e os contos de fadas de várias épocas e culturas do mundo. Trabalhou um ano e meio como bolsista no MoMA, de Nova York, criando projetos de arte e narrativa no Departamento de Educação. De volta ao Brasil, ingressou como docente na Universidade de São Paulo, sendo professora associada e curadora do Museu de Arte Contemporânea (onde foi vice-diretora) durante 28 anos. Atualmente, é docente do programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte.

Seu trabalho artístico é multimídia, incluindo desenho, pintura, fotografia, objetos e, conceitualmente, relaciona-se a questões sobre sonhos, desejos e narrativas. Tem realizado exposições em museus, galerias e instituições culturais no Brasil e no exterior, desde 2008.

Como autora, além de escrever livros sobre arte, criou mais de 50 livros ilustrados sobre contos de fadas para o público infantil e juvenil, sendo várias vezes premiada no Brasil e no exterior. Entre elas, recebeu, por três vezes, o prêmio Jabuti e outras premiações da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil.²

Katia Canton nos concedeu esta entrevista, por e-mail, em 28 de setembro

2 Parte da biografia de Katia Canton foi retirada de <https://katiacanton.com.br/bio/>. Acesso em: 18 set. 2020.

de 2020, nos permitindo conhecer melhor seus trabalhos, projetos e, sobretudo, sua pesquisa e encantamento pelos contos de fadas.

1. Antes de iniciarmos, quero agradecer a sua participação nesta 12ª Edição da *Revista Literartes*. É uma honra podermos conversar sobre um tema que tanto nos desafia e interessa, uma tradição literária tão profícua que extrapolou os limites dos suportes literários impressos e se mantém viva na nossa memória coletiva até os dias de hoje. A minha primeira pergunta retoma a sua formação acadêmica voltada a múltiplas linguagens. É notória a sua intensa versatilidade artística, transitando pela literatura, artes visuais, dança, poesia... Como toda a sua experiência nas artes converge para um trabalho com os contos de fadas?

Eu é que agradeço o carinho e o interesse pelo meu trabalho. Acho que os contos de fadas são a linha que perpassa, “amarra” e dá liga a tudo o que fiz e faço. Minha relação com essas histórias paradigmáticas data da minha infância. Quando menina, por conta de um problema de saúde e também de uma timidez muito grande, não era tanto de brincar na rua. Ficava muito em casa e costumava tocar a campainha do apartamento da minha tia avó Cecília, que morava no mesmo prédio, no bairro de Santa Cecília, região central de São Paulo. Ela era uma grande contadora de histórias e conhecia todos os contos de fadas. Eu ia lá e pedia a ela as histórias clássicas. Depois, ia para o espelho e estranhava...atestava a impossibilidade de ser como aquelas princesas europeias, loiras, lindas, lânguidas. Esse foi um primeiro grande nó entre desejo e falta. A arte sempre fez parte da vida. Venho de uma família que me proporcionou esse tipo de formação. Na faculdade, desisti da arquitetura, ainda que adorasse desenhar, e me dediquei totalmente à escrita e à dança. Durante o curso de jornalismo, na ECA-USP, fiz também o Nancy, que era uma especialização em Literatura e Civilização Francesa dada em parceria pela Aliança Francesa

e a Universidade de Nancy II. Ali ganhei uma bolsa para fazer dança e estudar artes cênicas no Studio Peter Goss, em Paris, em 1984. Escrevi muito nesse período. Daí retornei, terminei a faculdade e fui para Nova York. Também tive bolsa durante toda a formação acadêmica, o mestrado e o doutorado na Universidade de Nova York. Performance Studies era uma modalidade nova, que combinava as artes cênicas com antropologia e sociologia. No momento de escolher um tema para a pesquisa da dissertação, minha tia Cecília me veio imediatamente à mente. Escolhi trabalhar com os contos de fadas. Queria entender como escritores e artistas contemporâneos tratavam o tema e modificavam seus sentidos. Acho que queria me entender também!

Durante o doutorado, a mesma pesquisa se ampliou. Estudei coreógrafas e artistas contemporâneas, como Maguy Marin, Pina Bausch e o grupo feminino Kinematic, mas também as origens dos contos, seus aspectos de oralidade e comunicação, sua implicação na construção cultural de determinadas sociedades, sobretudo no que concerne à educação da mulher e das crianças. Continuo apaixonada pelo tema e, cada vez mais, me aprofundo na produção contemporânea em várias mídias, seja na literatura, nas artes visuais, na performance, na poesia, no cinema e até na publicidade. Vejo as formas de representação dos contos de fadas como índices culturais importantes para falar sobre quem somos e como nos vemos.

O ser humano é, por princípio, um animal contador de histórias. Há um aspecto universal que sustenta a existência e permanência das histórias no decorrer da existência da humanidade e também um aspecto mutável, um jeito singular de recontar ou reescrever uma mesma história.

2. Você realiza uma importante pesquisa sobre o papel da mulher nos contos de fadas. É diretora artística do Museu Internacional da Mulher (MIMA), em Lisboa, o primeiro museu internacional dedicado à arte contemporânea, ao artesanato e a movimentos sociais de mulheres. Em novembro de 2019, você inaugurou a primeira exposição desse museu:

Meu Corpo, minha Língua, com foco na violência contra a mulher, no corpo e na lusofonia da língua portuguesa. Pensando nesse olhar afinado para o protagonismo feminino, gostaria que você nos contasse um pouco sobre como surgiu a ideia de se criar esse museu, que reúne vozes e imagens em torno da mulher e como todo esse projeto dialoga com a sua pesquisa sobre contos de fadas.

Na verdade, foi justamente a minha pesquisa sobre o feminino e os contos de fadas que levou ao convite para ser a diretora artística do MIMA (Museu Internacional da Mulher, Associação). O convite veio por parte de Paula Castelar, jornalista portuguesa que é a presidente da associação. Eu estava exibindo uma mostra de desenhos e pinturas sobre o assunto na galeria e fiz uma palestra, ambas na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Já tinha uma experiência ampla com museus, pois, desde o doutorado, havia trabalhado no departamento de arte-educação do MoMA (Museu de Arte Moderna de Nova York) e, desde o final de 1993, estive no MAC-USP (Museu de Arte Contemporânea da USP), como docente e curadora, além de ter sido vice-diretora e diretora em exercício. O propósito do MIMA é ser um museu vivo, de representatividade da mulher lusófona, espalhada pelo mundo.

Há uma história muito rica e interessante por trás da construção dos contos de fadas. E nela há uma narrativa que refaz o próprio percurso do lugar ocupado pela mulher na sociedade, desde os primórdios, na tradição oral quando se ouviam as vozes do povo, passando pela apropriação das histórias por uma elite barroca europeia e, mais tarde, pela sociedade patriarcal norte-americana de Walt Disney. E, é claro, há as versões contemporâneas que colocam muito dessas versões em cheque.

No Dia 25 de novembro de 2019, inauguramos a primeira exposição do museu, *Meu Corpo, Minha Língua*, com foco na violência contra a mulher, no corpo e na lusofonia. A exposição contou com sete artistas, entre eles seis mulheres e um homem que tratava de questões do feminino. As produções

vieram de Portugal, Brasil, Moçambique, Angola e Macau. O que nos unia era a soberania sobre o território do corpo e da língua portuguesa. A exposição foi realizada no Fórum Grandela, um pequeno palacete muito lindo, que é a Casa da Cidadania da Junta de São Domingos de Benfica. Fizemos uma parceria com a vereadora local, Cristina Valério, que emprestou o espaço e ajudou a cuidar da produção. Temos mais outras duas mostras praticamente prontas. Uma delas seria produzida esse ano, mas com a Covid deixamos tudo para 2021. Da questão da soberania feminina sobre seu corpo, passaremos a abordar a necessidade de narrativas femininas para se recontar a história do mundo. E isso implica uma forma de lidar com o mundo que seja mais sustentável, mais horizontalizada. Vamos trabalhar com novas versões dos contos da humanidade, que são versões contemporâneas, transdisciplinares, pós-patriarcais.

3. Quando se fala em contos de fadas, para um número considerável de pessoas, o que vem à mente são as narrativas mais conhecidas, publicadas por Charles Perrault e Irmãos Grimm, que se popularizaram ainda mais nas versões Disney. Sabemos que esses contos tiveram início na oralidade, o que dificulta precisarmos suas reais origens, mas, há um grupo de mulheres, deixadas à margem de muitas análises e pesquisas, que foram fundamentais para a criação e disseminação desses contos. Refiro-me às autoras francesas que organizavam o Salão das Preciosas (século XVII). Uma das integrantes desse salão era a Madame d’Aulnoy que entrou para a história da literatura por produzir o primeiro conto de fadas literário de que temos notícia “A Ilha da Felicidade” e deixou uma grande marca ao cunhar o termo *contos de fadas*. Como você percebe esse movimento, de, em pleno século XXI, o papel das mulheres na autoria e disseminação desses contos tradicionais ainda não ser devidamente reconhecido?

É muito interessante como tudo tem vindo à tona nesse período da história. Na literatura estamos hoje discutindo a produção feminina. Nas artes visuais, descobrimos que, desde o século XVI e XVII, existiram pintoras maravilhosas que não apareciam. A produção das mulheres, dos afrodescendentes, dos indígenas, enfim, há tantas produções a serem redescobertas e comentadas. O mundo e a cultura não foram construídos apenas pelo homem branco europeu. Isso é um reducionismo ligado à permanência de poder do patriarcado, que agora começa a ser ampliado.

Especificamente na literatura que inaugura o conto de fadas como gênero, a movimentação das mulheres foi primordial. Sempre insisti nisso. Não podemos esquecer que aquilo a que chamamos conto de fadas é, necessariamente, um produto literário, datado justamente desse período do século XVII. Minha primeira coleção de contos de fadas com artistas, chamada *Arte Conta Histórias*, de 1997, contém um livro chamado *Conversa de Madame*, que aborda um pouco do clima dos salões da corte francesa sob Luís XIV, particularmente em Versailles, onde a moda dos contos de fadas foi instituída pelas mulheres. Durante à noite, as histórias que eram ouvidas dos empregados durante o dia ou ainda inventadas eram transformadas, tratadas com maneiras barrocas e escritas no formato conto de fadas.

Esse termo foi inventado por uma das madames, uma condessa chamada Madame Marie-Catherine d’Aulnoy, utilizando simbolicamente a imagem das fadas, seres encantados e diminutos, de origem celta, justamente para falar de histórias de magia e encantamento, que eram tratadas com refinamento, ao estilo barroco do final do século XVII. O termo ficou e nos acompanha até hoje.

É curioso saber que Madame d’Aulnoy nunca viveu um “conto de fadas” ou foi “feliz para sempre”. Casou-se aos 15 anos com um homem trinta anos mais velho, provavelmente um homem abusivo. Participou de uma conspiração para tentar matar o marido, fugiu, provavelmente virou espiã. Depois voltou à França e publicou uma dezena de livros e vários contos de fadas.

4. Outra questão que nos chama a atenção quando estudamos o percurso dos contos de fadas é a censura. Essas narrativas eram, originalmente, direcionadas para o público adulto e sofreram muitas adaptações para que pudessem ser inseridas no universo infantil e juvenil. Atualmente, existem movimentos que se opõem aos contos de fadas, pois defendem que essas histórias ratificam o estereótipo da mulher *submissa*, contrariando a liberdade e autonomia feminina. Gostaria que você falasse um pouco sobre as transformações sofridas pelos contos e sobre esse momento crítico que censura esse gênero até os dias de hoje.

Acho que a questão principal ligada à formatação dos contos de fadas tal como a indústria Disney a coloca tem mais a ver com o capitalismo, desde seu formato mercantilista, do que com a censura por si só. A “adequação” dos contos de fadas para o público infantil surgiu em um momento histórico denominado como “a era da descoberta da infância”. As crianças passaram a ser vistas, no século XVIII, como um público com potencial de consumo. E para ela foram criados produtos próprios, vinculados à proteção e à educação. Seguindo esse pensamento percebemos como os contos de fadas, sobretudo aqueles de Charles Perrault, serviram bem ao propósito.

Ele buscou adaptar as histórias — ainda que contos pontuados por erotismo — para as crianças. Quando assumiu a autoria das histórias (inicialmente, atribuiu a autoria ao filho e usou sempre a personagem da “Mamãe Gansa”) atribuiu seu cuidado na edição do conteúdo ao fato de ser um pai de quatro filhos, órfãos de mãe. Lapidou as narrativas de forma a se tornarem uma espécie de cartilhas de boa educação e conduta. Sobretudo para as meninas. E então criou as *moralités* ou moralidades, pequenos poemas ao final de cada conto, com uma mensagem clara sobre condutas. Por exemplo, as

meninas deveriam ser doces e suaves, como a Cinderela, que caminha e até dança com um sapato de cristal sem rachá-lo; deveriam ter paciência, como é o caso de “A Bela Adormecida”, que dorme por 100 anos, aguardando seu príncipe; deveriam ser obedientes, ao contrário de Chapeuzinho Vermelho, que tomou o caminho errado e foi engolida pelo Lobo.

Sabemos que, até esse momento histórico, os contos não eram pensados para crianças. Porque nem mesmo se pensava na singularidade da criança.

5. Ainda pensando nas novas versões de contos de fadas, muitos têm sido reescritos e adaptados para as artes visuais, para o teatro, cinema e musicais. Qual o seu olhar para essas adaptações?

Meu olhar é sempre curioso. Sou jornalista e artista, quero entender como essas novas adaptações querem dizer algo a respeito de quem somos e para onde queremos ir. Há muitas considerações sobre essas novas versões, sobretudo aquelas que hoje perseguem versões politicamente corretas. Essa questão é complexa e dá um verdadeiro tratado!

6. No período de março a agosto deste ano, o Museu Nacional de História Natural e da Ciência, de Lisboa, recebeu a sua exposição *Inventários de Cura*, um projeto relacionado com a sua investigação sobre medicamentos e tinturas, com foco nas necessidades humanas de afeto e acolhimento. Como esse projeto dialoga com sua pesquisa sobre contos de fadas?

O acaso acabou tendo um papel importante nesse percurso. Minha exposição no Museu de História Natural foi realizada dentro de um antigo laboratório de química. Meu desejo com a mostra é falar de cura. Cura alquímica. Cura para a humanidade, pensando de forma múltipla na busca de apoio mútuo, equanimidade, justiça. A questão de gênero entra muito nessa

realidade. Precisa ser curada. Acho que todos sabem o quanto a pandemia fez aumentar a violência contra a mulher. A disparidade entre os gêneros ainda é imensa.

7. Na última edição da *Revista Literartes*, Jack Zipes concedeu uma entrevista e, em resposta a um questionamento sobre protagonismo feminino disse que... “há uma tendência atual e muito bem-vinda de centenas de jovens escritores e artistas de todos os países do mundo que estão explorando o gênero conto de fadas para expressar, para dar voz às esperanças de minorias de todos os tipos. O perigo sempre é a indústria cultural — os editores e produtores de filmes que simplesmente procuram fazer dinheiro com as políticas da moda do momento. Uma das mais maravilhosas qualidades de todos os seres humanos, no entanto, é o nosso desejo de trabalharmos juntos e de ajudarmos uns aos outros a cultivar um mundo em que todos sejam tratados com gentileza e compaixão. Nosso maior problema vem das elites de todas as sociedades que iniciam criminosas guerras ideológicas”. Você poderia comentar essa afirmação de Jack Zipes?

Adoro essa generosidade de olhar. Tive a chance de conhecer pessoalmente Jack Zipes e participar de vários encontros acadêmicos com ele durante o período em que vivi nos Estados Unidos. Ele é um grande humanista. E segue uma pesquisa de viés marxista, olhando para o percurso das histórias a partir do ser humano e da luta pela igualdade social. Zipes, aqui, fala do que há de mais profundo e central nessas narrativas: o desejo de esperança por um mundo melhor. Essa é verdadeiramente a essência, daí as múltiplas facetas de ajudas mágicas para tanto. O resto — os enredos e visões que se modificam no tempo e no espaço — são as construções culturais que nos singularizam.

8. O que você pode nos contar sobre as suas próximas publicações ou exposições? Há algo já sendo preparado na linha de contos de fadas?

Sim, sempre! Esse é o trabalho da minha vida. Lancei durante a pandemia dois novos livros, *Meninas Incríveis*, pela Carochinha e *A Princesa que Mora no Livro*, pela editora da Estrela Cultural. *Meninas Incríveis* reconta três contos muito antigos sobre a transformação de protagonistas fortes, que redesenham suas vidas. *A Princesa que Mora no Livro* conta a história de uma princesinha entediada, que mora dentro de um livro luxuoso, mas não consegue usufruir dele, simplesmente porque não sabe ler. Lá pelo meio das páginas encontra um sábio, que não apenas lhe ensina a ler, mas conta para ela a história do livro e o desejo humano de criar a escrita. Daqui a pouco lanço outro, que ainda não tem nome. Quanto às artes visuais, no dia 8 de março de 2021, dia Internacional da Mulher, vou fazer uma exposição em Lisboa sobre *Lugares de Encantamento*. Será no mesmo Fórum Grandela, onde foi a primeira coletiva do MIMA.

9. Para finalizar, pensando em tantas leituras, análises e pesquisas que você realiza e já realizou, existe um conto em especial que trouxe a você alguma provocação ou que tem acompanhado a sua trajetória?

Acho que sou filha de Cinderela. Faz parte da minha geração questionar o mito da mocinha que espera a chegada de um príncipe para salvá-la. No início da época de faculdade li *O Complexo de Cinderela*, livro escrito em 1981 por uma autora chamada Collette Dowling, que falava do medo e a insegurança da mulher em relação à sua própria independência. Acho que essa leitura foi impactante nos meus questionamentos sobre o papel da mulher nas histórias. Cinderela é, provavelmente, o conto de fadas mais popular de toda a história, com mais de 490 versões já catalogadas e estudadas. Há posicionamentos do feminino que são muito diversos no enredo das narrativas

contadas ou escritas ao longo do tempo, desde a China antiga até os dias de hoje. E é aí que o conto de fadas se transforma num testemunho cultural importantíssimo, pois trata-se de uma construção literária, artística, mas também de um documento civilizatório, que testemunha como as relações sociais se estabelecem em determinado contexto histórico.

Sobre a natureza dos contos de fadas

Entrevista com Ruth Bottigheimer

On the nature of Fairy Tales

Interview with Ruth Bottigheimer

Paulo César Ribeiro Filho¹

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

A 12ª edição da *Revista Literartes*, segundo número dedicado a reflexões artísticas, teóricas e críticas acerca do maravilhoso feérico em seus múltiplos suportes e mídias, tem o prazer de entrevistar uma das maiores referências mundiais em termos de pesquisa sobre o conto de fadas: Ruth Bottigheimer, docente junto ao Departamento de Inglês da Universidade Pública de Nova York em Stony Brook.

Ruth dedicou grande parte de seus estudos universitários a áreas como Língua e Literatura Germânica, História Medieval, História da Ilustração e reescrituras de narrativas bíblicas. Estudou no Wellesley College, na University of Munich, na University of California at Berkeley e na University College, em Londres. Ao longo de mais de quarenta anos de magistério, Ruth Bottigheimer ministrou aulas nas Universidades de Stony Brook e de Princeton, atuando como professora visitante em universidades na Inglaterra, Alemanha, Áustria e Portugal. É membro da Sociedade Internacional de Pesquisa em Narrativas Folclóricas e da Associação de Literatura Infantil, entre outras. Foi pesquisadora visitante (*visiting fellow*) na Magdalen College, em Oxford, e é pesquisadora vitalícia (*life fellow*) junto à Clare Hall, em Cambridge.

Entre suas principais obras, destacam-se: *Grimms' Bad Girls and Bold Boys: The Moral and Social Vision of the Tales* (“As Meninas Más e os Garotos Durões de Grimm: A Visão Moral e Social dos Contos”, Yale University Press, 1987), *Fairy Tales and Society: Illusion, Allusion and Paradigm* (“Contos de Fadas e Sociedade: Ilusão, Alusão e Paradigma”, University of Pennsylvania Press, 1986), *Fairy Godfather: Straparola, Venice, and the Fairy Tale Tradition* (“O Padrinho das Fadas: Straparola, Veneza e a Tradição dos Contos de Fadas”, University of Pennsylvania Press, 2002), *Fairy Tales: A New History* (“Contos de Fadas: Uma Nova História”, State University of New York Press, 2009), *Fairy Tales Framed: Early Forewords, Afterwords, and Critical Words* (“Contos de Fadas em Moldura: Prefácios, Posfácios e Notas Críticas”, State University of New York Press, 2012) e *Magic Tales and Fairy Tale Magic from Ancient Egypt to the Italian Renaissance* (“Contos de Magia e a Magia dos Contos de Fadas do Antigo Egito à Renascença Italiana”, Palgrave Macmillan, 2014).

Nesta entrevista, exploramos temas como a história do conto de fadas, as fontes modelares do gênero e os contos de fadas de autoria feminina, convidando nossos leitores a refletirem sobre as mais recentes descobertas feitas nesse campo de estudos².

1. Antes de mais nada, gostaríamos de agradecer imensamente pela sua disposição em nos conceder essa entrevista. É de grande valia para o desenvolvimento dos estudos em língua portuguesa acerca do conto de fadas o fato de termos as suas considerações aqui na Revista Literartes. Conte-nos um pouco sobre a presença dos contos de fadas em sua vida antes da academia. Como se deu o seu contato com esse gênero?

Estou encantada em participar dessa edição especial sobre contos de fadas. O interesse pelos contos surgiu dos meus estudos sobre história medieval e literatura germânica. Os contos de fadas foram apenas uma pequena parte da minha infância. Naqueles anos, meu passatempo era folhear os livros da pequena biblioteca dos meus pais ou então vagar pelos pântanos próximos com meus amigos ou mesmo sozinha. Eu já estava na pós-graduação quando comecei a ler os contos de fadas clássicos de Perrault, Grimm e Andersen. Suas tramas expressavam uma mundividência estranha, o que me levou a pensar nos contos de fadas como vislumbres de uma vastidão de diferentes experiências e expectativas.

2. Destaca-se, em seu percurso acadêmico, um grande interesse pelo estudo da língua e da literatura alemã. Esse direcionamento teria alguma relação com o início de suas pesquisas sobre as obras de Jacob e Wilhelm Grimm?

2 Agradecemos à Susana Ventura que, sempre em diálogo com o entrevistador, inspirou e colaborou com algumas das indagações.

Sim, você está certo sobre isso, mas houve um passo intermediário. Desde a infância, logo no primeiro conjunto de mapas do mundo que recebi aos seis ou sete anos de idade, eu comecei a traçar jornadas, mas, como criança, é claro, eu não poderia realizá-las. Quando me tornei aluna na Wellesley College, o programa de intercâmbios Junior Year Abroad me levou para Munique, pois eu estava aprendendo alemão. Anos depois, na pós-graduação, eu realmente fui me deparar com os contos de fadas quando o meu supervisor sugeriu que eu fizesse uma comunicação sobre as mulheres nos contos de fadas dos Grimm. Primeiro eu li as mais de duzentas histórias dos *Kinder- und Hausmärchen* (“Contos Infantis e do Lar”), do começo ao fim. Então li uma segunda vez, dessa vez tomando notas, o que se tornou um esboço de pesquisa. Entretanto, quando me voltei para o aporte teórico, não encontrei nada referente ao que eu havia acabado de encontrar: Wilhelm Grimm havia criado regras consistentes de gênero, as quais se encontravam mais drasticamente evidenciadas pela regularidade da associação dos homens ao fogo e das mulheres à água. Aquela comunicação se converteu no meu primeiro artigo acadêmico, *The Transformed Queen* (“A Rainha Transformada”), que demonstrava, enfim, a grande importância dos gêneros nos *Kinder- und Hausmärchen*.

3. Ainda sobre os Grimm, no prefácio da edição de 1812 dos Contos Infantis e do Lar, os irmãos se referem a Aulnoy (Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, a madame d’Aulnoy) e Murat (Henriette-Julie de Castelnau, madame de Murat) como “imitadoras inferiores” de Charles Perrault. Quais são as suas considerações sobre essa declaração?

No longo ensaio *Literatur* encontrado no final do *Kinder- und Hausmärchen*, Wilhelm Grimm chama Madame d’Aulnoy e suas contemporâneas de “imitadoras” (*nachahmer*) de Perrault. Isso, porém, não pode ser verdade,

pois Madame d’Aulnoy publicou sua primeira ficção da terra das fadas³, *A Ilha da Felicidade*, alguns anos antes de Perrault ter começado a se aventurar pelos contos de magia em meados da década de 1690. Por outro lado, nem os Grimm nem ninguém sabia muita coisa a respeito da história dos contos de fadas e de suas publicações no século XIX, época em que os Grimm estavam escrevendo. Por conseguinte, os irmãos assumiram que as *Histórias ou Contos dos Tempos Passados*, livro escrito por Perrault em 1697, serviram de fonte para os *Contos de Fadas* de Madame d’Aulnoy, dado que os contos de Perrault foram publicados meses antes dos de Aulnoy.

Raramente, em alguns casos há certas coincidências em termos de enredos e personagens entre os contos de Perrault e os de Aulnoy, mas não o suficiente para considerar Aulnoy uma imitadora de Perrault. Ademais, historiadores do livro como Roger Chartier têm delineado e clarificado os primeiros conceitos modernos de autoria: naquele período, novas abordagens de uma trama já conhecida eram tão valorizadas quanto a invenção de uma trama inédita. Essa ideia de autoria viria a mudar fundamentalmente quando a lei de direitos autorais (*copyright*) foi introduzida no século XIX.

Outra distinção fundamental no que se refere à Madame d’Aulnoy e às contistas dos anos finais do século XVII e início do XVIII era o fato de elas estarem escrevendo um gênero muito diferente do de Perrault. Muitos de seus contos eram ficções da terra das fadas (*fairylan d fictions*), descendentes das ficções medievais celtas. Suas tramas se passam em dois mundos: um é habitado por seres mortais, enquanto o outro é uma terra mágica habitada por fadas e outros personagens feéricos, cujos relacionamentos e conflitos uns com os outros podem afetar potencialmente os mortais.

As ficções da terra das fadas são tipicamente muito mais longas que os

3 “Fairylan d fiction” é o termo utilizado por Bottigheimer para se referir ao gênero cultivado por Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, a Madame d’Aulnoy.

contos de fadas, seus enredos são mais complexos e sua linguagem e gramática são mais elaboradas. Ficções da terra das fadas são produções literárias. Do outro lado estão os contos de fadas “mais simples” de Perrault, que foram cuidadosamente elaborados para simular e recobrar a ideia de infância para seus leitores adultos.

Straparola, Basile e Perrault não produziram ficções da terra das fadas e seus personagens feéricos tinham pouca ou nenhuma história própria, secundária, que se passava em sua terra natal. As principais ações de suas fadas eram respostas aos pedidos de seres mortais ao invés de reações à interação com outras fadas.

4. Em termos de fontes temáticas e modelares, costuma-se relacionar os contos de fadas literários franceses a duas coletâneas italianas: o Pentameron, de Giambattista Basile, e as Noites Agradáveis, de Giovan Francesco Straparola. No seu livro Fairy Godfather e em outros artigos de sua autoria, você defende a existência de um elo especialmente forte entre os contos e a obra de Straparola, teoria que tem sido alvo de grandes críticas. Sobre esse assunto, gostaríamos de saber:

a) Em que medida a obra de Straparola estaria mais próxima dos contos de fadas literários do que a de Basile? O potencial de influência das Noites Agradáveis estaria relacionado a questões propriamente artísticas ou tão somente editoriais, sabendo que o título recebeu muitas traduções e edições à época?

As relações entre os contos de fadas de ascensão e de restauração de Straparola⁴ e a subsequente tradição europeia dos contos de fadas literários são, de fato, complexas. A contribuição mais relevante de Straparola foi a

4 “*Rise and restoration fairy tales*”.

criação da estrutura dos contos de fadas, especificamente com os enredos dos contos de ascensão e de restauração. Basile introduziu uma rica gama de personagens, cenários e ações, muitos dos quais derivados da mitologia grega clássica tal qual foi feito por Ovídio nas *Metamorfoses*.

Tanto os contos de Straparola quanto os de Basile eram conhecidos em Paris nos anos finais do século XVII. Com dezesseis ou mais impressões em língua francesa, as tramas de Straparola ressoaram nos contos de Perrault e nos das demais contistas. Alguns dos contos de Mademoiselle L'Héritier, Perrault e Mademoiselle de La Force também demonstram familiaridade com os contos do *Pentameron* de Basile.

Quando o grande compêndio *Gabinete das Fadas* foi traduzido história por história ou autor por autor em diversas línguas europeias, os processos de tradução e de republicação difundiram os contos franceses e também as reformulações francesas dos contos de Straparola e Basile por toda Europa, dado que eles foram traduzidos para as línguas locais e vendidos em folhas soltas impressas. Os mais pobres podiam adquirir essas produções baratas e costurá-las eles mesmos, enquanto os compradores mais abastados podiam ter as mesmas páginas reunidas e até ilustradas para si e para seus filhos. Temos, portanto, que tanto os leitores ricos quanto os pobres poderiam ler os mesmos contos. Na Alemanha, na década de 1790, por exemplo, a *Blaue Bibliothek aller Nationen*⁵ traduziu os contos do *Gabinete das Fadas* para o alemão e os forneceu a um grande número de leitores, dentre os quais estavam os primeiros informantes dos irmãos Grimm! Tudo isso demonstra que os contos de fadas “literários” de Straparola se difundiram em contos de fadas e ficções da terra das fadas, como aquelas escritos por Madame

5 Literalmente a “Biblioteca Azul de Todas as Nações”. “Biblioteca azul” (*Blue library*, em inglês, e *Bibliothèque bleue*, em francês) é o termo utilizado para um certo tipo de publicações baratas de histórias da cultura popular que poderiam ser adquiridas por muitos públicos, dos mais pobres aos mais ricos. É o caso dos *chapbooks*, das folhas volantes, dos *pliegos de cordel* e da própria literatura de cordel enquanto suporte literário.

d’Aulnoy, e depois se converteram em contos de fadas de transmissão oral, como aqueles que foram recolhidos por toda Europa nos séculos XIX e XX.

b) As críticas à sua teoria advêm, sobretudo, de pesquisadores ligados ao oralismo. De acordo com suas pesquisas, qual seria a influência da literatura oral e de natureza popular no repertório temático dos contistas franceses dos séculos XVII e XVIII?

Para concluirmos que histórias transmitidas oralmente se movimentaram do povo a autores literatos como Madame d’Aulnoy e Charles Perrault é necessário um conduíte, o que os pesquisadores oralistas têm identificado na figura das amas trazidas do povo para dentro da casa de famílias nobres e burguesas. Estudos de história social, entretanto, têm mostrado que as famílias nobres e burguesas entregavam seus filhos para serem cuidados fora de casa, na casa das próprias amas. O elogio de um pai para uma mãe que amamenta os seus próprios filhos é algo raro de se ver (o que, a propósito, parece ter sido o caso de Perrault a julgar pelas imagens evocadas em seu conto *Grisélidis*). Madame d’Aulnoy certamente fez uso de uma ama de leite, visto que suas gestações se seguiram uma após a outra em intervalos de nove meses. Em nenhuma circunstância, porém, a ama teria vivido na casa dos pais dos bebês.

Mesmo com a falta de provas ou evidências de que as amas de leite advindas do povo viviam na casa dos escritores de contos de fadas da classe alta, os oralistas têm declarado que as pessoas que frequentavam os lares de classe alta e lidavam com crianças dessa estirpe eram fontes de contos de fadas populares. A Mademoiselle L’Héritier, por exemplo, informa que sua *mie* (“ama”) contava-lhe histórias. Sabemos, porém, que as histórias que ela lhe contava não eram contos de fadas populares, mas sim romances de cavalaria, longas narrativas que estavam no gosto da elite francesa, que desfrutava do ócio necessário para lê-los.

A contação de causos do povo em ocasiões noturnas, as *veladas* (*veillées*),

tem sido frequentemente retratada como ocasiões de narração de histórias. Mais uma vez, o gênero se agiganta; esses causos do povo, quando mais bem investigados, geralmente acabam sendo identificados como memórias anedóticas ou histórias de soldados e marinheiros, e não contos de magia com um enredo bem sustentado.

Há décadas que os pesquisadores oralistas rotineiramente fazem menção a contadores do povo que ostensivamente narravam seus contos de fadas a escritores como Straparola, Basile e Perrault, e geração após geração eles têm usado as mesmas fontes para justificar suas assertivas sobre essas fontes camponesas. Eles inserem notas de rodapé para atribuir credenciais às suas afirmações. Mas as notas são frequentemente enganosas, pois eles apenas citam os trechos do documento original que apoiam sua teoria, e não o documento como um todo. Quando pesquisadores contemporâneos começaram a investigar quem eram os informantes citados – seja um contador de histórias cego da Escandinávia ou um camponês francês dito iletrado –, as alegações dos oralistas começaram a se desintegrar. Temos, por exemplo, que uma cena de trabalhadores noturnos reunidos no escuro ouvindo a “contação” de um “conto de fadas” foi, na verdade, um encontro de trabalhadores noturnos reunidos em um espaço mal iluminado para escutarem a leitura que alguém fazia de um livro desconhecido (no século XVI) ou de um jornal (no século XIX), com o leitor se valendo da luz de uma lamparina a óleo.

Por outro lado, os livros impressos na Idade Média tardia e no início da Modernidade são precursores bem documentados dos contos de fadas. Perrault menciona as páginas acinzentadas dos *chapbooks* impressos em Troyes que ele havia lido antes de escrever um de seus contos de fadas. Colocando os textos potencialmente precursores lado a lado com cada um dos contos de fadas “perraultianos”, evidencia-se claramente que ele, assim como outros escritores da aurora da Modernidade, inseriu novas reviravoltas nos contos de fadas a partir do enredo desses escritos antigos. Esse processo de criação literária também pode ser demonstrado em contos compostos por Straparola

e Basile na Itália, pelo conto *A Gata Branca* da Madame d’Aulnoy e até mesmo nas *Mil e Uma Noites*, um assunto no qual estou trabalhando atualmente.

A literatura popular que fundamenta a criação de contos de fadas e ficções da terra das fadas inclui muito mais fontes do que se imagina. Straparola reformulou os contos de fadas modernos de ascensão e de restauração a partir de material narrativo pré-existente composto por lendas, romances e coleções de histórias. Basile recorreu a livros escolares de mitologia ovidiana. Perrault se voltou a narrativas medievais já conhecidas, *chapbooks* do início da Modernidade e, presumidamente, contos de manuscritos pré-publicados de autoras como Bernard e L’Héritier. As evidências estão todas aí. Basta somente averiguá-las.

5. Em seu texto *Straparola’s Piacevoli Notti and Fairy-Tale Poetics*, de 2019, e em algumas outras publicações, você emprega o termo “ficções complexas da terra das fadas” (*complex fairyland fictions*) como sendo uma espécie de gênero literário cultivado por Marie-Catherine d’Aulnoy. Você poderia nos falar um pouco mais sobre essa denominação?

Vamos começar um pouco antes, com *Fortunio*, um conto de fadas complexo de Straparola (Noite 4, História 4). A primeira parte de *Fortunio* é um conto de fadas de ascensão, no qual um pobre enjeitado casa-se com uma princesa graças à ajuda de animais mágicos. Até esse ponto do enredo, de fato podemos considerar a história como um dos contos de fadas de ascensão de Straparola. Mas o conto continua, com a adição de uma trama típica de um conto de fadas de restauração dentro da trama do conto de ascensão: Fortunio sofre algumas desventuras depois de seu casamento e precisa ter sua posição real restabelecida. Na verdade, isso acontece duas vezes. Straparola adotou uma estrutura que já era familiar desde os primeiros romances modernos sobre o personagem Orlando, de Boiardo e Ariosto.

Madame d’Aulnoy adotou uma estratégia de estruturação narrativa

similar 150 anos depois. Em vez de adicionar episódios de restauração em um conto de fadas inicial (fosse ele de ascensão ou restauração), ela incorporou histórias independentes para aumentar o enredo principal.

Tal complexificação pode ser cronologicamente estruturada, por exemplo: como uma sequência de episódios, como em *Fortunio*, de Straparola; como uma história de fundo, caso de *A Gata Branca* de Madame d’Aulnoy; como uma subtrama explicativa; ou com a adição de uma infinidade de outras histórias independentes que se relacionem com um enredo de base.

Para tentar entender os motivos que levariam um autor a utilizar uma estrutura narrativa complexa, teríamos de refletir sobre a pragmática da escrita para publicação, o que inclui diversos tópicos, desde a estética literária até a análise de uma certa preocupação de economia baseada no aproveitamento do uso de palavras por página e da quantidade de páginas do impresso – critérios determinantes dos cálculos do impressor do início da Modernidade e do montante que um autor deveria pagar para ser publicado. Tais questões não são apenas provocantes, mas também muito divertidas de se pensar.

6. Os contos de fadas costumam ser associados à cultura ocidental, mais especificamente aos povos celtas. Quais seriam os indícios dessa confluência?

Os contos de fadas que são frequentemente associados aos povos celtas geralmente pertencem à categoria de “ficções da terra das fadas” (*fairylan* *fictions*). Com interrelações entre fadas, entre humanos e entre fadas e humanos, os enredos de ficções da terra das fadas geralmente apresentam um grande número de relacionamentos emocionalmente intensos. Nesse gênero, humanos e fadas se movem entre a terra das fadas e o mundo dos mortais, sendo que as fadas têm suas próprias vidas sentimentais, o que acaba interferindo na vida dos seres humanos que as encontram. Na literatura inglesa, os efeitos da relação conturbada de Oberon e Titânia recaem sobre um homem

infeliz, um exemplo dos problemas relativos ao encontro fada-humano. Nas ficções francesas da terra das fadas, esses encontros podem significar perigo, e até morte, para os personagens humanos, como na *Ilha da Felicidade* da Madame d'Aulnoy.

Fico feliz que você tenha feito essa pergunta, pois ela me levou a repensar algumas diferenças entre os contos de Perrault e os de Aulnoy. Em meu artigo *Elevated Inceptions and Popular Outcomes: The Contes of Marie-Catherine d'Aulnoy and Charles Perrault* (“Origens elevadas e fins populares: os contos de Marie Catherine d'Aulnoy e Charles Perrault”, publicado na revista *elo*, da Universidade do Algarve), eu analisei aspectos contrastantes desses contos, mas a possibilidade de uma ascendência céltica nos contos de Aulnoy como um fator distintivo teve pouca ou nenhuma importância em minhas considerações. Havia certos vestígios de cultura céltica nos romances de Orlando dos séculos XV e XVI, e esses romances parecem ter exercido um grande papel na formação de d'Aulnoy como contadora de histórias.

Em contrapartida, a iniciação de Perrault no gênero conto de fadas se deu através das narrativas tradicionais italianas, com pouco ou nenhum conteúdo céltico e absolutamente nada a respeito da vida emocionalmente rica das fadas, seja entre elas mesmas ou entre elas e os seres humanos.

Suas fadas são como as de Basile e Straparola, que aparecem e desaparecem sem uma referência a uma terra das fadas. Essa característica é o que torna essas fadas *modernas*.

7. Os contos de fadas de autoria feminina passaram muitos anos no vale do desconhecimento. À exceção de “A Bela e a Fera”, nenhum outro pode ser considerado canônico até os dias de hoje. Na sua opinião, quais seriam as causas desse desinteresse?

Quando o folclore veio a existir como um objeto de estudo acadêmico nos anos finais do século XIX, os contos de magia como os que foram publi-

cados por Mademoiselle L’Héritier, Madame de Murat, Madame d’Aulnoy e outras contistas foram desdenhados. A feminilidade fazia com que elas se tornassem alvos fáceis para críticos mesquinhos; o valor que se deu às fontes de origem literária é um fator muito mais evidente para determinar a depreciação do trabalho dessas autoras pelos folcloristas e narrativistas do folclore nos séculos XIX e XX. Para eles, “folclore” significava o que era contado por informantes do “povo” (*folk*) para os coletores, fossem eles amadores ou acadêmicos. Na era do nacionalismo, o folclore era entendido como prova da existência de um povo nacional coerente. E dado o fato de que Madame d’Aulnoy e outras contistas francesas claramente não eram figuras do povo, os folcloristas classificaram seus contos e outras histórias *publicadas* como “contos de fadas literários” (deve-se ressaltar que também houve vários autores do sexo masculino que escreveram esse tipo de conto, homens cujas obras foram negligenciadas – em vez de vilipendiadas – até poucas décadas atrás).

Apesar da desaprovação acadêmica, muitos contos de Madame d’Aulnoy permaneceram conhecidos por muitas gerações, sobretudo por conta de suas performances em contexto de entretenimento popular nos séculos XIX e XX, como nas pantomímicas inglesas e também nas publicações em livros para crianças. O estudo dos contos de magia das mulheres do século XVII certamente demorou para emergir; a pioneira nesses estudos foi Mary Elizabeth Storer, que em 1928 publicou *Episode littéraire de la fin de la dix-septième siècle* (“Episódio literário do fim do século XVII”). A erupção do feminismo e o desenvolvimento dos estudos femininos como uma disciplina foram as causas do despertar desse interesse, o que levou a editora parisiense Champion a começar a publicar edições críticas de todos os contos de fadas e e ficções da terra das fadas dos anos finais do século XVII e início do XVIII.

8. À guisa de conclusão, para você, como pesquisadora, quais seriam os caminhos que ainda não foram suficientemente explorados e que gostaria de ver abordados pelas próximas gerações no tocante à literatura feérica?

Pesquisas futuras? Vamos começar com as grandes mudanças que foram ocasionadas por duas surpreendentes alterações nas sensibilidades humanas. A pesquisa em contos de fadas inspirada pelo feminismo se expandiu drasticamente nos anos 80 e 90 do século XX.

O feminismo foi um imenso mecanismo de alteração de mentalidades sobre praticamente tudo, incluindo os contos de fadas. Ninguém poderia ter previsto o “efeito terremoto” do feminismo na academia. No caso dos contos de fadas, eles já não podem mais ser lidos como eram antes do surgimento do pensamento feminista.

O segundo ímpeto que ampliou o alcance da pesquisa sobre contos de fadas veio da história do livro, que expandiu esse campo de forma excepcional. E isso continua a acontecer, já que as pessoas passaram a revisitar tanto as fontes de conhecimento popular contidas nos contos quanto a memória popular cujo conteúdo deriva dos contos. Essa área de estudos oferece um enorme material para pesquisas acadêmicas que revisem as relações entre histórias impressas (o que eu chamo de “memória pública das histórias”) e as reformulações populares dessas histórias. Quais elementos do enredo foram lembrados? O que foi definitivamente esquecido ou posto de lado? Como e quão extensivamente os enredos e personagens foram reformulados? Aqui há material para historiadores sociais, psicólogos e teóricos literários, bem como para narrativistas do folclore.

A história da autoria, da leitura, da publicação, do mercado livresco e do uso e reuso de livros pouco tem instigado os acadêmicos da literatura, menos do que o feminismo. Nos estudos sobre contos de fadas, a história do livro fundamenta conceitos sobre a mercantilização do livro, sobre a reutilização e revisão dos contos de fadas e também sobre o efeito da mídia individual na formação de novas versões de antigos contos de fadas.

As implicações da história do livro enquanto disciplina estão em pleno desenvolvimento e eu estou ansiosa para ver como os folcloristas eventualmente irão se juntar aos historiadores da literatura para averiguarem, em conjunto, as

fascinantes evidências a respeito dos níveis históricos de literacia entre pessoas antes consideradas fora do alcance da palavra escrita e da palavra impressa.

Novas e imprevisíveis áreas de investigação irão surgir em resposta às linhas de pesquisa que serão inevitavelmente desenvolvidas no futuro. Novas abordagens têm constantemente levantado novas questões para os estudos em contos de fadas, e isso irá continuar no futuro. Pessoalmente, eu mal posso esperar para ver o que vem a seguir.

Entrevista original em inglês para consulta

On the nature of fairy tales: Interview with ruth bottigheimer

Paulo César Ribeiro Filho⁶

The 12th edition of Literartes Journal, the second issue dedicated to artistic, theoretical and critical reflections on the fairy tale in its multiple supports and media, is pleased to interview one of the greatest world references in this field of research: Ruth Bottigheimer, professor at the Department of Cultural Analysis and Theory at the New York Public University at Stony Brook.

Ruth devoted much of her university study to Germanic Language and Literature, Medieval History, History of Illustration, and rewritten Bible narratives. She studied at Wellesley College, the University of Munich, the University of California at Berkeley, California, and University College, London. Over more than forty years of researching, Ruth Bottigheimer taught at the Universities Stony Brook and Princeton, with visiting professorships at universities in England, Germany, Austria, and Portugal. She is a member of the International Society for Folk Narrative Research and the Children's Literature Association, among others, and was a visiting fellow at Magdalen College, Oxford, and is a Life Fellow at Clare Hall, Cambridge.

Among her main works, stands out: *Grimms' Bad Girls and Bold Boys: The Moral and Social Vision of the Tales* (Yale University Press, 1987), *Fairy Tales and Society: Illusion, Allusion and Paradigm* (University of Pennsylvania Press, 1986), *Fairy*

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

Godfather: Straparola, Venice, and the Fairy Tale Tradition (University of Pennsylvania Press, 2002), *Fairy Tales: A New History* (State University of New York Press, 2009), *Fairy Tales Framed: Early Forewords, Afterwords, and Critical Words* (State University of New York Press, 2012) e *Magic Tales and Fairy Tale Magic from Ancient Egypt to the Italian Renaissance* (Palgrave Macmillan, 2014).

In this interview, we explored themes such as the history of the fairy tale, the model sources of the genre and the fairy tales of female authorship, inviting our readers to reflect on the most recent discoveries made in this field of studies.

1. First of all, we would like to thank you immensely for your willingness to grant us this interview. The publication of your considerations here in Revista Literartes is of great value for the development of studies in Portuguese language about the fairy tale. Tell us a little about the presence of fairy tales in your life before the academy. How did you come into contact with this genre?

I'm delighted to join your special issue on fairy tales and the media. My interest in fairy tales came after my study of medieval history and German literature. Fairy tales were just a small part of my childhood. Instead, I spent those years paging through the books in my parents' small library or roaming the close-by tidal marshes with friends or by myself. By the time I read the Perrault, Grimm, and Andersen fairy tale classics, I was in graduate school. Their plots came from an unfamiliar mental world, which led me to think of fairy tales as glimpses into vastly different experiences and expectations.

2. In your academic career, a great interest in the study of the German language and literature stands out. Did this direction have anything to do with the beginning of your research on the works of Jacob and Wilhelm Grimm?

You ask about the centrality of German language and literature to the beginning of my study of fairy tales. You're quite right about that, but there's an intermediate step. From childhood, from the first set of world maps I was given at six or seven, I began plotting journeys, but as a child, of course, I couldn't make them happen. When I became a student at Wellesley College, it was Junior Year Abroad that took me abroad to Munich, because I was learning German. Years later, in graduate school, I seriously encountered fairy tales when my advisor suggested I do a seminar paper on women in the Grimm tales. First, I read through the 200+ tales in the *Kinder- und Hausmärchen* ("Children's and Household Tales") from beginning to end. Then I did it again, this time taking notes, which became an outline. However, when I turned to the relevant secondary literature, none of it addressed what I had just found, namely, that Wilhelm Grimm had created consistent gender roles, most dramatically by regularly associating men with fire and women with water. That seminar paper turned into my first scholarly article, "The Transformed Queen", which showed how important gender would turn out to be in the *Kinder- und Hausmärchen*.

3. Still on the Grimm, in the paratext of the 1812 edition of *Children's and Household Tales*, the brothers refer to Aulnoy (Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, madame d'Aulnoy) and Murat (Henriette-Julie de Castelnau, madame de Murat) as "inferior imitators" of Charles Perrault. What are your thoughts on this statement?

On the subject of the lengthy essay "*Literatur*" at the end of the *Kinder- und Hausmärchen*, Wilhelm Grimm calls Mme d'Aulnoy and her contemporaries Perrault's *Nachahmer* (imitators). That's hardly true, however, because Mme d'Aulnoy published her first fairyland fiction, *L'Île de la Félicité* a few years before Perrault began venturing into magic tales in the early 1690s. On the other hand, neither the Grimms nor anyone else

knew very much about the history of fairy tales and their publication in the nineteenth century, when the Grimms were writing. And so the Grimms assumed that Perrault's 1697 *Histoires, ou Contes du temps passé*, were the source for Mme d'Aulnoy's *Contes des fées*, because his tales had been published a few months earlier than hers.

In rare cases there is some plot or character overlap between Perrault and d'Aulnoy tales, but there is not enough to call d'Aulnoy an imitator (*Nachahmer*) of Perrault. In addition, as historians of the book like Roger Chartier have delineated and clarified early modern concepts of authorship: in that period an author's novel treatment of an existing plot, was valued as highly as the invention of a new plot. This understanding of authorship would change fundamentally when copyright law was introduced in the nineteenth century.

Another fundamental difference between Mme d'Aulnoy and *conteuses* at the end of the seventeenth and beginning of the eighteenth centuries was that they were often writing in a genre very different from Perrault. Many of their tales were fairyland fictions, which are literary descendants of medieval Celtic fictions. Their plots play out in two worlds: one is inhabited by mortal beings; the other is a magical fairyland with fairy characters whose relationships and conflicts with one another can powerfully affect mortals.

Fairyland fictions are typically much longer than fairy tales, their plots are more complex plots, their language and grammar more elaborate. Fairyland fictions are literary productions. But so are Perrault's "simpler" fairy tales, which he carefully crafted to simulate a recaptured childhood for their adult readers.

Straparola, Basile, and Perrault did not produce fairyland fictions, and their fairy figures had little or no fairyland backstory. Their fairies' principal actions were responses to mortal beings rather than interactions with other fairies.

4. In terms of thematic and model sources, it is customary to relate French literary fairy tales to two Italian collections: the *Pentamerone*, by Giambattista Basile, and the *Pleasant Nights*, by Giovan Francesco Straparola. In your book *Fairy Godfather: Straparola, Venice, and the Fairy Tale Tradition* and other articles of your own, you defend the existence of an especially strong link between the fairy tales and the work of Straparola, a theory that has been the target of great criticism. On this subject, we would like to know:

a) To what extent would Straparola's work be closer to literary fairy tales than Basile's? Knowing that the first one received many translations and editions at the time, could the *Pleasant Nights'* influence be related to properly artistic or editorial issues?

The relationships between Straparola's rise and restoration fairy tales (what shall we call these in Portuguese?) and subsequent European literary fairy tale traditions are complex indeed. Straparola's lasting contribution was the creation of a fairy tale structure, specifically the plots for rise and restoration fairy tales. Basile introduced a rich collection of characters, settings, and actions, many of which derived from classical Greek mythology as rendered by Ovid in his *Metamorphoses*.

Both Straparola's and Basile's tales were known in Paris in the late seventeenth century. With sixteen or more imprints in French translation, Straparola's plots made their way into both Perrault's and the *conteuses'* tales. Some of Mlle L'Héritier's, Perrault's, and Mlle de la Force's tales also show familiarity with tales from Basile's *Pentamerone*.

When the great compendium, *Le Cabinet de Fées* was translated story by story or author by author into one European language after another, the processes of translation and republication delivered French tales as well as French reformulations of Straparola's and Basile's tales throughout Europe, where they were translated into local languages and sold as printed sheets.

Poor people could afford to buy such cheap productions and stitch them together themselves, while well-off buyers could have the same sheets bound and even illustrated for themselves and their children. Thus, both rich and poor readers read the same tales. In Germany in the 1790s, for instance, the *Blaue Bibliothek aller Nationen* translated tales from the *Cabinet de Fées* into German and brought them to readers, among whom were the Grimms' early informants! All of that goes to show that Straparola's "literary" fairy tales spread into literary fairy tales and fairyland fictions, like those written by Mme d'Aulnoy, into some "folk" fairy tales like those composed by Charles Perrault, and into orally told fairy tales, like those collected all over Europe in the nineteenth and twentieth centuries.

b) Criticisms of your theory come mainly from researchers linked to oralism. According to your research, what would be the influence of oral and popular literature on the thematic repertoire of French conteuses of the 17th and 18th centuries?

A conclusion that orally transmitted tales moved from the folk to literate authors such as Mme d'Aulnoy and Charles Perrault requires a conduit, which oralist scholars have supplied in the form of nursemaids from the folk brought into bourgeois and noble families. Studies in social history, however, have shown that bourgeois and noble families shipped their babies out of the house to be nursed in wetnurses' own homes. It was a rare father (and by the way, Charles Perrault appears to have been one, judging from the imagery he used in his *Grisélidis*) who praised a mother for nursing her own babies. Mme d'Aulnoy patently used a wetnurse, since her pregnancies followed one another at nine-month intervals. In neither case, though, would a wetnurse have lived in the parents' household.

Lacking proof or evidence that human milk producers from the folk lived in the households of upper-class fairy tale writers, oralists have

declared that documentable people in upper class household who dealt with upper class children were fairy tale sources from the folk. Mlle L'Héritier, for instance, speaks of her *mie* (nurse), who told stories to her. But the stories she told, we learn, were not folk fairy tales, but chivalric romances, lengthy narratives favored by the French elite, who had the leisure necessary to read them.

Folk storytelling at evening work parties (*veillées*) have often been portrayed as storytelling occasions. Once again, genre looms large, and the stories, when further investigated, generally turn out to be anecdotal memorates or soldier or sailor tales, rather than magic tales with a sustained plot.

For decades oralist researchers routinely cited illiterate folk storytellers who ostensibly told their fairy tales to writers like Straparola, Basile, and Perrault, and generation after generation they use the same sources to support their assertions about peasant sources. They insert footnotes to lend credence to their assertions. But the footnotes are often misleading, because they often pick only material that supports their position from the original document, and not the document *in toto*. When contemporary researchers return to cited sources – whether it's a blind Scandinavian storyteller or a reputedly illiterate French peasant, – oralist assertions begin to disintegrate. For instance, evening workers sitting in the dark listening to a “telling” of a “fairy tale” sometimes become evening workers sitting in a dimly lighted space listening to someone *reading* from an unidentified book (in the sixteenth century) or newspaper (in the nineteenth century), with the reader using the light from a single oil lamp to do so.

Late medieval and early modern printed books, on the other hand, are well documented precursors for fairy tales. Perrault acknowledges the blue-gray pages of chapbooks printed in Troyes that he had read before writing one of his fairy tales. Placing potential precursor texts side by side

with individual Perrauldian fairy tales clearly shows how he, like other early modern writers, put a new fairy tale twist on earlier writings. This creative literary process can also be shown to be at work in tales composed by Straparola and Basile in Italy and by Mme d'Aulnoy's "White Cat" and further afield in "The Arabian Nights," a subject I'm now working on.

The popular literature that undergirds the creation of fairy tales and fairyland fictions includes far more than expected. Straparola re-shaped modern rise and restoration fairy tales out of pre-existing narrative material in legends, romances, and story collections. Basile turned to schoolbooks with Ovidian mythology. Perrault relied on known medieval narratives, early modern chapbooks, and presumably contemporaneous prepublication manuscript tale by Bernard or L'Héritier. The evidence is all there. You only need to look for it.

5. In your text *Straparola's Piacevoli Notti and Fairy-Tale Poetics* (2019) and in some other publications, you use the term "complex fairyland fictions" as a kind of literary genre cultivated by Marie-Catherine d'Aulnoy. Could you tell us a little more about this denomination?

Let's begin a bit earlier, with Straparola's complex fairy tale "Fortunio" (Night 3, Story 4). The first part of "Fortunio" is a rise fairy tale, in which a poor foundling – by means of magical animal helpers – marries a princess. To this point in the tale, it is one of Straparola's rise fairy tales. But the tale continues with the addition of a restoration fairy tale plot onto the initial rise fairy tale plot: Fortunio suffers misadventures after his marriage and must be restored to his royal position. In fact, this happens twice. Straparola adopted this structure, which was familiar from early modern Orlando romances by Boiardo and Ariosto.

Mme d'Aulnoy adopted a structurally similar narrative strategy

150 years later. Instead of adding restoration episodes to an initial (rise or restoration) fairy tale, she incorporated independent stories to augment the principal plot.

Such complexification can be structured chronologically, for instance, as a sequence of episodes in Straparola's "Fortunio", as a backstory in Mme d'Aulnoy's "Chatte blanche", as an explanatory subplot in Mme d'Aulnoy's "Chatte blanche" or in any number of other related-but-separate stories added on to a basic plot.

Trying to understand an author's reason(s) for introducing structural complexity opens questions about the pragmatics of writing for publication, which include everything from literary esthetics to an income-based awareness of the number of words or pages by which an early modern publisher calculated payments to an author. Such questions are not only provocative, they're also a lot of fun to think through.

6. Fairy tales are often associated with Western cultures, more specifically with Celtic peoples. What are the trace elements of this confluence?

The fairy tales that are often associated with Celtic peoples generally belong to the category of fairyland fictions. With interrelationships among fairies, among humans, and between humans and fairies, fairyland fiction plots generally have a larger number of emotionally charged interrelationships. In this genre, humans and fairies move between fairyland and the mortal world and in which fairies themselves have emotional lives that impinge on the human beings they encounter. In English literature Oberon and Titania's humiliating effects on a hapless human exemplify the problems of fairy-human encounters. In French fairyland fictions, these encounters can bring danger, even death, to human characters, as in Mme d'Aulnoy's *L'Île de la Félicité*.

I'm glad you posed this question, because it has prompted me to re-think some of the differences between Perrault's and d'Aulnoy's tales. In "Elevated Inceptions and Popular Outcomes: The Contes of Marie-Catherine d'Aulnoy and Charles Perrault" (it appeared in *elo*, a journal produced at the University of the Algarve), I analysed contrastive aspects of d'Aulnoy's and Perrault's tales, but the possible significance of a Celtic underlay in d'Aulnoy's tales as a distinguishing factor played little or no part in my thinking. There was a Celtic underlay in fifteenth- and sixteenth-century Orlando romances, and those romances seem to have played a large role in d'Aulnoy formation as a storyteller.

In contrast, Perrault's initiation into the fairy tale genre came through Italian narrative traditions with little or no Celtic content and absolute none of the rich emotional life of fairies either among themselves or between them and human beings. His fairies are like Straparola's and Basile's fairies, who appear and disappear without reference to a fairyland. This characteristic makes their fairies *modern* fairies.

7. Female fairy tales have spent many years in the valley of the unknown. Except for "Beauty and the Beast", no other can be considered canonical until today. In your opinion, what would be the causes of this historical disinterest?

When folklore came into existence as a subject of scholarly research in the late nineteenth century, magic tales like those published by Mlle L'Héritier, Mme de Murat, Mme d'Aulnoy, and other *conteuses* were disdained. Their femaleness made them easy targets for narrow-minded critics, but it was far more their evident valorization of literary precursors that undermined an appreciation of their work among nineteenth- and twentieth-century folklorists and folk narrativists. For them, "folklore" meant tales told by "folk" informants to amateur or scholarly collectors. In

an age of nationalism, folklore was understood as proof for the existence of a coherent national folk. And since Mme d’Aulnoy and other French *conteuses* were clearly not from the folk, folklorists classified her tales, and with them other published tales, as “literary fairy tales.” (It should be remembered that there were also several male writers of similar kinds of tales, but their work was neglected rather than vilified until a few decades ago.)

Despite scholarly disapproval, several of Mme d’Aulnoy’s tales remained known for generations, because of their performances in nineteenth- and twentieth-century popular entertainments such as English pantomimes as well as their publication in books for children. The study of seventeenth-century women’s magic tales was certainly slow to emerge, with Mary Elizabeth Storer’s *Episode littéraire de la fin de la dix-septième siècle* (1928) pioneering their study. It was the eruption of feminism and the development of women’s studies as a discipline that finally stirred interest to the point that the Paris publisher Champion began issuing critical editions of all late seventeenth- and early eighteenth-century fairy tales and fairyland fictions.

8. As a conclusion, for you, as a researcher, what are the paths that have not yet been sufficiently explored and that you would like to see addressed by the next generations regarding fairy literature?

Future research? Let’s begin with the vast changes brought by two amazing shifts in sensibilities. Feminist-inspired fairy tale research expanded dramatically in the 1980s and 1990s. Feminism was broadly mind-altering about nearly everything, fairy tales included. No-one could have predicted the earthquake-like effect of feminism on scholarship. In the case of fairy tales, they can no longer be read as they were before feminist thought emerged.

The second impetus for broadening the purview of fairy tale research

came from book history, which opened up the field in fundamental ways. It continues to do so as people re-visit sources for folk knowledge of tales and of folk memory of tale content. This area of study offers enormous potential for revisionist scholarship about relationships between printed stories (what I call stories' public memory) and folk re-fashionings of those stories. What plot elements get remembered? What gets actively forgotten, i.e. pushed aside? How, and how extensively, are plots and/or characters re-formulated? There is material here for social historians, psychologists, and literary theorists, as well as for folk narrativists.

The history of authorship, reading, publishing, book marketing, book use and re-use has affected fewer literary scholars than did feminism. In fairy tale studies, book history has underlain concepts of book commodification, fairy tale re-use and revision, as well as the effect of individual media on forming new versions of old fairy tales.

The implications of book history are still unfolding, and I look forward to seeing how folklorists will eventually join literary historians in incorporating the fascinating evidence of levels of historical literacy among people previously considered beyond the reach of the written or the printed word.

New, unpredictable areas of research will emerge in response to lines of inquiry that will inevitably develop in the future. New approaches have repeatedly raised new questions for fairy tale studies, and this will continue in the future. Personally, I can't wait to see what comes next.



Artigos

FABLES DE LAFONTAINE

LE LION ET LE RAT

Il faut autant qu'on peut, obliger tout le monde.
On a souvent besoin d'un plus petit que soi.
De cette sorte deux fables feront foi,
Tant qu'en preuves abonde.

Montra ce qu'il étoit, et lui avoua
Ce bienfait ne fut pas perdu.
Quelqu'un auroit-il jamais cru
Qu'un lion d'un rat eût affaire ?
Pendant il avint qu'au sortir d'
Ce lion fut pris dans les rets,
Dont ses rugissements ne le pe
S'écroula accourut, et fit tant
Que la maille rongée empo
ce et longueur de t
ont plus que force ni

FABLES DE LAFONTAINE

LE RAT DE VILLE ET LE RAT DES CHAMPS

Aujourd'hui le rat de ville
Avoit le rat des champs,
D'une façon fort civile,
Lui des rotules d'ortolans,
Un tapis de Turquie
Sur son nez se trouva mis,
Le rat de ville se mit à penser la vie
De ces deux amis.

Il fort honnête :
Invoit au lesin ;
Un

Parade le sun,
détale

Qu'il cesse, on se retire.
En campagne aussitôt ;
Le citadin de dire :
Chevons tout notre rôt.

Est assez, dit le rustique ;
Main vous viendrez chez moi,
N'est pas que je me pi que
Tous vos festins de rois ;

Is rien ne vient m'interromp
Mange tout à loisir.
En donc. Et du plaisir
La crainte peut corromp

2020

As narrativas longas, o retorno para casa e o prazer literário

Long narratives, return home and literary pleasure

Ana Leticia Adami¹

¹ Doutora em Filosofia pela Universidade de São Paulo.

RESUMO: Este artigo é fruto de duas conferências sobre literatura realizadas na Secretaria de Fazenda e Planejamento do Estado de São Paulo, como modo de divulgar e fomentar a participação dos servidores no Círculo de Leitura do Estado de São Paulo. Como resultado de rodas de discussão sobre obras selecionadas que compõem o imaginário vulgar e contemporâneo sobre narrativas ditas “épicas”, buscou-se empreender uma análise tendo como eixo o retorno para casa e a busca de si. Escolheu-se três obras, bastante populares, em que essa temática estivesse presente: a *Odisseia* de Homero, *O Senhor dos Anéis* de Tolkien e *A História Sem Fim* de Michael Ende. A partir de discussões sobre o sentido de “retorno para casa”, expresso por meio de narrativas de longa extensão, procurou-se analisar como o simbolismo da “casa” como espaço de “cura” pode ser associado à própria literatura e ao ato de ler, entendidos como fontes de autoconhecimento e de prazer.

PALAVRAS-CHAVE: Ende; Homero; Tolkien; Literatura; Prazer

ABSTRACT: This article is the result of two conferences on literature held at the São Paulo State Secretariat of Finance and Planning, as a way to disseminate and encourage the participation of civil servants in the Reading Circle of the State of São Paulo. As a result of discussions on selected works that make up the common and contemporary imagination about so-called “epic” narratives, we sought to undertake an analysis based on the return to home and the search for oneself. Three very popular works were chosen, in which this theme was present: Homer’s *Odyssey*, Tolkien’s *Lord of the Rings* and Michael Ende’s *The Neverending Story*. Based on discussions about the meaning of “return home”, expressed through long-term narratives, we tried to analyze how the symbolism of “home” as a space for “healing” can be associated with literature itself and the act of reading, understood as sources of self-knowledge and pleasure.

KEYWORDS: Ende; Homer; Tolkien; Literature; Pleasure

Introdução

Este artigo surgiu como o resultado de duas conferências realizadas na Secretaria de Fazenda e Planejamento do Estado de São Paulo, como modo de divulgar e fomentar a participação dos servidores no Círculo de Leitura do Estado de São Paulo. O Círculo de Leitura é um projeto que nasceu como uma iniciativa de seus próprios servidores, com o intuito de desenvolver a subjetividade e despertar os afetos dos seus participantes. Segue uma breve apresentação do Círculo de Leitura, fornecida pelos seus organizadores e proponentes:²

O Círculo de Leitura é uma iniciativa que nasceu com o intuito de desenvolver a subjetividade e despertar afetos nos servidores da Secretaria de Fazenda e Planejamento do Estado de São Paulo. Hoje a iniciativa é aberta para toda a sociedade. A ideia é utilizar textos clássicos da Literatura e do Cinema para estimular o diálogo entre os participantes em rodas de conversa que acontecem no Laboratório de Inovação da Escola de Governo e no Pequeno Auditório. Para tanto, partimos da experiência do Laboratório de Humanidades da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp) e do grupo de Literatura e Formação Humanística em Saúde da Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo (USP). Desse modo, acreditamos que seja possível melhorar a qualidade de vida das pessoas envolvidas no projeto e também do serviço prestado à sociedade.

Neste artigo, como resultado de rodas de discussão sobre obras selecionadas que fizessem parte do que compõe o imaginário vulgar e contemporâneo a respeito do que é dito uma narrativa “épica”, escolheu-se tratar da *Odisséia* de Homero, de *O Senhor dos Anéis* de Tolkien e de *A História Sem Fim* de Michael Ende. A escolha por essas obras, analisadas conjuntamente, justifica-se, por outra razão, pelo fato de terem adquirido grande apelo popular em nosso tempo, muito embora isso tenha se dado graças à adaptação das mesmas para o cinema. Outrossim, pretendeu-se, desse modo,

2 Disponível em: <http://www.facebook.com/circulodeleiturasp/> Acesso em: 29 fev. 2020.

uma abordagem que estimulasse a formação de novos leitores, buscando nessas obras um ponto em comum. Algo que contribuísse, desde os antigos aos tempos de hoje, para o aperfeiçoamento do humano e que permanecesse, como outrora e desde sempre, sendo uma fonte inestimável de prazer.

Partindo do pressuposto de que, quando falamos hoje no linguajar comum, de uma “odisseia” ou de uma “epopeia”, em geral pensamos imediatamente em um empreendimento difícil, ao mesmo tempo longo, penoso e grandioso. Quando se trata da literatura e do cinema, quase que irremediavelmente pensamos em guerras, numa luta do bem contra o mal, refletida nos atos heroicos ou trágicos de mocinhos e vilões. Nada disso é por acaso. Tal era, com efeito, um aspecto importante do *epos* grego: por meio da narrativa bélica, os gregos visavam fixar na memória a execução de feitos grandiosos, levados a cabo por homens valorosos; ou o seu contrário, fixar o exemplo de guerreiros e até mesmo de reis cuja ruína foi resultado de suas más escolhas e fortuna. Dizendo de outro modo, quando falamos de epopeias, referimo-nos a vícios e virtudes. Era a dimensão portentosa dessas características tão humanas que os gregos quiseram retratar por meio de suas narrativas épicas. Tão tocante foi o seu modo de narrar que, até hoje, vemos traços dessas características nos romances modernos e, muito comumente, são apelidadas de “épicas” pelo senso comum às narrativas contemporâneas que trazem alguns desses elementos – como atos de heroísmo sobre-humano, a presença de criaturas fantásticas e a sensação de grande distância temporal, para dar alguns exemplos.

Contudo, sem querermos adentrar nas designações de gênero literário, há um aspecto em particular sobre o qual nos interessa tratar aqui, e que nasce com o *epos* grego. É aquele que diz respeito à sua extensão, isto é, ao aspecto da narrativa *longa*. Tal como lemos na *Odisseia* de Homero, que retrata a longa jornada de retorno à casa de Odisseus, essa característica acompanhou muito do que o senso comum, em sentido figurado, cunhou de uma “jornada ou leitura épica”. O mesmo é dito das jornadas de Frodo, no *Senhor dos Anéis*, ou de Bastian, na *História Sem Fim*. Tal a extensão da jornada desses personagens, tal é a extensão das obras que as contêm. A leitura desse tipo de narrativa, dado em geral à extensão de seus volumes, requer do leitor uma

disposição de tempo e atenção por vezes muito maiores do que o ritmo da vida e do trabalho nos dias de hoje lhe permitem despende, ainda que certos títulos logrem de grande apelo popular; e, não raras vezes, esses livros acabam abandonados nas estantes por seus leitores muito antes de atingirem o seu fim.

Tendo em mente essas dificuldades, encaramos o desafio de tecer algumas considerações sobre os prazeres e vantagens que o leitor pode extrair desse tipo de narrativa, bem como sobre aspectos da humana condição que se encontram incutidos num gesto tão íntimo e silencioso como a leitura — mais especificamente, desse épico grego e desses dois romances citados. Desta forma, pretendemos contribuir para fomentar a geração de novos leitores, seguindo o exemplo de círculos de leitura que foram criados em meio a instituições e empresas nos últimos anos. Refiro-me aqui estritamente a dois, dos quais partem os resultados desta abordagem: o já citado Círculo de Leitura da Secretaria de Fazenda e Planejamento do Estado de São Paulo (desde 2019), organizado por Marcelo Lemos Correia (servidor) e demais servidores, e o Laboratório de Humanidades da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), organizado pelos docentes Dante Gallian e Rafael Ruiz (desde 2003). Como escreveu o professor Dante no seu “Prólogo ao leitor extremamente ocupado” (GALLIAN, 2017, p. 23), sensível ao problema atual do excesso de pressa e da azáfama que nos adoce e desumaniza, um remédio possível são “as histórias”, “efetivamente ocorridas ou reinventadas” (GALLIAN, 2017, p. 24), as quais, evocando as palavras de Michael Ende, se materializam nas “fontes da vida”, “maravilhoso remédio” que fortalece a alma e restaura a sua saúde (GALLIAN, 2017, p. 25).

As histórias longas e as emoções profundas

A *Odisseia* de Homero não é apenas um dos primeiros relatos épicos de que temos registro, mas é reconhecida também como uma das obras fundadoras da cultura europeia (RUIZ, 2019, p. 2). Lembremos também que é na Itália do Renascimento, “berço da civilização” moderna, que a releitura dos clássicos antigos, entre eles a *Iliada* e a

Odisseia, passa a ser o método pelo qual os homens da Renascença buscaram recriar o seu próprio modelo de homem: de um homem novo, de um novo tempo, o homem *modernus* – palavra latina que utilizamos até hoje para nos referir a nós mesmos, os modernos (GARIN, 1991; 1996; KRISTELLER, 1995).

Um desses homens do Renascimento, natural de Palermo, de nome Antonio Beccadelli (1394–1471), tentou separar os textos poéticos em duas modalidades: uma, referente aos poemas “longos e sérios”; outra, referente aos poemas “curtos” e mais jocosos (BECCADELLI, 2010, p. 122). É certo que ele se referia, entre os longos, aos poemas épicos de Homero e Virgílio (a *Ilíada*, a *Odisseia* e a *Eneida*) e, entre os curtos, a poetas como Marcial, Plauto e Catulo, que ele muito estimava.³ Ocorria com Beccadelli — como ele descreve em uma carta de abril de 1426 (BECCADELLI, 2010, p. 113–125) — o mesmo que se passa com muitos de nós hoje: a de não termos tempo para narrativas “muito longas”, pois a agitação da vida da cidade e, principalmente, os afazeres cotidianos, no trabalho ou em casa, ocupam todo o nosso tempo, e quando sobra algum, é mais adequado às narrativas “curtas”.

Contudo, antes que o exemplo de Beccadelli, grande erudito do Renascimento, sirva de *consolo* a nós, leitores de hoje, ressaltamos que o humanista se referia ao ato de *escrever* poemas, não ao de *ler*. Ele foi, de fato, um dos maiores escritores de poemas “curtos” satíricos da Renascença — os chamados *epigramas*.⁴ Quanto ao ato de ler, Beccadelli era certamente um leitor atento dos dois tipos de poemas, os curtos e os longos — quanto a nós, leitores modernos, não somos capazes, muitas vezes, de ler nem os curtos!

O comentário de Antonio Beccadelli nos chama a atenção por outro motivo: a diferenciação dos gêneros de poesia por critério de extensão — critério já presente na

3 É sabido, pela leitura da obra *O Hermafrodita* (1425), que Antonio Beccadelli era grande apreciador de poetas como Plauto, Marcial e Catulo, além de Ovídio e Horácio (ver nota do editor, in BECCADELLI, 2010, p. 229).

4 A obra do autor de referência é *O Hermafrodita* (1425).

Retórica de Aristóteles na apreciação da narrativa dentro de um discurso (ARISTÓTELES, 1996, 1416b, p. 363). Tal designação, em verdade, encerra uma ideia nada trivial e bastante complexa. O escritor J.R.R. Tolkien escreveu em um prefácio aos livros que compõem o seu *O Senhor dos Anéis* (1954–55) o que o motivou à escrita da obra:

[...] o desejo de um contador de histórias de tentar fazer uma história realmente longa, que prendesse a atenção dos leitores, que os divertisse, que os deliciasse e às vezes, quem sabe, os excitasse ou emocionasse profundamente. (TOLKIEN, 2001, p. xii)

O autor mencionou as ações de “divertir”, “deliciar” e “excitar ou emocionar profundamente” o leitor. Tolkien parece ter a intenção de que, através de uma história longa, nós, leitores, passemos mais tempo com o livro e a história que ele contém, ou melhor dizendo, com as suas personagens e dramas, para que, por meio dessas, “emoções profundas” possam ser despertadas em nós; e ele conhecia bem o poder de transformação nos homens dos “movimentos profundos da alma”, que denominamos *emoções* (palavra de origem latina derivada de *moto* ou movimento). Refiro-me ao consciente poder mobilizador dos efeitos estéticos da arte, ou como o já descrevia Santo Agostinho, o poder de “revolver as ondas do coração” (AGOSTINHO, 2012, p. 188 *apud* GALLIAN, 2017, p. 85).

A fim de ilustrar com mais detalhe o sentido dos dizeres de Tolkien e do poder transformador das “emoções profundas” nos homens, nos será de auxílio acompanhar o drama de um personagem de um dos mais famosos livros de Michael Ende: o garoto Bastian de *A História Sem Fim* (1979).

A casa mutante

O pequeno Bastian, herói de *A História sem Fim*, depois de atravessar o Mar da Névoa, achava-se finalmente na outra “margem”, no meio de um “infundável roseiral”, por entre o qual avistou um “caminho tortuoso” (ENDE, 1999, p. 355). Ele enveredou por esse caminho e ali encontrou, no seu fim, uma casa: era a Casa Mutante. Nessa

casa habitava uma dama “tão vermelha e redonda” que se parecia com uma “maçã”. Ela usava um chapéu e um vestido enfeitados de flores e frutos e seu nome era Dama Aiuola. Ela lhe explicou que a casa não tinha esse nome só porque estava sempre mudando, e sim porque também “modificava as pessoas que nela habitavam”. “E isso era muito importante para o menino que, até ali, sempre quisera ser uma pessoa diferente, mas sem se modificar” (ENDE, 1999, p. 355).

No decorrer de sua longa jornada pelo Reino de Fantasia, Bastian sempre desejou ter muitos dons e qualidades, como ser mais alto e belo, mais forte e destemido, mais inteligente e sábio, e até mais rico e poderoso, mas nunca ser *alguém melhor* — quer dizer, como todos nós, na maioria das vezes! E, no entanto, não podemos nos lamentar disso, pois, em nossa humana condição, desejar “ser melhor” é logicamente *impossível*. O que isso quer dizer? “Ser melhor”, como ocorreu com Bastian, não é algo que possamos simplesmente *desejar*.

Do ponto de vista gramatical, só podemos desejar *algo* ou *alguma coisa*, ou seja, um *objeto*, pois “desejar” é verbo transitivo. Assim, por exemplo, se desejamos ser mais belos, nos interessará a beleza, e sabemos o que ela significa — ainda que possamos divergir, conforme ao gosto, acerca de seus atributos; também podemos desejar ser mais ricos e, conseqüentemente, desejar a riqueza, e sabemos, dadas as diferenças de proporção, o que isso significa; e o mesmo podemos dizer ainda em relação à força e à inteligência, as quais sabemos o que significam e o que devemos fazer ou procurar para adquiri-las. Contudo, quando se trata de desejar “ser melhor”, não sabemos o que isso significa. *Quê* melhor, ou, melhor *em relação a quê*? Falta *algo* que complete o sentido da sentença. Para cada bem que desejamos, se a beleza, a riqueza, a força ou a inteligência, sabemos que espécies de coisas ou ações devemos procurar para adquirir esses bens — afinal, ninguém pensa em ir à academia de ginástica para aprender uma nova língua; ou deixar o salão de cabeleireiro com músculos mais definidos. Diferente de tais bens, para ser uma pessoa melhor não sabemos com clareza o que temos de fazer ou o que procurar. Até podemos desejar ser uma pessoa melhor, ou, dizendo mais adequadamente, nos aperfeiçoar, e isso é bom (em geral, é o que queremos). Contudo, desejar ser alguém melhor é um desejo que nos parece *vazio*, pois não con-

seguimos encontrar um objeto correspondente que sacie ou complete a definição de tal desejo. Diferente de outros bens, ele não está *previamente* definido. No máximo, podemos formular a sentença (“desejar ser melhor”), e ela nos é compreensível, mas daí a realizá-la, como gosta de repetir Michael Ende, “é uma outra história e terá de ser contada em outra ocasião” (ENDE, 1999, p. 392). Muitos são os caminhos que nos conduzem a ser melhores e a nos aperfeiçoar enquanto seres humanos, como muitos são os caminhos que nos levam ao lado oposto, isto é, à perdição e a nos tornar piores.

Analiseemos a mesma questão ainda por outro ponto de vista, no sentido do que podemos chamar aqui de *existencial*, uma vez que esse processo de mudança pelo qual todo homem ou mulher passa, para melhor ou para pior, é próprio de sua condição humana. Hannah Arendt bem nos lembra de que o ser humano não pode ser definido — como, por exemplo, afirmar que o homem é racional ou é bípede (ARENDRT, 2007, p. 191). A verdadeira natureza de um homem ou mulher é algo que se *revela* ao longo de sua história. Foi isso o que os gregos intuíram com a sua *Odisseia* (RUIZ, 2019, p. 7).

Para fins de ilustração, voltemos ao que dizia Dama Aiuola a Bastian sobre a Casa Mutante: “a casa modifica as pessoas que nela habitam”. Se nós realmente aceitarmos habitar essa casa e permitir que ela nos modifique, é preferível que a mudança seja para melhor, e não para pior. Por isso, deveríamos nos perguntar em seguida: que garantias teremos de que essa casa nos modificará para melhor, e o que isso significará para nós no fim? É esse o sentido da pergunta que estamos nos fazendo aqui.

Do efeito da Casa Mutante sobre Bastian, Ende diz que, “como todas as verdadeiras transformações, esta também se processava lenta e silenciosamente, por si mesma, como o crescimento de uma planta” (ENDE, 1999, p. 362). Igualmente, acreditamos ser esse o efeito das “emoções profundas” sobre nós durante o ato da leitura de longas narrativas; emoções que se movem “lenta e silenciosamente”, quase sem nos darmos conta ou termos desejado, por si mesmas, sem nenhum esforço nosso. Tal é a dádiva do *prazer da literatura*: enquanto lê, o leitor se delicia e se diverte, como dizia Tolkien, ou, como dizemos hoje, o leitor se entretém e (bônus extra!), ao mesmo tempo, se modifica, lenta e silenciosamente, sem muito esforço — aparte o próprio ato da leitura.

A casa de elrond

Frodo, o mais famoso guardião do Anel de Poder de que trata a saga do *Senhor dos Anéis*, teve também a sorte de encontrar uma casa muito parecida com a Casa Mutante. Depois de atravessar com extrema pressa o vau do rio Bruinen, trazendo no ombro um ferimento mortal, sobre o dorso de um cavalo (o mais veloz do senhor elfo Glorfindel), fugindo de espectros cobertos por mantos negros, “Frodo sentiu que estava caindo [...]. Não escutou nem viu mais nada. Ao acordar, se viu deitado numa cama” (TOLKIEN, 2001, p. 228–231) — assim Tolkien encerra o primeiro livro da sua Saga do Anel e inicia um novo. Frodo se encontrava já a salvo na Casa de Elrond, em Valfenda. Na descrição de Bilbo, tio de Frodo, essa era

“uma casa perfeita, para quem gosta de comer ou dormir, de contar histórias ou de cantar, ou apenas de se sentar e pensar nas coisas, ou ainda para quem gosta de uma mistura agradável de tudo isso”. A simples estadia ali representava uma cura para o cansaço, o medo ou a tristeza. (TOLKIEN, 2001, p. 237)

Destacamos o efeito terapêutico que a casa exercia sobre seus hóspedes, pois, como diz o narrador, “a simples estadia ali representava uma cura para o cansaço, o medo ou a tristeza”. Ela oferecia um remédio tanto para o mal físico, restaurado quer pelo repouso quer pela alimentação adequada, como para o mal espiritual. Contra esse mal, a casa oferecia agradável oportunidade de ouvir e contar histórias e canções, ao mesmo tempo que nos deixava tranquilos para “pensar nas coisas”. Como acrescenta Bilbo, em passagem mais a frente: “O tempo parece não passar aqui: apenas é” (TOLKIEN, 2001, p. 244).

Bilbo Bolseiro, principal herói da primeira narrativa de sucesso de Tolkien, de título *O Hobbit*, publicado em 1937, não era apenas um amante de aventuras, como podemos acompanhar no livro que narra a sua *odisseia*, mas também amava ouvir e compor seus próprios poemas e histórias. Já idoso, livre do fardo do Anel, ali em Valfenda, ele encontrou um lugar mais do que adequado para se dedicar inteiramente a essa prazerosa arte. Pois os elfos, como ele explica ao sobrinho, detêm um enorme

apetite “pela música, pela poesia e pelas histórias. Parece que gostam dessas coisas tanto quanto de comida, ou mais. Ainda vão continuar por um longo tempo” (TOLKIEN, 2001, p. 250).

A jornada de retorno a casa como busca de si

A literatura, por meio de suas longas histórias, imita a jornada de uma ou mais vidas humanas; para usar um termo que os gregos ajudaram a popularizar, ela narra uma *odisseia* — a *Odisseia* de Homero narra a história do herói Odisseus e, por isso, dizemos que ela conta a sua história, ou, se quiser, a sua biografia (RUIZ, 2019, p. 4). Na *Odisseia*, o que Ulisses deseja é voltar para Ítaca, sua verdadeira casa, porque é lá que pode ser quem verdadeiramente é: o filho de Laertes, Rei da ilha, esposo de Penélope e pai de Telêmaco.

O vocábulo grego *epos*, que significa “palavra”, “canto” ou “poema narrativo longo”, derivou nos termos épico ou epopeia que empregamos até hoje para falar de todas as outras *odisseias* que se seguiram àquela de Odisseus, como a de Bilbo, a de Frodo ou a de Bastian. Tolkien era professor universitário de Língua e Literatura, e sabia muito bem o sentido que o *epos* assumia na cultura grega: o sentido do aperfeiçoamento do humano. Quem já teve o prazer de ler *O Senhor dos Anéis* sabe o quanto seus livros estão recheados de poesias cantadas por seus próprios personagens, algumas delas pelo próprio Bilbo, tradutor dos livros de registros élficos — que costumamos chamar de “anais” — durante o tempo em que passou em Valfenda. Essas poesias e histórias nos remetem a acontecimentos ocorridos num tempo muito anterior ao dos eventos ali narrados, os quais, inclusive, podemos ler nos demais livros de Tolkien, como *O Hobbit* (já citado aqui) e *O Silmarillion* (publicado postumamente, em 1977, pelo filho do autor).

Podemos então nos perguntar que legado tão importante seria esse que os antigos e os medievais nos deixaram com o seu gosto por “poemas longos”, os épicos, que Tolkien, com sabedoria e elegância, retratou no caráter do seu povo élfico e pelo qual

o hobbit Bilbo Bolseiro ficou tão fascinado, do mesmo modo que os nossos modernos homens do Renascimento ficaram em relação aos antigos?

Podemos supor que uma das grandes contribuições do mundo grego é a ideia acerca de nossa condição, de que o humano não é apenas um “ser”, mas um “vir a ser” (RUIZ, 2019, p. 6). Quando nos referimos ao “ser humano”, temos que ter em conta que esta palavra “ser” não tem sentido fixo nem definido. O próprio do humano é um “ir sendo”, na medida em que ele vai vivendo, tendo desejos, passando de um desejo a outro, fazendo escolhas, amando ou odiando. Diferente de uma pedra, de uma planta ou de um cavalo, para o homem, se não houver história, não há crescimento ou mudança, nem para melhor nem para pior — o que não é bom. Para o homem não é bom que não haja mudança. Foi com um horror desse tipo que Bastian se deparou em suas andanças por Fantasia: a Cidade dos Antigos Imperadores.

A cidade dos antigos imperadores

Ao penetrar no Reino de Fantasia, Bastian recebeu um amuleto que lhe permitia realizar todos os seus desejos. Contudo, por esse dom havia um custo: a cada desejo alcançado, uma lembrança de seu mundo verdadeiro era apagada. Um dado dia,

Bastian chegou junto de um alto barranco de terra que cortava uma charneca. Atrás, ficava um grande vale, com a forma de uma cratera de fundo plano. E nesse vale havia uma cidade... Pelo menos, o conjunto de construções que aí existia assemelhava-se a uma cidade, se bem que fosse a mais esquisita que Bastian já vira. Os edifícios misturavam-se e confundiam-se de forma absurda, sem qualquer planejamento, como se tivessem sido despejados ali de um saco gigantesco. Não havia ruas, praças, nem qualquer ordenamento visível. [...] Em suma, a cidade toda dava uma impressão de loucura. Então Bastian viu os habitantes da cidade... Tinham o aspecto semelhante ao dos homens normais, mas as roupas que usavam sugeriam que eles deviam ter enlouquecido e já não eram capazes de distinguir entre as peças de vestuário e os objetos que serviam para outros fins. Tinham na cabeça abajures, baldes de praia, conchas de sopa e cestos de papéis... Nenhuma daquelas pessoas, porém, parecia saber o que queria ou para onde ia. (ENDE, 1999, p. 334–335)

Bastian tentou puxar conversa, mas foi inútil. De repente, uma “voz zombeteira” lhe disse que não valia a pena perguntar, pois essa gente não era capaz de responder. Por isso eram chamados “Os Que Nada Dizem” (ENDE, 1999, p. 335). Bastian voltou-se na direção da voz e viu um macaquinho cinzento usando um barrete de doutor. Ele então lhe explicou que ali estavam todos os que um dia haviam querido coroar-se imperadores de Fantasia e, tendo gastado todos os seus desejos com esse intuito, haviam esgotado todas as suas recordações. “Quem não tem passado”, completou o macaco, “não tem futuro”. E mais adiante:

Por isso não envelhecem. Olhe-os! Custa acreditar que muitos deles estão aqui há mil anos ou mais. Mas permanecem como são. Para eles nada pode mudar, porque eles próprios já não podem mudar.” (ENDE, 1999, p. 337)

Então Bastian avistou um grupo de pessoas que jogava continuamente, para cima, dados com letras marcadas nas suas faces. Curioso, ele perguntou ao macaco que jogo era aquele. “É o Jogo do Acaso”, respondeu o macaco, acenando aos jogadores. E então murmurou ao ouvido de Bastian:

Já não são capazes de contar histórias. Esqueceram a fala. Por isso lhes inventei um jogo. Para passar o tempo, como você vê. E é muito simples. Pensando bem, temos de concordar que, no fundo, todas as histórias do mundo se compõem apenas de 26 letras. As letras são sempre as mesmas, só sua combinação varia. Com as letras formam-se palavras, com as palavras frases, com as frases capítulos e com os capítulos histórias. (ENDE, 1999, p. 339)

Bastian tentou ler alguma coisa que os jogadores formavam com os dados, mas era impossível, pois nada fazia sentido. “Sim”, gargalhou o macaco, e continuou:

— [...] Mas quando se joga esse jogo sem parar durante muito tempo, durante anos, algumas vezes se formam palavras por acaso. Podem não ser muito significativas, mas são palavras.... Porém, se se continua a jogar este jogo durante centenas, milhares ou centenas de milhares de anos, é provável que alguma vez, por acaso, se obtenha um poema.

E se se jogar eternamente, terão de surgir todas as poesias e todas as histórias do mundo... É lógico, não acha?, sorriu o macaco.

— É horrível, disse Bastian. (ENDE, 1999, p. 340)

Bastian estava aterrorizado, pois não queria ficar retido naquela cidade junto daquelas pessoas. Nesse momento, ele se deu conta de que não queria permanecer para sempre do jeito que estava, ele precisava e queria mudar. Mas como e em qual direção? Ele já havia gastado quase todas as suas recordações. E não se lembrava mais de quem era e de como poderia voltar para seu verdadeiro lar. Como disse Rafael Ruiz, em artigo sobre a *Odisseia de Homero e a Condição Humana*, “todos precisamos de uma *odisseia* para sermos quem gostaríamos de ser, quem verdadeiramente deveríamos ser e poderíamos ser” (RUIZ, 2019, p. 7). Como vimos na *Odisseia*, Ulisses desejava voltar para Ítaca, sua verdadeira casa, porque só lá podia ser quem verdadeiramente é: pai de Telêmaco, filho de Laertes. Agora, voltar para casa, era tudo o que também desejava Bastian Baltasar Bux: “um garoto baixo, gordo, de uns dez ou onze anos”, “de cabelo castanho-escuro” (ENDE, 1999, p. 1), filho de um dentista e que adorava “imaginar histórias, inventar nomes e palavras” (ENDE, 1999, p. 5).

Considerações finais: o retorno

Na odisseia de retorno a casa, de descoberta do verdadeiro ser, muitas vezes nos perdemos: como Ulisses na ilha de Calipso, ou Bastian, na Cidade dos Antigos Imperadores. O caminho de volta para casa é único para cada homem, ainda que o destino possa ser, por vezes, o mesmo ou muito parecido. Na compreensão dos gregos, a *odisseia* representa o processo de aprendizado de cada homem para se tornar verdadeiramente humano. Esse é o sentido da educação para os gregos, a *paideia*. E também é o tema da obra mais famosa do filólogo alemão, Werner Jaeger, de 1936. Ali, o estudioso defendia que educar ou formar o homem, segundo os gregos, era “um processo de construção consciente”, tal como o artesão age sobre a argila, a fim de encontrar a “melhor forma”, a forma boa e verdadeira (JAEGER, s/d, p. 12 *apud* RUIZ, 2019, p. 2).

O encontro de Bastian com os habitantes da Cidade dos Antigos Imperadores o fez refletir sobre os seus próprios passos que, de qualquer maneira, o haviam conduzido até aquele ponto. Isso o fez querer mudar de rumo.

Todos os seus objetivos e planos anteriores tinham sido varridos de um só golpe. Era como se estivesse tudo de pernas para o ar dentro de sua cabeça. Como aquela pirâmide que estava à sua frente, com a parte de cima voltada para baixo e a parte de trás para a frente. Aquilo que desejara era sua perdição e aquilo que odiara sua salvação.

Por ora, só uma coisa era evidente: tinha de sair daquela cidade de loucos! Para nunca mais voltar! (ENDE, 1999, p. 341)

Quantas vezes já não nos vimos ou nos sentimos numa situação semelhante à de Bastian? Parar e refletir sobre a situação, reconhecer e distinguir os erros, aceitar com humildade as dificuldades que deles derivam, tomar fôlego e seguir adiante, com calma, numa outra direção foi o que Bastian teve de fazer para encontrar a saída daquela cidade e de sua salvação. E sabemos como isso é difícil! Não bastou a Bastian viver uma série de vicissitudes que o levassem a um lugar desagradável, como a Cidade dos Antigos Imperadores, para que ele percebesse o que fazer. Foi-lhe necessário que parasse por certo tempo e refletisse sobre os caminhos tomados até então para que os seus próximos passos fossem dados com mais consciência, ou do contrário, o seu rumo de volta para casa estaria perdido para sempre. Esse é o drama da vida. Bastian percebeu que há coisas que *queremos*, mas que não podemos *ainda* desejar porque não temos nem sequer *consciência* delas, muitos menos de *como* alcançá-las.

O futuro de Bastian era tão incerto quanto o seu próximo passo. “Mas, para dizer a verdade”, disse-lhe o macaquinho cinzento, “acho que não vai conseguir [...] Acordou um pouco tarde, e o caminho de regresso é difícil” (ENDE, 1999, p. 340).

Naquela noite, começou para Bastian uma longa e solitária peregrinação... Queria procurar o caminho de regresso ao mundo dos homens... mas não sabia como nem por onde começar. Haveria em algum lugar uma porta, uma passagem, uma fronteira que o levasse até lá? Tinha de desejar esse regresso, sabia-o. Mas não lhe restavam forças para isso. Sentia-se como um mergulhador que procura no

fundo do mar um navio naufragado, mas se vê constantemente obrigado a voltar à superfície antes de conseguir encontrá-lo. (ENDE, 1999, p. 342)

Era a primeira vez, desde o seu ingresso no Reino de Fantasia, que Bastian desejava se *modificar*, quer dizer, queria ser alguém melhor, encontrar o seu verdadeiro eu e regressar para casa. E, para isso, precisava de auxílio contra o cansaço e o medo de se perder definitivamente e contra a tristeza que o consumia. Bastian precisava, quiçá, de um lugar, como dizia Bilbo Bolseiro sobre Valfenda, que lhe oferecesse um remédio contra todos esses males, pois sua jornada havia sido longa, e muito mais havia ainda pela frente. Um lugar assim ele encontrou nos braços ternos e maternais da Dama Aiuola. Em sua casa, ele podia permanecer em tranquilidade, apenas “comer e dormir”,

passar pelo meio das rosas, observar as abelhas que zumbiam e escutar os pássaros que cantavam... Por vezes deitava-se debaixo de uma roseira, aspirava o doce perfume das rosas, piscava os olhos para o sol e deixava que o tempo corresse como um riozinho, sem pensar em nada. Assim passaram-se os dias, e os dias transformaram-se em semanas. Bastian nem dava por isso. (ENDE, 1999, p. 360)

Em suma, o lugar era perfeito para “sentar e pensar nas coisas”, como dizia Bilbo. Tão profunda, lenta e silenciosa era a transformação que acometia o mais íntimo do garotinho, que ele “nem dava por isso” (ENDE, 1999, p. 360) ou sentia o tempo passar. Um lugar como esse não parece ser simples e fácil de encontrar. Com efeito, se pensarmos concretamente, nos dias de hoje, um lugar como tal parece-se mais com esses hotéis de luxo de que lemos em revistas, impossíveis de pagar. Mas, se nos lembrarmos das palavras de Tolkien, citadas de início, em que nos relatava sobre o prazer que obtinha com as longas narrativas, podemos ser levados a pensar que esse lugar pode estar mais perto e ao nosso alcance do que imaginávamos. Esse lugar é a literatura, por meio da qual emoções profundas são despertadas sem nem nos darmos conta, e pela qual podemos, na companhia de personagens e seus dramas, refletir, com calma, sobre os nossos próprios dilemas e caminhos a seguir. Boa leitura!

Referências

ARENDDT, Hannah. *A Condição Humana*. 10 ed. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

ARISTÓTELES. *Rethorica. Retorica*. Trad. e notas M. Dorati. Intr. F. Montanari. Mi-lão: Arnoldo Oscar Mondadori, 1996.

BECCADELLI, Antonio. *The Hermaphrodite. Hermaphroditus*. Ed. e trad. Holt Parker. The I Tatti Renaissance Library. Cambridge, London: Harvard University Press, 2010.

ENDE, Michael. *A História Sem Fim*. 7 ed. Trad. M. do C. Cary. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GALLIAN, Dante. *A Literatura como Remédio: os clássicos e a saúde da alma*. São Paulo: Martin Claret, 2017.

GARIN, Eugenio (Dir.). *O Homem Renascentista*. Trad. M. J. V. de Figueiredo. Lisboa: Presença, 1991.

GARIN, Eugenio. *Ciência e vida civil no Renascimento italiano*. Trad. C. Prada. São Paulo: Unesp, 1996.

JAEGGER, Werner. *Paideia. A formação do homem grego*. São Paulo: Herder, s/d.
Kristeller, Paul. O. *Tradição clássica e pensamento do renascimento*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1995.

RUIZ, Rafael. *A Odisseia de Homero e a condição humana*. In: *Intellèctus*, São Paulo, 18 (n.1): 1-25, out. 2019.

SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. 26 ed. Trad. J. Oliveira e A. Ambrosio de Pina. Rio de Janeiro: Vozes, 2012.

TOLKIEN, J.R.R. *O Senhor dos Anéis*. Trad. L.M.R. Esteves e A. Pisetta. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 3 vols.

A influência dos contos de fadas na literatura juvenil brasileira

The influence of fairy tales in the
brazilian youth literature

Pedro Afonso Barth¹

1 Doutor em Letras pela Universidade Estadual de Maringá (UEM\2019). Pesquisador no Grupo do CNPq “FORPROLL: Formação de Professores de Línguas e Literatura”. Atualmente, professor colaborador no curso de Letras da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR) do campus Pato Branco.

RESUMO: Este artigo analisa obras da literatura juvenil brasileira que se apropriam e ressignificam elementos de contos de fadas. Distinguimos três categorias de análise: a) Obras que apresentam menção e presença intertextual de contos de fadas; b) Narrativas que adaptam e recontam o conto para público juvenil e c) recriação e ressignificação total. Analisamos uma obra juvenil de cada uma das categorias a partir dos conceitos de adaptação e intertextualidade, respectivamente dos estudos de Hutcheon (2011) e Kristeva (1974), além de estudos sobre Contos de fadas e literatura juvenil, a partir de autores como Colomer (2017), Novaes Coelho (2002), Tolkien (2017), entre outros. Concluimos que há na literatura juvenil brasileira uma tendência de revisitar motivos e temas vindos de contos de fadas. Entretanto, temos obras juvenis que apenas ecoam discursividades das narrativas infantis adaptadas a um novo público, e outras que apresentam novos olhares críticos sobre esses conteúdos.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Juvenil; Contos de Fadas; Sagas Fantásticas; Adaptação.

ABSTRACT: This article analyzes books from Brazilian youth literature that appropriate and give a new meaning to elements of fairy tales. We distinguished three categories of analysis: a) Books that present mention and intertextual presence of fairy tales; b) Narratives that adapt and retell the story for a young audience and c) total recreation and resignification. We analyzed a youth work from each of the categories based on the concepts of adaptation and intertextuality, respectively from the studies of Hutcheon (2011) and Kristeva (1974), in addition to studies on Fairy Tales and youth literature, from authors such as Colomer (2017), Novaes Coelho (2002), Tolkien (2017), among others. We conclude that there is a tendency in Brazilian youth literature to revisit motives and themes from fairy tales. However, we have youth works that only echo discursivities of children's narratives adapted to a new audience, and others that present new critical perspectives on these contents.

KEYWORDS: Youth Literature; Fairy tale; Fantastic sagas; Adaptation.

Introdução

Contos de fadas são uma presença marcante e constitutiva da Literatura infantil. Dessa forma, adolescentes de um modo geral, provavelmente, cresceram lendo ou pelo menos conhecendo contos de fadas. Assim, ao lerem histórias juvenis que adaptam ou reelaboram elementos ou personagens de contos de fadas são levados a uma atitude de engajamento em relação a obra lida. Eles irão reconhecer os elementos retratados e recriados de contos de fadas e podem atribuir novos significados a eles. Tal processo pode motivar o que é definido por Linda Hutcheon (2011) como prazer intertextual, ou seja, quando o leitor reconhece marcas conhecidas de outros textos e sente fruição nesse processo. A partir dessa premissa, podemos reconhecer como natural a presença de elementos intertextuais que adaptam, mencionam ou reinterpretem contos de fadas em narrativas para adolescentes e jovens.

O presente trabalho analisará obras juvenis que utilizam referências a contos de fadas em sua composição. O objetivo é classificar e elencar características que vão diferenciar três formas distintas de engajamento intertextual de contos de fadas a partir de obras juvenis. A partir dessa premissa, analisamos três obras da literatura juvenil brasileira contemporânea, cuja textualidade apresenta referências explícitas a contos de fadas. *Cinderela Pop*, obra de 2015 de autoria de Paula Pimenta, a obra *Caçadores de Bruxas* de 2007 de Raphael Draccon, obra integrante da saga *Dragões de éter* e a obra *Príncipe Gato e a ampulheta do tempo* de Bento de Luca (2014). Essas três obras foram escolhidas porque representam três maneiras de utilização e construção das referências intertextuais aos contos de fadas no tecido discursivo das narrativas juvenis: quando há apenas uma menção, resgate de elementos de um conto de fadas, intertextual, quando o conto de fadas é adaptado e recontado ao público jovem, e finalmente, quando passa por um processo total de recriação e ressignificação.

Como marcos teóricos importantes deste trabalho destacamos os conceitos de adaptação e intertextualidade, respectivamente dos estudos de Hutcheon (2011) e Kristeva (1974), além de estudos sobre Contos de fadas e literatura juvenil, a partir de autores como Colomer (2017), Novaes Coelho (2002), Tolkien (2017), entre outros.

O artigo está dividido em quatro seções. A primeira delas aponta a relação entre contos de fadas e literatura juvenil e explicita as três categorias elencadas para análise. Em seguida, temos uma seção em que apresentamos e analisamos a obra *Príncipe Gato e a ampulheta do tempo* de Bento Luca, obra esta que apresenta uma menção direta e explícita ao conto *O gato de botas*. A seção seguinte analisa a obra *Cinderela Pop* de Paula Pimenta, narrativa que adapta a narrativa infantil de Cinderela ao público juvenil contemporâneo. A terceira seção analisa uma obra que reconfigura e cria completamente contos de fadas, especialmente Chapeuzinho Vermelho. Trata-se de *Caçadores de Bruxas* de Raphael Draccon.

Contos de Fadas e a Literatura Juvenil

A relação dos contos de fadas como narrativas de gênese da literatura infantil é amplamente investigada. Tais narrativas, que não eram originalmente direcionadas a leitores específicos, foram adaptadas e remodeladas ao leitor e ouvinte infantil, de tal forma, que é comum muitas pessoas considerarem contos de fadas como sinônimos de literatura infantil. Estudiosos como Colomer (2017), Nelly Novaes Coelho (2012), Bruno Bettelheim (2015), Diana e Mário Corso (2013) são alguns que estudam a importância dessas narrativas para a construção de significações que serão importantes para a infância. Segundo Coelho (2012), os contos de fadas foram repetidamente adaptados por diferentes autores ao longo dos tempos, principalmente em função de uma dupla articulação: por um lado há o interesse lúdico ou dramático do enredo, por outro, há a articulação de uma exemplaridade do comportamento humano evidenciado na narrativa. Exemplaridade que não se confunde com uma mera moral da história, que poderia ser demarcada temporalmente, e sim um valor mais amplo de sabedoria de vida, esta sim com validade para qualquer tempo ou espaço.

Por essa relação e articulação, os contos de fadas são referências muito presentes no mundo ocidental. Por isso, são presentes enquanto elementos de composição de várias narrativas, criadas para as mais variadas faixas etárias, inclusive para os jovens.

Isso muito se deve à força da fantasia e do maravilhoso como elementos que fascinam e encantam leitores. Na obra *Árvore e Folha*, Tolkien (2017) publicou o ensaio “Sobre Contos de Fadas”, escrito originalmente entre 1938 e 1939. Nesse texto, o autor aponta:

É claro que a Fantasia pode ser levada ao excesso. Pode ser malfeita. Pode ser empregada para maus usos. Pode até mesmo iludir as mentes das quais surgiu. Mas de que coisa humana neste mundo decaído isso não é verdade? Os homens não somente conceberam elfos, mas imaginaram deuses, e os adoraram, adoraram até mesmo aqueles mais deformados pelo mal de seu próprio autor. Mas fizeram falsos deuses a partir de outros materiais: suas opiniões, seus estandartes, seus dinheiros - até suas ciências e suas teorias sociais e econômicas demandaram sacrifício humano. *Abusus non tollit usum*. A Fantasia continua sendo um direito humano: fazemos em nossa medida e em nosso modo derivativo, porque somos feitos, e não somente feitos, mas feitos à imagem e semelhança de um Criador. (TOLKIEN, 2017, p. 53-54).

Na citação, o autor defende a fantasia, elemento enraizado nos contos de fadas, apontando inclusive sua importância como um direito humano. Dessa forma, entende-se que os elementos maravilhosos presentes em contos de fadas são coerentes e pertinentes para quaisquer faixas etárias. Como reflexo dessa defesa, podemos citar quase a totalidade da obra literária de Tolkien, especialmente sua obra-prima, *O senhor dos anéis*, que pode ser considerada um conto de fadas para adultos.

Consequentemente, contos de fadas podem ser endereçados para leitores jovens. Entretanto, é legítimo apontar que Literatura Juvenil apresenta elementos muito específicos (COLOMER, 2017). É uma literatura endereçada para um leitor com uma identidade em construção, um ser movente que vai articular seus interesses e vontades e experimentar sempre o novo. Porém, não é uma página em branco, é um ser que já apresenta leituras de mundo anteriores, ou seja, apresenta uma bagagem anterior de leituras, o que permite o reconhecimento de referências intertextuais. E muitas vezes, irá procurar por elas. Por consequência, obras juvenis com elementos de contos de fadas sempre serão lidas pelo viés dessa referência anterior: considerando que o leitor pode reconhecer as menções intertextuais e estabelecer conexões.

Sendo assim, espera-se que uma obra juvenil leve o seu leitor à ressignificações, que amplie o seu horizonte de expectativa e não traga apenas meras reproduções ou recontos de contos de fadas. Na leitura de obras juvenis brasileiras observamos os mais diversos usos de tais referências intertextuais. Destacamos três delas: a) menção e presença intertextual de contos de fadas na obra juvenil b) adaptação e reconto de um conto de fadas adaptado ao público juvenil e c) recriação e ressignificação de um conto de fadas.

Para compreender a primeira das formas, vamos retomar o conceito de intertextualidade. O uso do termo foi iniciado pela estudiosa Julia Kristeva (1974) a partir de leituras de Bakhtin. A autora aponta que todo texto se constrói como um mosaico das mais variadas citações, explícitas ou implícitas, já que pode absorver e transformar uma multiplicidade de elementos vindos de outros textos. Assim, de maneira genérica, a intertextualidade faz com que o texto literário não seja fechado em si mesmo, e sim que dialogue e tenha pontos em contato com outras obras. Entretanto, chamamos atenção para obras que têm a intertextualidade como elemento intrinsecamente constitutivo, ou seja, sem compreender as relações e releituras de outros textos, não é possível fazer uma leitura global. Assim, para nessas obras juvenis a menção a um conto de fadas. Quando o leitor for capaz de relacionar a menção ao seu intertexto, há a possibilidade de uma leitura mais ampla da narrativa em questão.

Em relação à segunda modalidade apresentada neste estudo, adaptação e reconto de um conto de fadas adaptado ao público juvenil, é produtivo retomar o conceito de adaptação. Linda Hutcheon aponta que “a adaptação, do ponto de vista do adaptador é um ato de apropriação ou recuperação, e isso sempre envolve um processo duplo de interpretação e de criação de algo novo.” (HUTCHEON, 2011, p. 45). Dessa forma, a adaptação é uma forma de repetição, porém é uma repetição que não implica uma simples replicação, já que tem potencial de alterar elementos. Na perspectiva de Hutcheon, antes de ser criador, o adaptador é um intérprete e além disso, a transposição criativa da história de uma obra adaptada está sujeita ao temperamento e talento do adaptador.

Um elemento que justifica o interesse do leitor na leitura de uma história adap-

tada de outra fonte é o aspecto relacionado ao prazer intertextual na adaptação, já que segundo Hutcheon (2011, p, 46) “tal como a imitação clássica, a adaptação estimula o prazer intelectual e estético de compreender a interação entre as obras, de abrir os possíveis significados de um texto ao diálogo intertextual.” Assim, para muitos, ver uma nova versão de uma história já conhecida é uma experiência não só válida, como almejada, já que permite essa abertura a outras percepções e releituras.

Para compreensão da terceira forma analisada - recriação e ressignificação de um conto de fadas- os dois conceitos citados são importantes, intertextualidade e adaptação. Mas com uma diferença significativa: há a abertura para a recriação e reestruturação, não apenas replicação da narrativa conhecida. Para tanto, é muito importante resgatar o princípio de Hutcheon (2011) sobre adaptações: a indicação de que a fidelidade não deve ser um critério de análise para atestar a qualidade de uma história adaptada. Na perspectiva da autora, o que deve guiar a análise de uma adaptação são três perspectivas distintas. Primeiro perceber que o texto produzido é uma adaptação por parecer ser a transposição declarada de uma ou até mais de uma obra reconhecível. Em segundo lugar, é preciso reconhecer na obra adaptada o processo de criação, ou seja, a percepção do ato criativo e interpretativo de apropriação e de recuperação de uma história. O terceiro fato é a percepção do engajamento intertextual com a obra adaptada, ou seja, a percepção que uma “adaptação é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária – ela é a sua própria coisa palimpséstica.” (HUTCHEON, 2011, p. 30).

Menção e presença intertextual de contos de fadas em uma obra juvenil

A primeira categoria que analisaremos é a que trata de uma menção ou presença intertextual de contos de fadas em uma obra juvenil. Nesse caso, há um referente intertextual que serve como ponto de partida para ler a nova narrativa. Porém, a história original não é adaptada e nem recriada. Apenas é mencionada.

Como um exemplo, citamos a obra *O príncipe Gato e ampolheta do tempo* do autor Bento de Luca, que na verdade é um pseudônimo de dois autores, Marcelo Siqueira e Gustavo Almeida. A história, publicada em 2014, narra a história de um gato guerreiro, príncipe de um universo chamado Marshmallow. Ele precisa viajar entre mundos e chega até a cidade brasileira de São Paulo, em busca de um artefato: uma ampolheta do tempo que pode salvar o seu mundo da destruição. Nessa odisséia, ele encontra o jovem Hugo, um humano comum que se vê enredado na aventura e passa a ajudar o gato falante, mesmo odiando a personalidade do bichano. A narrativa, na realidade, compreende uma trilogia, com uma história mais ampla e intrincada, que inclusive pode ser lida enquanto saga fantástica – conceito do autor espanhol Martos Garcia (2009). Saga fantástica, a partir de Martos Garcia (2009) é uma modalidade transmidiática das narrativas modernas, uma história com elementos insólitos que permite uma ampla expansão de seu mundo – paracosmos. Uma saga fantástica assim será composta por um ou mais volumes, construirá um mundo ficcional próprio, com histórias e geografias únicas e terá uma porosidade para adaptações, sequências e até mesmo prequelas. *Príncipe Gato* pode ser lida como saga fantástica por apresentar tais características: temos um mundo – Marshmallow, com uma história, geografia e características.

A saga do Príncipe gato pode ser considerada como juvenil por diversos fatores como pelo perfil dos personagens principais, os conflitos identitários dos protagonistas, o projeto gráfico e editorial da trilogia, entre outros aspectos.

Temos na narrativa a presença de um elemento intertextual que pode remeter à menção a um personagem clássico dos contos maravilhosos ou de fadas². Trata-se do Gato de Botas. O Príncipe Gato é um membro da realeza de um mundo habitado por animais falantes. Ele é nobre, atrevido, impulsivo e ao longo da narrativa vai interagir muito com um humano, a quem gradativamente terá afeição e consideração. A personalidade do personagem, a forma com que ele interage com o humano e a

2 Na perspectiva deste trabalho não faremos distinção entre contos maravilhosos e contos de fadas. Para saber mais sobre suas diferenças e possibilidades de análise, consultar Coelho (2012).

maneira que anda e se comunica são elementos que sugerem, mencionam e retomam o Gato de botas ou Mestre Gato, personagem de conto de fadas recriado por Charles Perrault. Ambos os gatos se envolvem em movimentos que podem ser relacionados à Jornada do Herói de Campbell (2007)³ e também há a presença de uma das premissas basilares dos contos de fadas, já que segundo Coelho, “a efabulação básica do conto de fadas expressa os obstáculos ou provas que precisam ser vencidas, como um verdadeiro ritual iniciático, para que o herói alcance suas auto-realização existencial [...]” (COELHO, 2012, p. 13).

O leitor que possuir a referência do conto original consegue criar um relação intertextual, pois na narrativa, um gato ladino e astuto consegue fazer com que seu amo e senhor, originalmente pobre, fique rico e bem sucedido, casando ao final da história com uma linda princesa. Em *O Príncipe Gato* há uma inversão: é justamente o humano falho e não tão astuto que conduz um gato esperto a um caminho de auto-descobertas. Não é um caminho de simples ganhos e casamento e sim uma jornada de enfrentamento de inimigos e superação de obstáculos, em que o final feliz é a salvação de um universo inteiro.

O personagem Príncipe Gato inicia a narrativa com uma postura arrogante e autossuficiente e ao longo da narrativa vai se humanizado e passa a considera o humano como amigo. Dessa forma, o relacionamento do Príncipe Gato com Hugo, o humano, apresenta uma evolução, de uma antipatia mútua, evoluindo para uma sólida

3 Jornada do herói é um conceito desenvolvido por Joseph Campbell (2007). Segundo o autor, todas as narrativas da humanidade, de povos de culturas distintos, teriam a tendência a reproduzir o mesmo movimento narrativo: a Jornada de um personagem que empreende uma busca salvadora e assim torna-se um herói. Assim, todas as histórias teriam os mesmos passos ou elementos com a possibilidade de algumas omissões: “Caso um ou outro dos elementos básicos do padrão arquetípico seja omitido de um conto de fadas, um ritual, uma lenda ou um mito particular, é provável que esteja, de uma ou de outra maneira, implícito – e a própria omissão pode dizer muito sobre a história e a patologia do exemplo” (CAMPBELL, 2007, p. 42).

amizade. Assim, não é possível caracterizar uma relação de mestre e vassalo, amo e criado verificada no texto original.

De qualquer forma, há uma clara menção intertextual. Retomando o conceito de intertextualidade de Kristeva, a autora afirma que “para os textos poéticos da modernidade, poderíamos afirmar, sem risco de exagero, é uma lei fundamental: eles se constroem absorvendo e destruindo, concomitantemente, outros textos do espaço intertextual” (KRISTEVA, 1974, p. 96). Assim, a intertextualidade é constitutiva, mesmo quando o leitor não a percebe. Além disso é preciso levar em que há uma duplicidade pois, “o texto poético é produzido no movimento complexo de uma afirmação e de uma negação simultânea de um ou outro texto” (KRISTEVA, 1974, p. 96). Dessa forma, entre *O príncipe gato* e *o Gato de botas* há uma intertextualidade explícita, que tanto afirma uma proximidade entre os personagens, quando marca as diferenças que acontecem ao longo da narrativa.

Portanto, não podemos considerar *O Príncipe Gato* como uma adaptação da história e nem como uma recriação do *Gato de Botas*, já que os personagens não se confundem. A personagem Príncipe Gato não é o Gato de Botas. É possível indicar uma relação implícita entre as obras, mas é possível ler a trilogia de Bento de Luca sem conhecer ou considerar o conto de Perrault. Em suma, conhecer o *Gato de Botas* permite que a leitura de *O Príncipe Gato e a ampulheta do tempo* seja mais ampla, mas não é uma condição para compreensão de leitura, pois as duas obras não revivem a mesma narrativa.

Outra diferença importante é que na obra de Bento de Luca, o Príncipe Gato passará por uma série de conflitos, tarefas e desafios que tornam o personagem mais complexo. Já no *Gato de Botas*, a narrativa culmina na construção de uma moral que coloca o humano em primazia e o animal falante em segundo plano. Como podemos observar nos versos finais do conto: “Se um filho de um moleiro, com presteza, / Captiva o coração de uma princesa, / E atraí o seu olhar enamorado, / É que para inspirar tal ternura / Aparência, juventude e formosura / São recursos a ser considerados” (PERRAULT, 1994, p. 70).

Assim, concluímos que na obra *O príncipe Gato e ampulheta do tempo*, a história

original não é adaptada e nem apresenta novas significações relacionadas aos contos de fadas. Na realidade, o conto de fadas é usado apenas como chamariz, como uma espécie de muleta narrativa, que possibilita reflexões acerca da evolução das personagens. Assim, como no exemplo citado, outras obras juvenis podem exercer o mesmo engajamento intertextual.

Adaptação e reconto de um conto de fadas adaptado ao público juvenil

A segunda categoria que analisaremos será a relação de adaptação entre um conto de fadas, culturalmente construído como uma narrativa infantil, para uma obra para adolescentes e jovens. Como exemplo dessa articulação, apresentamos a obra *Cinderela Pop*, da autora brasileira Paula Pimenta, e sua relação com o conto Gata Borralheira, conhecido como Cinderela.

Hodiernamente, a autora Paula Pimenta vem sendo uma presença constante nas listas de obras mais vendidas para crianças e jovens no Brasil. Ela é representante de um filão: obras protagonizadas por garotas adolescentes que vivem conflitos normais para a faixa etária: amores não correspondidos, namorados, bullying, popularidade, construção identitária, conflitos com pais e a indefinição em relação aos planos para o futuro. Um dos seus projetos literários é o desenvolvimento de uma sequência de livros que apresenta a seguinte premissa: adaptação de histórias de personagens clássicas, frequentemente princesas, para os tempos contemporâneos. Em suma, é operado um processo adaptativo em personagens dos contos de fadas para adolescentes brasileiras do século XXI. Uma das obras desse projeto é *Cinderela Pop*, uma atualização do conto Cinderela.

Cintia é a Cinderela do século XXI. Uma adolescente antenada e sonhadora, que cultiva a secreta profissão de DJ. Vive com a tia, pois a mãe mora em outro país. Porém, vive perto do pai e a madrasta, que são presenças marcantes em sua vida. Com eles tem uma relação cheia de proibições e provações, por isso, esconde de todos,

menos da tia e da mãe, sua profissão de DJ. Seu desespero com a situação chega ao máximo em determinada noite em que acontecerá uma balada imperdível, em que ela precisa trabalhar como DJ. Porém, descobre que tal festa é o aniversário de quinze anos das filhas de sua madrasta, ocasião que seu pai quer que ela se vista como uma princesa e que obrigatoriamente compareça. Assim, com a ajuda de uma amiga e sua tia, Cintia monta dois figurinos. O primeiro é com um look com máscara, uma rainha pop descolada, que usa um *All star*. O segundo é uma roupa suntuosa de princesa debutante. Assim, ela tocará como DJ até meia noite e depois troca de roupa para o pai e a madrasta não suspeitem de nada.

O restante dos acontecimentos da trama é compatível com a conhecida narrativa de Cinderela: no agito noturno, a garota conhece o garoto perfeito (ao invés de um príncipe ele é um cantor pop do momento), eles conversam e desenvolvem uma conexão especial. Porém, ela precisa sair antes da meia noite para não despertar a ira do pai e da madrasta. Na fuga, perde o seu All Star. O garoto então usa suas redes sociais para engajar seguidores e assim conseguir localizar a sua garota especial, a sua própria Cinderela particular. Porém, a madrasta descobre a fuga e tenta fazer com que seja uma de suas filhas a sortuda escolhida de Fredy Prince, o artista do momento. No ápice da trama, Cintia precisa morar com o pai e a madrasta e é impedida de revelar-se a DJ Cinderela que encantou Fredy Prince, pois por um estratagema de sua madrasta, seu pai a proíbe de ir em uma festa de formatura, festa de o cantor espera que sua amada se revele. Nesse ponto, é ajudada por uma fada madrinha: sua mãe que vem de avião do Japão salvá-la da prisão forçada e recupera um lindo vestido que possibilita que Cintia possa ir ao baile e assim encontrar seu amado. Em suma, a narrativa é absolutamente relacionável com a narrativa original de Cinderela, porém ela é vivida por uma adolescente e com forte presença de elementos do mundo atual dos jovens, como redes sociais, música, blogs, entre outros.

Com a descrição do enredo, torna-se óbvio o processo adaptativo empreendido da narrativa de Paula Pimenta em relação à Cinderela. Este é um conto particularmente conhecido, tanto por ser contado por Charles Perrault e pelos Irmãos Grimm, como adaptado para muitos filmes e desenhos animados. Em Cinderela Pop temos um diálogo

direto com todos esses textos anteriores, pois a narrativa é adaptada: todos os elementos são “modernizados”, configurados em uma nova roupagem, mas a narrativa permanece a mesma. Assim, Cintia é Cinderela, uma nova versão da personagem clássica, mas é ela, uma encarnação de uma figura conhecida. Alguns pontos não coincidem, porém, conforme os pressupostos da teoria da adaptação de Hutcheon (2011), a fidelidade não deve ser o elemento que conduz a leitura e análise de uma adaptação, já que ela é um produto novo, resultado de um exercício de reinterpretação do adaptador. Como citamos anteriormente, a transposição criativa da história de uma obra adaptada está sujeita ao temperamento e talento do adaptador e verificamos isso em *Cinderela Pop*, que adapta a narrativa de Cinderela ao formato das Chick-lits⁴ contemporâneas. Assim, Cintia tem celular, está inserida em mundo imerso em redes sociais e contatos, vai à escola, precisa resolver problemas comuns a qualquer adolescente, e é nesse contexto que encontra o seu “príncipe”.

Coelho (2000, p.178) aponta que “destino, determinismo, fado são presenças constantes nas histórias maravilhosas, onde tudo parece determinado a acontecer, como uma fatalidade a que ninguém pode escapar”, essa relação inescapável acompanha Cintia: ela é destinada a conhecer Fredy Prince, a se apaixonar, a enfrentar a madrasta. A diferença está nos elementos encadeadores do conflito. Se o conto de fadas mobiliza o maravilhoso, fada madrinha, magia, trapos que viram um majestoso vestido, sapatinhos de cristal e outros recursos, a história contemporânea abre mão do insólito e investe em soluções verossímeis com os tempos que correm: redes sociais, engajamento, mídias, personalidades midiáticas, *All Star*, entre outros.

Em relação a um desses elementos, a fada madrinha, podemos relacioná-la com o seguinte conceito:

4 Tomé e Bastos (2011) definem Chick-Lit como uma modalidade de narrativa juvenil atual: histórias centralizadas em protagonistas femininas que vivem conflitos que são resolvidos a partir de um mergulho em sua feminilidade. Uma recorrência é a busca do amor perfeito, da vivência de uma relação romântica que supra as necessidades da personagem principal;

A fada é a personagem que encarna a possível realização dos sonhos ou ideais inerentes à condição humana. A missão das fadas nas histórias infantis é prever e prover o futuro de algum. Limitado pela materialidade de seu corpo e do mundo em que vive, é natural que o homem tenha desejado sempre uma ajuda mágica. Entre ele e a possível realização se seus sonhos, aspirações, fantasia, imaginação... sempre existiram mediadores (fadas, talismãs, varinhas mágicas...) e opositores (gigantes, bruxas ou bruxos, feiticeiros, seres maléficos...). (COELHO, 2000, p.174).

A citação acima descreve exatamente a função da fada: ela é um elemento de esperança, uma solução mágica que resolve problemas que no mundo natural seriam intransponíveis. A fada provê o futuro de um personagem, é o mediador do sonho e isso é confrontado por um opositor, que frequentemente também lança mão de poderes ou de forças mágicas. Em *Cinderela Pop*, a função de esperança é recuperada pela mãe, que de longe, do Japão, fala com a filha por aplicativos de celular, e no ápice da história vem de avião resgatar a filha da “prisão”, possibilitando a fuga da filha. Além disso, durante o baile projeta com ajuda da tia de Cintia, um vídeo que esclarece todos os desencontros entre a DJ Cinderela e Fredy Prince. Assim, soluções maravilhosas são substituídas por soluções tecnológicas, porém continuam sendo intermediadas por uma personagem salvadora.

Em relação à ambientação de contos de fadas, é importante considerar o tempo e o espaço. Em relação a isso, é pertinente pontuar que:

[...] o conto de fadas não especifica nem época nem local em que se passa a história. Esta indeterminação não significa, no entanto, que a história, em princípio, se passa em qualquer época, mas sim num passado muito longínquo. A representação estilizada da realidade constitui o mundo do conto de fadas sem sujeitá-lo às leis naturais, integrando-lhe o elemento sobrenatural e garantindo que este seja aceito com naturalidade pelo leitor/ouvinte. (VOLOBUEF, 1993, p. 103).

A não especificação de tempo e espaço de um conto de fadas é uma das garantias de verossimilhança da história. Na adaptação contemporânea esse aspecto também

é adaptado. Aqui há uma definição espacial e temporal mais redutora: apesar de não haver indicação de cidade, fica claro que é uma grande cidade brasileira, durante os anos 2000.

Assim, observamos em *Cinderela Pop* um bem sucedido processo adaptativo, coerente com o público alvo pretendido. Cintia é a mesma Cinderela do conto original, mas em um outro tempo, outro espaço e age conforme esse novo contexto: é uma adolescente contemporânea. E seguindo a mesma lógica, o maravilhoso é adaptado a essa nova situação, sendo omitido e transmutado em soluções tecnológicas.

Entretanto, é importante ressaltar que apesar de ser um processo adaptativo muito bem sucedido, há algumas questões que podem ser problematizadas. No artigo “Entre cinderelas e belas adormecidas: representações femininas na literatura juvenil contemporânea” (BARTH, 2018), empreendemos uma análise das representações femininas que ecoam em *Cinderela Pop* e concluímos que é uma narrativa que segue fielmente os sentidos do conto original, ou seja, reproduz discursos patriarcais que poderiam parecer datados. Por exemplo, Cintia é uma personagem que passa a se definir pelo encanto e pela paixão ao seu príncipe. Sua construção como personagem é completamente guiada para viver um relacionamento amoroso, assim como a da Cinderela Original era ser conduzida ao casamento com o príncipe encantado. O sentido de felizes para sempre para as mulheres é o mesmo: a felicidade é somente possível pelo relacionamento com um homem perfeito. Assim, a narrativa pode ser relacionada com um grupo de “histórias que refletem o discurso da fragilidade feminina e escondem a necessidade de as mulheres começarem a articular seus próprios valores e opiniões” (RIBEIRO, 2006, p. 74).

Entretanto, analisar criticamente a manutenção da mesma discursividade não significa condenar a leitura da obra. Pelo contrário, este deve ser um incentivo para questionamentos, para refletir sobre as limitações dos discursos apresentados. Até porque a narrativa, além de ser um dos livros mais vendidos da autora, apresenta um apelo entre leitores. Um exemplo disso é que no ano de 2019 a obra recebeu uma adaptação para o cinema e Cintia foi interpretada por Maísa Silva, grande estrela juvenil desta década. Compreender o engajamento intertextual de uma adaptação com sua obra

original permite problematizar também como discursos e representações que deveriam estar superados ainda são presentes e reiterados. Assim, abre espaço para refletir sobre qual a sociedade que vivemos e como estão sendo formadas as próximas gerações.

Cinderela Pop, conforme exposto, é um exemplo de uma adaptação que atua como reconto da história original, adaptada a um novo público, o adolescente do século XXI. Assim, como na obra citada, há outras que estabelecem a mesma relação intertextual adaptativa. A partir dessa identificação é possível perceber como a adaptação foi realizada e quais elementos foram transformados ou se houve apenas uma reincidência de discursos.

Recriação e ressignificação de um conto de fadas

Nesta seção, apresentamos um exemplo de recriação e ressignificação de um conto de fadas. Trata-se da obra *Caçadores de Bruxas* escrita por Raphael Draccon. Ela foi publicada originalmente em 2007 e faz parte de uma saga intitulada Dragões de Éter.

Atualmente é uma trilogia composta, além da obra citada, por *Corações de Neve* e *Círculos de Chuva*. Porém, ampliações ainda podem ser publicadas, já que a história pode ser analisada enquanto uma saga fantástica (MARTOS GARCIA, 2009) ou seja, é uma história que cria um mundo e assim apresenta possibilidades múltiplas de ampliação. O universo paralelo da trama é chamado de Nova éter. Trata-se de um mundo repleto de novos reinos, novas nações, novas culturas, novas raças, novos povos. Uma característica marcante desse novo mundo é que seus personagens são reelaborações de contos de fadas. Assim, temos novas versões de personagens como Capitão Gancho, Branca de Neve, Príncipe Sapo, João e Maria, entre outros. Dessa galeria, destacamos uma personagem específica, a versão de Nova Éter de Chapeuzinho Vermelho.

Chama-se Ariane, e ela é conhecida pelos habitantes de sua região como Chapeuzinho Vermelho. Os leitores descobrem que na realidade a capa que a personagem usava era branca – pois a menina seria iniciada em magia branca. Entretanto, ela passa a ser conhecida como menina da capa vermelha, porque sua roupa inteira foi

manchada com o sangue da sua avó, durante o ataque mortal de um lobo maligno e possuído. O lobo era um animal encantado com magia negra por uma bruxa maligna e sua missão era matar Ariane por ela ser uma bruxa boa que iria ser iniciada pela grande sacerdotisa, a sua avó.

Chapeuzinho Vermelho é uma das narrativas de contos de fadas mais analisadas por psicólogos, psicanalistas e estudiosos da literatura infantil. Os sentidos e relações da personagem, sua capa vermelha, seus diálogos com o lobo permitem muitas interpretações. Uma delas é a menção ao início da vida sexual de uma jovem mulher e dos riscos de perder a virgindade. Outra é a moral explícita dos perigos de crianças falarem com estranhos. Esses sentidos e moralidades são completamente ressignificados e modificados na versão de Nova Éter.

Para compreender a recriação de Chapeuzinho Vermelho é preciso levar em conta que ela é apenas uma engrenagem de uma trama maior, a história dos Caçadores de Bruxas. No principal reino em que a história se passa, as bruxas são consideradas seres malignos e por isso são caçadas e queimadas vivas, para extirpar a ameaça que representam. A presença de bruxas boas representa um conflito, pois elas precisam provar que não são uma ameaça para a população e assim precisam enfrentar preconceito e intolerância, já que há o impulso de condená-las à fogueira pelo simples fato de serem bruxas.

No decorrer da história, Ariane vai descobrindo sua origem mágica e resolve assumir sua condição. Ao se assumir, ela precisa entrar em confronto duplo: com a sociedade que não reconhece bruxas boas e tentará matá-la e com as bruxas malignas de outro clã, responsáveis pela morte de sua avó.

Em relação a recriação da trama de Chapeuzinho Vermelho, destacamos o seguinte trecho, retirado do epílogo da obra:

Por que a avó de Chapeuzinho Vermelho morava sozinha no meio de uma floresta? E qual diabos é o nome dessa garota? E por que ela foi enviada sozinha pela mãe? Se eu tentasse ir sozinho para a escola com aquela idade, minha avó me daria uns cascudos (se soubesse que lobos estivessem por aí, então...). (DRACCON, 2010, p. 426).

No trecho, o autor enuncia alguns questionamentos que de certa forma ajudam a entender o processo criativo que culminou na criação dessa versão da Chapeuzinho Vermelho. Podemos perceber que a história surgiu completamente relacionada com a narrativa original, pois ela é fruto das lacunas e espaços em branco que foram, de certa forma, preenchidos por um leitor-criador. Ou seja, temos aqui uma recriação total da história.

Assim, Ariane é a Chapeuzinho Vermelho, mas uma nova versão da personagem, recriada a partir da lógica desse mundo ficcional novo, Nova Éter. Consequentemente, ela obedece a uma nova lógica e toda sua trajetória é ressignificada. Importante citar que também podemos considerar a recriação como um processo adaptativo, relacionando com os pressupostos da teoria de adaptação de Hutcheon (2011). Dessa forma, não temos a replicação da narrativa conhecida, mas sua reformulação, sua recriação.

Um ponto que desperta a atenção é a função que o insólito apresenta na narrativa. Na trama original, o maravilhoso é manifestado no comportamento do lobo, que fala e age como um ser humano. Na versão de Draccon, o insólito é ampliado, pois a própria Chapeuzinho Vermelho tem poderes e magia. Nessa perspectiva, torna-se produtivo resgatar a definição de contos de fadas de Corso e Corso (2006):

Contos de fadas não precisam ter fadas, mas devem conter algum elemento extraordinário, surpreendente, encantador, por isso os contos são maravilhosos. Maravilhoso provém do latim *mirabilis*, que significa admirável, espantoso e extraordinário. (CORSO; CORSO, 2013, p.27).

Não há fadas na trama original: há apenas a presença do maravilhoso. Se considerarmos uma bruxa boa como uma espécie de fada, podemos apontar que uma mudança recriadora em *Caçadores de bruxas*, é a introdução de fadas em Chapeuzinho Vermelho. Com essa e outras mudanças, a jornada da personagem é ampliada e todos os signos admitem outras interpretações. Importante apontar que essas mudanças acompanham os interesses do público alvo, pois as questões de identidade, como a de assumir sua identidade como bruxa, podem ser metáforas poderosas para diferentes mudanças que ocorrem durante o período da adolescência. Além disso, a nova versão

de Chapeuzinho Vermelho mobiliza outros intertextos que provocam o engajamento e identificação do leitor jovem. Dessa forma, o leitor juvenil é posto diante de um desafio: compreender as novas motivações de personagens que pareciam ser conhecidos.

Assim, exemplificamos uma terceira possível forma de engajamento intertextual de obras juvenis com contos de fadas. Como no exemplo citado, outras obras juvenis empreendem o mesmo movimento de recriação total de histórias, personagens e motivações.

Considerações Finais

O presente artigo teve como objetivo analisar obras da literatura juvenil brasileira que apresentassem a articulação de elementos intertextuais de contos de fadas, criando três categorias de análise, cada uma delas exemplificando uma forma distinta de engajamento intertextual.

As três categorias são: a) Obras que apresentam menção e presença intertextual de contos de fadas; b) Narrativas que adaptam e recontam o conto para público juvenil e c) recriação e ressignificação total. O primeiro caso apresenta uma menção a um personagem de contos de fadas, mas não é ele propriamente, apenas alguns aspectos intertextuais são recuperáveis. Assim, no exemplo citado temos a menção a um gato falante e inteligente, o que nos remete à imagem do Gato de Botas. A segunda categoria diz respeito a narrativas que adaptam completamente a trama, anteriormente considerada infantil, para um novo público. No exemplo analisado, Cintia é uma Cinderela, Pop e contemporânea, que atualiza a personagem Cinderela do conto original. Entretanto, é uma atualização superficial, já que a Cinderela adolescente reproduz os mesmos comportamentos e atitudes da Cinderela original, e assim, o que é realmente atualizado são os elementos de composição da narrativa. Assim, a história de Paula Pimenta é criada em um tempo e espaço determinado e substitui elementos insólitos por tecnológicos e por situações verossímeis com o contexto do século XXI. A terceira categoria representa uma recriação total de personagens ou tramas conhecidas dos

contos de fadas. Como no exemplo apresentado, temos a presença da Chapeuzinho Vermelho, mas a personagem é recriada em um novo mundo, com outras motivações e ambientações.

Destacamos que os mecanismos de engajamento intertextual de obras juvenis com contos de fadas não foram esgotados neste artigo. Outras relações são possíveis e podem ser descritas. Além disso, o fundamental não é o mero fato de classificar narrativas juvenis em categorias. A principal contribuição do presente estudo é a possibilidade de criar um aparato para refletir sobre os intertextos presentes em narrativas juvenis e como tais elementos podem criar histórias com qualidade literária ou não.

Em suma, este artigo contribui na formatação de um aparato crítico que pode auxiliar na análise de referências a contos de fadas em obras da literatura juvenil. Dessa forma, conclui-se que as formas de engajamento intertextual com contos de fadas são distintas. Assim, teremos obras juvenis que apenas ecoam discursividades das narrativas infantis adaptadas a um novo público, enquanto outras irão reelaborar novos olhares críticos sobre esses conteúdos.

Referências

BARTH, Pedro Afonso. Entre cinderelas e belas adormecidas: representações femininas na literatura juvenil contemporânea. *Entremeios* [Revista de Estudos do Discurso, Universidade do Vale do Sapucaí (UNIVÁS), Pouso Alegre (MG), vol. 17, p. 289-299, jul. - dez. 2018.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2015.

CAMPBELL, Joseph. *O Herói de Mil Faces*. São Paulo, SP: Cultrix/Pensamento, 2007.

COLOMER, Teresa. *Introdução à literatura infantil e juvenil atual*. Tradução de Laura Sandroni. São Paulo: Global, 2017.

CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO, Mário. *Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis*. Artmed Editora, 2013.

COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas: Símbolos, mitos, arquétipos*. São Paulo: Editora Paulinas, 2012.

DRACCON, Raphael. *Dragões de Éter: Caçadores de Bruxas*. São Paulo: Leya, 2010.

LUCA, Bento. *O príncipe gato e a ampolheta do tempo*. São Paulo: Novo Século Editora, 2013.

MARTOS GARCIA, Alberto. *Introducción al mundo de las sagas*. Badajoz: Universidade de Extremadura, 2009.

PERRAULT, Charles. Mestre gato ou o gato de botas. In: *Contos da mamãe gansa*. Tradução Elisa Tamajusuku, Maria Alves Müller e Maria Stella Dischinger da Cunha. Porto Alegre: Paraula, 1994. p. 53-70.

PIMENTA, Paula. *Cinderela Pop*. Rio de Janeiro: Galera Record, 2015.

RIBEIRO, Eliane. *Fragilidade e força: personagens femininas em Charles Perrault e no mito da donzela Guerreira*. Brasília: Éclat, 2006.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. *Sobre histórias de fadas*. Tradução: Ronald Kyrmse. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2017.

TOMÉ, Maria da Conceição; BASTOS, Glória - A herança dos irmãos Grimm na literatura juvenil contemporânea : a “chick-lit” e as princesas do novo milénio. “*Agália* [Em linha] : revista de estudos na cultura”. n. 103 (2011), p. 7-29. Disponível em: <https://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/3216/1/artigoagalia.pdf> Acesso em: 20 abr. 2020.

VOLOBUEF, K. Um estudo do conto de fadas. *Revista Letras*, Araraquara: Editora UNESP, 1993, p. 99-114.

Translating Lucy: An analysis of cinematic strategies to the empowerment of a female character in *The Chronicles of Narnia*, by C. S. Lewis

Traduzindo Lucy: uma análise das estratégias cinematográficas para o empoderamento feminino em *As Crônicas de Nárnia*, de C. S. Lewis

Francisco Wellington Borges Gomes¹

Isabella Nojosa Ribeiro²

1 PhD in applied linguistics; Faculty member of the Language graduate programs at the Federal University of Piauí and at the Estate University of Piauí, Brazil.

2 Holder of a degree in English language and English literatures by the Federal University of Piauí, Brazil.

ABSTRACT: Since the beginning of the cinema industry, literature has been influencing movies both in direct and indirect forms. Intersemiotic translation is the main tool in this process once it involves transferring meaning from a system of signs to another. It generally consists of the translation of written media into an audiovisual text (JACOBSON, 1969), taking into consideration all the different specifications and characteristics of each support. Under the perspective of Translation Studies, this article aims to reflect upon the intersemiotic translation of the character Lucy Pevensie, from the literary work *The Chronicles of Narnia: The Lion, The Witch and The Wardrobe* to the cinematic narrative released in 2005, directed by Andrew Adamson and produced by Walden Media. For that, the presence of feminist aspects in both written and filmic depiction of the character are analyzed. The results show that being produced in different cultural moments, book and film bring different perspectives on feminism, as the film intends to update the literary work by recovering similar meanings through different narrative audiovisual strategies.

KEYWORDS: Lucy Pevensie; *The Chronicles of Narnia*; Intersemiotic Translation; Feminism.

RESUMO: Desde o início da indústria cinematográfica, a literatura tem influenciado filmes tanto de forma direta quanto indireta. A tradução intersemiótica é a principal ferramenta desse processo, pois envolve a transferência de significado de um sistema de signos para outro. Ela geralmente consiste na tradução da mídia escrita para um texto audiovisual (JACOBSON, 1969), levando em consideração todas as diferentes especificações e características de cada suporte. Sob a perspectiva dos Estudos da Tradução, este artigo tem como objetivo refletir sobre a tradução intersemiótica da personagem Lucy Pevensie, da obra literária *As Crônicas de Nárnia: o Leão, a Bruxa e o Guarda-Roupa* à narrativa cinematográfica lançada em 2005, dirigida por Andrew Adamson e produzido pela Walden Media. Para isso, analisamos a presença de aspectos feministas na representação escrita e fílmica do personagem. Os resultados mostram que, sendo produzidos em diferentes momentos culturais, livro e filme trazem perspectivas diferentes sobre o feminismo, pois o filme pretende modernizar a obra literária, recuperando significados semelhantes por meio de estratégias audiovisuais narrativas diferentes.

PALAVRAS-CHAVE: Lucy Pevensie; *As Crônicas de Nárnia*; Tradução Intersemiótica; Feminismo.

Introduction

Since cinematography was invented by the Lumiere brothers, in 1895, literature has a great role in the cinema industry. From the nineteenth century on, several books were translated into movies. In his seminal work *Novels into Film: the metamorphosis of fiction into cinema* Bluestone (1957) estimated that around 50% of all cinema production was derived from written literature. Nowadays, considering the growth of the cinema industry, we estimate that percentage as much higher. Despite not having precise numbers on that, it is easy to see that book-inspired films are everywhere, showing that translation is a process commonly used by producers and directors when developing scripts and audiovisual narratives.

According to Bluestone (1957), despite being closely related, cinema and literature are different systems since they use different media, aim at distinct audiences, use different narrative strategies and are governed by divergent factors, including market, censorship and cultural values. It means that when translating written literature to cinema, some changes are needed in order to adapt the new text to the specifications of the audiovisual medium. For example, while sometimes an author takes an entire page to describe details of a place, a character, or a narrative passage in a written work, those can be easily represented in one or two seconds on the screen. In general, considering the characteristics of cinematic texts, no matter how long the book is, it generally is translated into a two-hour movie. That makes some people believe that the audiovisual translated material is often inferior when compared to the written work (WOOLF, 1926; BLUESTONE, 1951; KRACAUER, 1965; BAZIN, 1971).

However, in this paper, we assume a rather different posture, mainly based on the tenets of the Theory of Translation proposed by Jakobson (1969), Lefevere (2012), Benjamin (1979) Even-Zohar (1978) and Catrysse (1992), for whom the translated text is seen as a product of creativity and authorship, which gives it the status of an original work, the same way as it is attributed to the source material. For that reason, in this article, we use the term “translation” instead of others as “adaptation” or “transposition”, since we believe these latter undervalue translation as an act of authorship and creativity.

Although the practice of translating books into movies is very common, what we often see on screen is not exactly what we expected when we read the written work for the first time: details are often changed, some information is generally cut out and new ones are added or vice versa. That happens because the written code is often modified to create a new text that, at the same time, maintains resemblance to the source text and fits to the constraints of audiovisual narratives, support and consumption, as well as to the cultural characteristics of the audiences and markets that will receive it. According to McFarlane (1996), that happens because what audiences have contact with in cinemas is not the source text, but a new byproduct of the work, by producers', directors' and screenwriters' interpretations. Based on that, we depart from the perspective that those changes are necessary to make everything work in the audiovisual text, keeping audiences attuned to the narratives that unveil on the screen, sometimes in totally different pace and direction, when compared to the written source material.

Amongst the many literary works that were translated to audiovisual sign systems is C.S. Lewis' *The Chronicles of Narnia*, a series of books that describe a fictional parallel universe that coexists with ours. The books present the universe of Narnia and have been fascinating readers from different backgrounds and ages, as well as instigating controversies and debates in academic contexts. The book series, initially published during the 1950's, tells us the stories of kids and teenagers that are transported to Narnia and live adventures in order to save that realm and its inhabitants.

In the first volume published, the main four characters are the siblings Peter, Susan, Edmund and Lucy Pevensie and even though all of them have a relevant part in the story, it is clear that the youngest one, Lucy, plays the major role in it. That brings up a whole set of discussions into light, some of them related to C.S. Lewis' writing of female characters. That is frequently seen as one of the author's most controversial aspects since different points of view have been built upon the author's depiction of women. For Pullman (1998), for example, the author displays a sexist view of women when he portrays them as obedient and subservient to the gods of Narnia. A similar view is built by McSporrán (2005), to whom Lewis's depiction of women as villainous

witches hides a demonization of magical women and the author's medievalized prejudices. For Rodriguez (2012), following the same line of thought, Narnia is a boys' world once all the adventures are led by male characters.

Different perspectives, however, are sustained by Zettel (2005), Hilder (2012), Graham (2004) and Markkanen (2016), amongst many others. According to Zettel (2005), Lewis empowers not only witches but heroines, which display strong moral values and virtues, including fighting skills. A similar point of view is supported by Graham (2004), to whom the novels present ambivalent female roles just like classic works as Homer's and Virgil's did. In Lewis' work, the witches, described as the daughters of Lillith³, represent female sexuality and power while the girls represent the heroic ideals, commonly attributed to men in medieval literature. Hilder (2012), on the other hand, sustains that Lewis portrays women in what she calls Theological Feminism, a biblically inspired vision of women that questions the classic chauvinist culture of heroism by proposing feminine heroines grounded in religious beliefs. That perspective is also considered by Markkanen (2016), who draws an outline of the main arguments used in academic literature to support a feminist perspective in Lewis' work.

Despite of dating back to Roman times, the movements for equality between men and women only intensified during the so called "Second Wave of Feminism", consolidated during the 60's and 70's of the Twentieth Century. That new wave differs from the early feminist movement, from the mid 1900's, because while early feminists focused mainly on woman suffrage, the second wave is characterized by an association with the fights for human rights (BRUNELLI; BURKETT, 2002) and a diversification of objectives and philosophies. Other authors as Brunel (2008) and Evans (2015) mention a third wave of feminism, initiated during the 90's and characterized by the

3 Lilith is a mythological character assumed to be Adam's first wife. Because she was rebellious, not accepting to be ruled by neither her husband nor God, she was expelled from Eden, and turned into a demon. According to Hurwitz (1980), the myth represents dark feminine aspects, as seen by the Ancient and Medieval traditions.

valorization of female individual rights. That raises an interesting perspective on the translation of Lewis' work to contemporary cinema once source and target texts are clearly produced in two different historical moments of feminist ideology.

Considering Feminism as a set of political, social and cultural movements that claim for equality of the sexes, and also taking into consideration that C. S. Lewis's masterpiece can be seen as an attempt to bring into light female characters in a time when feminism was not a mainstream discussion, the focus of the present text is to analyze the translated signs that are part of the motion picture *The Chronicles of Narnia: The Lion, The Witch and the Wardrobe* directed by Andrew Adamson (2005) and how the feminist aspects related to the character Lucy Pevensie were translated to cinema screen. For that, we adopt a culturalist view of translation, in which the translated text is the result of the interaction of multiple factors that interfere with text production, distribution and reception, and not as a literal transference of meaning from one medium to another. That perspective will be detailed in the following section.

Intersemiotic translation from a culturalist perspective

Although for many people translation may be primarily seen as the changing of codes from one language to another, it is considered by others under a much broader point of view. For Benjamin (1997), for example, when he discusses linguistic representations of the world in his essay "On language as such and on the language of man", translation is seen as a feature deeply integrated to human cognition and communication. In that perspective, language itself is seen as the translation of thoughts into words while actions are translations of thoughts into movements. Out of the human body, communication also consists of the continuous flow of coding and decoding meaning into verbal language to and from the people we interact with. In other words, communication, for Benjamin, is a translational process.

Plaza (1987) takes that premise a little bit further when he considers that in human interaction we are constantly translating a diversity of semiotic systems that

are not restricted to verbal language. According to him, we translate what we have in mind into images, shapes, gestures, sounds, feelings, among other forms of representation. In that sense, the translation of different semiotic signs is also a key component in the cognitive processes of constructing and conveying meaning.

Jacobson (1959) classifies translation into three different categories: The first one is intralingual translation, or reformulation. It is an interpretation of verbal signs to other equivalent verbal signs in the same language. It happens, for example, when we paraphrase. It is very common in literary translation when a new version of a book is released, generally to update linguistic or cultural elements. Despite focusing on the translation of verbal texts, we could also apply that category to cinema to describe the many versions of the same story that are frequently released, each one built up around specific objectives that make them similar and different from each other at the same time. The writing of a screenplay for a movie, departing from a book, could also fit in this category.

The second category is interlingual translation, or translation itself. It consists of the translation of verbal signs in one language to verbal signs in another language. It is the idea of translation that people generally have. In cinematic texts it is generally present in subtitling and dubbing, which are modes of translation devoted to change the linguistic signs from one language to another.

The third and last category is intersemiotic translation. It is an interpretation of verbal signs to a non-verbal system of signs or vice versa. It can be understood as the use of different codes that have an equivalent message. For example, a poem can be transformed into a play, or paintings can be transformed into movies. Intersemiotic translation is, therefore, the reconstruction of meaning from any art or language to another, each one with different characteristics.

An important discussion concerning translation theory is the everlasting debate on the relevance of creativity and its opposition to fidelity. In this work we assume the culturalist paradigm in which translation can never be an exact copy of the source text, due to a number of factors which play a role in the translation process, amongst them the subjectivity of the translator and the requirements of the different systems

that are around source and target texts. This point of view contrasts to a structuralist perspective of translation, in which fidelity is seen as the purpose of the translated text.

On that, Sapir, cited in Bassnett (2005 p. 22) states that “No two languages are ever sufficiently similar to be considered as representing the same social reality”. With that said we can understand that different systems of representation portray, inevitably, different realities. The same prerogative can be applied to the translation of written works into movies. As each medium has its singularities, it has to be taken into consideration that, most of the time, the narratives on screen won’t reproduce the various elements of the books in the same way they were portrayed in paper. The fact that the two codes are always going to lead to different messages is what makes it possible to transform books with hundreds of pages into movies of one hour and forty minutes long.

According to Bassnett (2005 p. 52), one of the problems of analyzing translations between books and films is the mistakenly general assumption that the written work is superior, and, therefore, the audiovisual counterpart is always an incomplete or “less noble” form of expression, deemed to imperfection. It happens due to our cultural tradition of overvaluing writing to other forms of communication. To the author, by focusing on the losses we tend to ignore the gains that the translated text brings to the narrative. To Benjamin (1997), on the other hand, no translation will be possible if it aspires essentially to be a similar reproduction of the original. In that sense, we consider that, for intersemiotic translation, complete similarity is not a goal.

That perspective is reinforced by the concept of untranslatability. According to Catford (1965), it can be referred as the impossibility of translating a linguist or a cultural aspect. In book-movie intersemiotic, translation it can also describe the technical impossibility to translate certain aspects of the narrative into the film screen. As an example, we can mention the composition of the mythical creatures of Narnia in the cinematic text. Most of the characters could only be put to screen after technological advancements in digital animation and especial effects were reached. As an untranslatability problem, that factor had the power to deeply affect the choices of screenwriters, producers, directors, and actors, changing the final product. Being a

fantasy-fiction movie, some parts of the narrative, as well as the visual description of landscapes, objects and actions could have looked completely different if those technological advances had not been achieved yet.

With that said, it is clear that translating any text is a very complex activity. Besides by considering semantic factors, it must be taken into consideration that the translated text must be understandable and acceptable to the group of people that are going to receive that message. The process of intersemiotic translation, however, must consider many other elements. When compared to verbal text translation, for example, we can observe that instead of being an individual work, the translation to cinema screens is the result of the collective creative works of dozens of people involved with film production, shooting and editing. Despite being the result of the work of so many translators, it is very common to attribute to the director the main credits over the film results. That happens because the director generally is the person who is responsible for coordinating the team of translators, as well as for imprinting his visual perspective to the story taken from the book and the screenplay. That is what Lefevere (2012) calls Patronage (the dependence the translation has on several factors that control both the translation process and the results achieved).

The personal choices of the director and how they affect the final result on the audiovisual translated text are illustrated by the following commentary delivered by director Andrew Adamson even before he started shooting *The Lion, the Witch and the Wardrobe*:

For me, the film I am working on at the moment is a book that was very important to me as a child and it's another movie that comes with a lot of expectations because it's a book that a lot of people enjoyed as children. And then going back and reading it as an adult I was surprised by how little was there. C.S. Lewis is someone who paints a picture and lets you imagine the rest. To me it's about making a movie which lives up to my memory of my book rather than specifically the book itself.

And it needs to live up to everyone else's memories and that is what my challenge is — to make it accessible and real. You read it and it's a 1940s children's book. I want it to feel real and for kids today to actually relate to the children.

So I've really tried to make the story about a family which is disenfranchised and disempowered in World War II, that on entering Narnia, through their unity as a family become empowered at the end of the story. It's really bringing the humanity of the characters into what is effectively a symbolic story. (ADAMSON, 2004)

Amongst some of the elements that interfere directly in the meanings carried by the final product of the process of intersemiotically translating a text are cultural, historical and social components that guide both translators and readers to certain interpretations of the text. These interpretations from translators and other readers, however, might not coincide. It explains why very often people get out of the projection room with a mix of feelings towards the translated text. In that sense, we cannot forget that what viewers see is the product of how the director and his crew interpreted the narratives.

Even-Zohar (1978) also describes the multiple elements that play a part in the translation of a text with his Polysystem Theory. According to him, the translation environment is composed of several systems that encompass different aspects of the world, including economy, politics, social power, cultural manifestations, values, ideologies and so on. These systems are constantly interacting with each other to form more complex polysystems. A literary polysystem, for example, can be formed of various other smaller polysystems, each one affecting and being affected by one another. In that sense, written literature polysystems have influence on cinematic literature⁴ as much as cinema has influence on written works. The same can be said by other polysystems, including the ones that are deeply rooted in cultural and ideological perspectives, as gender and feminist ideologies. In the next section, we will discuss a little more on the latter.

4 Although the objective of this paper is neither to put an end nor to deepen the everlasting discussion on what is and what is not literature, we assume that literary elements are present in all kinds of texts and semiotic modes. Therefore, we use literature in this text as a general term to describe texts that carry the power to narrate, move and awake aesthetic feelings towards the text itself.

Feminism as part of a cultural polysystem

Over the Twentieth Century, the mainstream feminist ideology has been associated with women's efforts to challenge the archetype of men as privileged citizens while women were regarded as their less powerful counterparts. To Adichie (2012) a feminist is the person who believes in the social, political and economic equality of the sexes. In recent connotations given to the movement, it deals with women's fight against all oppressions, prejudice, and patriarchal domination in order to change the historically attributed role of inferiority assigned to them.

Delmar (1986) indirectly defines feminism when she says that:

Feminist is someone who holds that women suffer discrimination because of their sex, that they have specific needs [...] and the satisfaction of these needs would require a radical change (some will say a revolution even) in the social, economic and political order (DELMAR, 1986, p. 8).

Despite the general definitions above, we adopt the perspective that feminism itself is a concept in constant change. Brunelli e Burkett (2002), for example, mention feminist protests in Ancient Rome, and cite the efforts held by some renaissance women to guarantee females the right for education. Amongst them, are Christine de Pisan in France, Laura Cereta and Moderata Fonte in Italy, Jane Anger and Mary Astell in England.

In modern times, the feminist movement has gone through many different stages. Each stage, or "wave", has its own history and unique defining qualities. The first wave, also known as "The Suffrage Movement", took place in the late nineteenth and early twentieth centuries, emerging out of an environment of urban industrialism and liberal, socialist politics. The goal of this wave was to open opportunities for women, with a focus on suffrage. However, after partially achieving its objectives during the 1920's, with household wives and female university graduates over the age of 30 being given the right to vote in the U.S and in some European countries, feminist movements started to diminish (BRUNELLI e BURKETT, 2002). The death of the

first wave for feminism was consolidated during World War II, when women started getting the jobs left by men who fought in the conflict, giving activists the feeling that their battle for equal rights had been won. However, with the end of the war, many women lost their jobs and a new conservative wave started to emerge.

The second wave of feminism started during the 1960s and early 1970s. At the time, there were many issues at hand, including the idea that outer appearance for women was more important than their personal accomplishments in life. Many advertisements at the time pushed that into the limelight. Women were told to fall into gender norms, which included their role as housewives or other duties that did not advance them further in career or politics, amongst other fields. According to Brunelli e Burket (2002), American women in the 1950's married earlier and had more children than women in the 1920's. Jobs filled by females in the 1960's were also less frequent than in the 1930's.

One of the most popular feminist activists of that time was Betty Friedan, who had written a book entitled *The Feminine Mystique*. The book was popular because it opened women's eyes to the fact that they were victims of a "mystique". Friedan defined this "mystique" as finding fulfillment in "sexual passivity, male domination, and nurturing maternal love" (FRIEDAN, 1963). For the author, women were putting all their focus on those around them and tended to neglect themselves. Friedan also questioned the idea that women were only to be seen as housewives. She was especially against the mainstream advertisements that only highlighted women doing household chores. Her book also pointed out that women did not have the political influence they needed to make a change in the world, inspiring activists to take actions in order to get a voice for themselves.

Authors as Evans (2015); Brunel (2008), Gillis, Howie e Munford (2004), amongst many others, point out the emergence of a third wave of feminism in the 1990's. While in the first wave money was a large contributor to the feminist protests (once only the privileged and those with money easily accessible were really trying to make the biggest differences for making it possible for women to vote), and while the second wave also included mostly upper-class white females at the forefront and

did not give women of color and other oppressed groups much of a voice, the third wave came with a different proposal. Marked by the presence of young women born when feminism was already consolidated as a worldwide spread ideology, the third wave counts on the help of Social media to raise issues that still deprive women from having their full rights consolidated.

When discussing this third wave, Ianello (1998) describes some of the characteristics of the women who make part of it:

The discussion has demonstrated that much of the third-wave feminist focus has been located in the social cultural of women between the ages of fifteen and thirty. These young women have tried to provide stronger images of women in the popular media and they have raised consciousness about women's oppression related to cultural institutions such as religion and sexuality. They have rejected second wave feminism's "victim feminism" in favor of "power feminism". While "victim feminism" applies to a group, "power feminism" applies to the individual.

Women in this age group prize individualism and have a keen sense of social justice. Leadership is a function of both, to be applied locally on college campuses or in communities, as the opportunity arises, but not usually on a broader national level. These younger women do not address the issues of power in the family that have been described as feminism's "final frontier". While some of them are mothers, to a large extent, they have yet to experience the conflict between family and career that has become more critical to the women who have come of age a generation before them (IANELLO, 1998. p. 316–317).

Ianello's point of view on feminism is in consonance with another famous feminist statement, delivered by Beauvoir (1949). According to the latter, both boys and girls experiment the world through their bodies. Despite that, no one is born a man or a woman since those are mostly social and ideological roles. Women are not women just because they were born, but because they become women. In that sense, the experience of becoming a woman is still part of the journey women go through. In the same way, feminism becomes part of women self-representations either by accepting or defying some archetypes that put them into a box, as housewives, mothers,

daughters, or as workers, leaders, politicians, or activists. That reinforces the idea that feminism is already embedded in contemporary culture, whether we decide to embrace it or deny it.

Considering that feminism is concerned with equality, one of the ways of perceiving it is by analyzing the differences attributed to male and female roles in certain social cultural groups. In that sense, Feminist ideology is not only important to help women be who they are, it is also important to help breaking the archetypes that society has about masculinity. Thus, the thought that only women suffer under the influence of sexism is misleading. In that sense, the aspects feminism fights against also affects the male characters of our society. As Adichie (2015) says:

the stronger a man thinks he should be, the weaker his ego is [...] we teach girls to shrink, to decrease, telling them: “You may have ambitions, but not much. You should aim for success, but not too much. Otherwise you threaten the man. If you are the provider of the family, pretend that it is not, especially in public, otherwise you will be emasculating the man “why, then, not question this premise? Why does the woman’s success threaten the men? (ADICHIE, 2015. p. 48).

Besides mainstream feminism, there are many other strands, each one with peculiar characteristics, philosophies and objectives. As describing each one of them is not the objective of this work, we opted for adopting, as analysis strategy, the comparison of the way the character is developed in both written and cinematic works according to Even-Zohar’s Theory of Polysystems (EVEN-ZOHAR, 1978) and Campbell’s Path of the Hero (CAMPBELL, 1949), which will be discussed in the following section.

Lucy pevensie’s path of the hero: a cultural change in the translated material

The Lion, The Witch and The Wardrobe (referred as *TLWW* from now on) is the first book of seven. It was written during the 1940’s but published in 1950. Although it is

the first one in the publishing order, it is the second in the order established in the book series. *The Magician's Nephew*, published five years later, works as a prelude to *TLWW*. The Chronicles of Narnia is the most known work by C.S. Lewis and is considered a children's literature classic. Over the years, it has been translated to TV, cinema, theater, and radio. In this work, we take into consideration the latest audiovisual translation to cinema screens⁵.

The movie was first released on December 9th, 2005. It was directed by Andrew Adamson, who also developed the screenplay in partnership with Ann Peacock. It was produced by Walt Disney Pictures and Walden Media and has a length of 2 hours and 23 minutes. As there is a 55-year gap between the releases of the written and the audiovisual texts, we assume the hypothesis that each work, even though reflecting the same story, brings different perspectives in relation to the portrayal of feminist values. In order to investigate that, we proceed by analyzing some of the features attributed to the character Lucy Pevensie in each work.

The character was chosen due to its relevance to the plot and due to some of the author's personal motivations. In the book Lucy is the first of the Pevensies to enter the world of Narnia. She is also the one responsible for taking the other siblings there. It is also known that, when writing the book, C.S. Lewis was inspired by real children to compose some of the characters that visit that realm (DOWNING, 2005). Lucy is named after Lewis' goddaughter, Lucy Barfield, adoptive daughter of his friend Owen Barfield. It is to her that the author dedicates his work, as it can be seen below, in the reproduction of the message he left on the page preceding the first chapter:

5 Walt Disney Pictures and Walden Media released a sequel to *TLWW* in 1998, translating the second book of the series (in order of publication), "Prince Caspian". In 2010, The Twentieth Century Fox produced the translation of the third book *The Voyage of the Dawn Treader*". Even though the plot and characters of the three films are connected, this work analyzes just elements present in the first one.

TO LUCY BARFIELD

My Dear Lucy,

I wrote this story for you, but when I began it I had not realised that girls grow quicker than books. As a result you are already too old for fairy tales, and by the time it is printed and bound you will be older still. But some day you will be old enough to start reading fairytales again. You can then take it down from some upper shelf, dust it, and tell me what you think of it. I shall probably be too deaf to hear, and too old to understand a word you say but I shall still be, your affectionate Godfather. (LEWIS, 1950)

The character's importance to the plot is emphasized not only by the dedication to Lucy Barfield, but also by a central focus given to her throughout the narrative, as well as by the psychological transformations she undergoes throughout the narrative. She is initially depicted as the youngest and most fragile of the Pevensies but ends up known as “Queen Lucy the Valiant”, as she ages as one of Narnia's rulers. That reflects Lewis' view on childhood and adulthood, also implicit in the dedication above. In the author's perspective, growing means leaving childhood features behind, as in a transformation in which adults assume other personalities. In *TLWW* that can be noticed by the sudden growth of the characters, as the reader is quickly taken from the observation of the Pevensies coronation as kings and queens in Narnia, while they are still children, to realize that they have become adults. However, there seems to be an exception for Lucy, who, despite growing, keeps some of her childhood features. That can be seen in the extract below:

And they themselves grew and changed as the years passed over them. And Peter became a tall and deep-chested man and a great warrior, and he was called King Peter the Magnificent. And Susan grew into a tall and gracious woman with black hair that fell almost to her feet and the kings of the countries beyond the sea began to send ambassadors asking for her hand in marriage. And she was called Susan the Gentle. Edmund was a graver and quieter man than Peter, and great in council and judgement. He was called King Edmund the Just. But as for Lucy, she was always gay and golden-haired, and all princes in

those parts desired her to be their Queen, and her own people called her Queen Lucy the Valiant. (LEWIS, 1950, p. 78)

Even though not changing completely when she grows up, there is still a noticeable difference in the way Lucy is pictured as an adult. By the end of the book, the four of them go on a chase for the White Stag, a magical animal that could grant wishes to those who caught it. They then find the light pole which marks the portal between Narnia and our real. As Susan hesitates to continue further, Lucy encourages her by saying: “Sister, my royal brother speaks rightly. And it seems to me we should be shamed if for any fearing or foreboding we turned back from following so noble a beast as now we have in chase” (LEWIS, 1950, p. 79). That marks that Lucy is no longer a fragile hesitating girl. The movie, however, develops that transition more clearly, either by the addition of original scenes or by the changing of details and narrative perspectives.

The written work begins with the narrator’s explanation that Peter, Susan, Edmund and Lucy had to leave the city of London during World War II to escape from the German air attacks⁶. They were sent to the countryside to live with professor Kirke, a bachelor who lived with his housekeeper and three other servants. That is told very quickly in the first paragraph of chapter one. In the movie, however, the viewers are presented to an opening scene in which planes bombard London while the Pevensies try to look for cover. Lucy is then portrayed as a young defenseless girl who is awakened in the middle of the night in cries. While they travel to the countryside,

6 The Blitz, as the attacks became known, were night air bombings by the German air force, the Luftwaffe, to London and other British cities. Around 43,000 British citizens were killed and other 139,000 wounded during the attacks. During the war, British government developed an evacuation plan, designed to protect mostly children in school age, disabled people, pregnant women and mothers with children under 5 years old. Around 3.7 million people were displaced from big centers to smaller countryside areas less prone to the attacks (GILBERT, 2018).

she reveals herself to be shy and speechless as well. The insertion of that sequence of events is probably designed to provide modern audience with an understanding of the reasons why the kids were living with Mr. Kirke at the beginning of the story. It also works as a portrayal of each of the kids' personalities. Peter, the eldest, is shown as responsible and bossy; Suzan, the second eldest, as down-to-earth and pessimistic at the same time; Edmund, the second son, as strongminded and stubborn; and Lucy, the youngest, as shy and insecure.

The scenes also work as an audiovisual text with equivalent function to the passage in which Lucy is Mentioned for the first time. In the book, when professor Kirk meets the kids, it is said that “on the first evening when he came out to meet them at the front door he was so odd-looking that Lucy (who was the youngest) was a little afraid of him” (LEWIS, 1950, p. 5). With that, it is possible to see that the film tries, from the very first moment, to convey similar meanings through different narrative structures.

Despite that, subversion is also noticed during the first scenes of the motion picture. While London is being bombarded the viewer watches Edmund tries to recover a portrayal of their father before running into a bunker nearby, almost being killed by an explosion. He is then heavily criticized by Peter, the older brother, because he “can't just do as he is told”. With that, the audiovisual translation states a position that contrasts to the interpretation given by Pullman (1998), McSporrán (2005) and Rodríguez (2012), to Lewis' work. For them, the author tended to show evil women as rebellious. In the film, however, if rebellion is still associated with evil (since Edmund is portrayed as a villain in the first half of the story), it is not related only to women. That is the cinematic position to one of the biggest controversies related to C.S. Lewis' work: the way he supposedly portrays women. In the film, however, equality between men and women are highlighted.

Taking into consideration that C.S. Lewis wrote the first part of his masterpiece during the 1940s, it seems logical to attribute to him a perspective that is in accordance to the social movements and cultural polysystems that marked his own time. It was not much before that when the suffragists had succeeded in their quest for the right to

vote. That seems to be reflected in the book when Lucy, being the first to visit Narnia, is asked to lead her siblings in the quest to find Mr. Tumnus, a Faun she befriended during her first trip there. In the 2005 movie, however, that does not stand alone as a representation of gender equality. For modern audiences of adventure/fantasy films, having the characters going through a journey is often seen as an essential narrative strategy. It is during this journey that the characters face challenges and go through learning experiences that help them change as the plot unfolds.

The motion picture does so by adding a considerable number of extra scenes to the narrative that work as transition tools for character development. In Lucy's case, the narrative is organized around a third wave feminist hero's journey. Described by Campbell (1949), the hero's journey is a set of steps classic and modern narratives tend to follow to present the deeds of heroic characters. In the film, the viewer can see that Lucy gradually changes from insecure to a strong and brave girl as she experiences challenges during the journey to meet Aslam (a lion that is an allegory to Christ). That can be observed, for example, in an original sequence in which the Pevensies try to run away from the White Witcher's secret police, a pack of ferocious wolves. They chase the kids to the base of a melting frozen waterfall, which manages to escape by clinging to a piece of ice that goes apart from it and down a turbulent river. After almost drowning, they finally manage to reach the shore to find out that Lucy had been taken by the freezing current. After tense seconds in which the siblings cry out for her and blame each other, Lucy shows up standing wet and cold, but as if the experience was nothing serious. That scene provided the viewer with the perspective that in Narnia Lucy was not a weak girl anymore.

According to Evans (2015); Brunell (2008), Gillis, Howie & Munford (2004) and Ianello (1998), third wave feminism is marked by the intense presence of young women in media, providing images of strong female figures that take leadership positions and fight against oppression related to a wide spectrum of social and cultural contexts. That positive image of autonomous femininity is also reinforced in the film by another added scene. After being present during Aslam's sacrifice and resurrection, Lucy shows she is ready to fight against the witch's army by drawing her dagger and compelling Aslam and Susan to get into the fight.

Mischief is also another characteristic associated by some authors to Lewis's depiction of evil feminine side. It is one of the main characteristics of the White Witch, who lies to Edmund when they first meet, trying to make him turn in his siblings to her. Zettel (2005), Hilder (2012), Graham (2004) and Markkanen (2016), however, disagree with that when they point out that Lewis portrays both men and women with positive and negative moral values. In the book, for example, Edmund is also mischievous when under the witches' spell he lies to his brother and sisters. The film reinforces that by detailing the way Lucy is often treated by him, who bullies her whenever he can. That is a modern view to their relation and a narrative strategy to blur gender connotations. A similar perspective is adopted when the film portrays Lucy's friendship with the Faun Mr. Tumnus. In the book, they meet in the forest right after Lucy arrives to Narnia for the first time. He pretends to be her friend and invites her to have tea with him, planning to take her to the White Witch. But after talking a little to the girl, he admits his plan and states that he is going to help her run away instead. In the movie, a more deceiving Tumnus is pictured, as he only shows up his real intentions after Aslan, the lion⁷, intercedes by roaring in the fireplace in his living-room.

With those scenes, it is possible to notice that the film tries to deconstruct a patriarchal image and representation of women, giving to characters from both genders similar features. That is one of the characteristics pointed out by Smelik (1999), when discussing Feminist Film Theory, that mark feminist cinema.

7 In Lewis' Christianity-filled imagery Aslan represents Jesus Christ himself, the rightful ruler of Narnia. Despite of that metaphor, Lewis makes it clear that he is still a lion, and as such must be respected, as said by Mr. Beaver to Lucy: "He's wild," you know. Not like a tame lion." Serpa, Rocha and Soares (2018) used corpus linguistics and software analysis to identify and relate meanings between lexical units in TLWW. According to the authors, "Lucy" and "Aslan" are words that often come close to each other in the book (the lion's name generally comes two words after the girl's) indicating an intense metaphorical relation between them.

Lucy goes to war

It is well known that C. S. Lewis' books are deeply rooted in Christian values, being TLWW filled with allegories that are frequently associated to the author's hyper-nationalism and conservativeness. Towns (2012), for example, establishes a parallel between English national food and foreign food and the meaning they carry in that literary work. Downing (2005), on the other hand, associates the names of the characters to national values. In relation to gender aspects in the book series, Lewis has also often been accused of misogyny. According to Berlatsky (2005), there is no doubt that Lewis's work was filled with conservative ideas, for example, when the Pevensie sisters were left aside in the battles while their brothers had the chance to fight the war against the White Witch, denying the heroines the right to be part of the Army. However, that doesn't mean women were not empowered in the story. For the author, the fact that Lucy is the first to enter Narnia gives her a distinct role, as she later is going to be the one that guides her siblings when they get inside the wardrobe too. Her leading role is also clear when Peter, the older brother, admits that Lucy should lead them in Narnia, as it can be seen below:

"I think Lu ought to be the leader," said Peter; "goodness knows she deserves it. Where will you take us, Lu?"

"What about going to see Mr Tumnus?" said Lucy. "He's the nice Faun I told you about."

Everyone agreed to this and off they went walking briskly and stamping their feet. Lucy proved a good leader. At first she wondered whether she would be able to find the way, but she recognized an oddlooking tree on one place and a stump in another and brought them on to where the ground became uneven and into the little valley and at last to the very door of Mr Tumnus's cave. But there a terrible surprise awaited them. (LEWIS, 1950. p. 26)

The same can be said for the White Witch, who is a powerful character. In contrast to the Pevensie girls, however, she rules and fights against men, turning them

into stone. In that, we can see that Lewis' vision of "good" and "bad" women were profoundly affected by the European post-war context, when "good women" were not supposed to go to war (BERLATSKY, 2005).

In that case, it is necessary to consider that under deeper perspective, especially because during the 1940's women were not regular members of any armies (NATIONAL ARMY MUSEUM, 2018). In that sense, Lewis' conservativeness reflects not only his personal view but also the cultural values of his society and the cultural aspects surrounding the book polysystems. That is reinforced when the presence of women in war is also denied in another passage of the book, when three of the kids meet Father Christmas. He gives them "tools" instead of toys: a sword and shield for Peter; an ivory horn, a bow and a quiver full of arrows for Susan and a bottle of healing potion and a small dagger to Lucy.

Despite the 21st Century, strangeness of giving kids weapons as gifts, the mid-20th century Father Christmas makes it clear that the girls are only supposed to use them to defend themselves and not to go to war. That leads Lucy to complain about his view of women and war as she states her strength to him, as can be seen in the passage below:

"Susan, Eve's Daughter," said Father Christmas. "These are for you," and he handed her a bow and a quiver full of arrows and a little ivory horn. "You must use the bow only in great need," he said, "for I do not mean you to fight in the battle. It does not easily miss. And when you put this horn to your lips; and blow it, then, wherever you are, I think help of some kind will come to you."

Last of all he said, "Lucy, Eve's Daughter," and Lucy came forward. He gave her a little bottle of what looked like glass (but people said afterwards that it was made of diamond) and a small dagger. "In this bottle," he said, "there is cordial made of the juice of one of the fire-flowers that grow in the mountains of the sun. If you or any of your friends is hurt, a few drops of this restore them. And the dagger is to defend yourself at great need. For you also are not to be in battle."

"Why, sir?" said Lucy. "I think - I don't know but I think I could be brave enough."

“That is not the point,” he said. “But battles are ugly when women fight. And now” - here he suddenly looked less grave - “here is something for the moment for you all!” and he brought out (I suppose from the big bag at his back, but nobody quite saw him do it) a large tray containing five cups and saucers, a bowl of lump sugar, a jug of cream, and a great big teapot all sizzling and piping hot. Then he cried out “Merry Christmas! Long live the true King!” and cracked his whip, and he and the reindeer and the sledge and all were out of sight before anyone realized that they had started. (LEWIS, 1950. p. 47- 48)

That recommendation, however, is not present in the film. Instead of Peter, Lucy is the first to address and approach Father Christmas, while the others are still laid back in doubt of who he really is. She is also the first to get presents, displaying the leadership she was endowed with when they got to Narnia. When handling her the dagger and the cordial, he only states “I hope you never have to use them”, making it clear that in 2005 Narnia girls can fight in wars, if necessary. That is reinforced by a change in Lucy’s response, as well. Sounding doubtful she says “I think I could be brave enough?”, which is replied by “I’m sure you could. Battles are ugly fairs.” For the cinematic Father Christmas, battles are ugly just because they are so, not because women fight on them. It shows that Andrew Andamson’s translation is concerned in letting first wave feminist perspectives behind, adopting the equality between gender in all environments, whether they are good or bad.

Despite not fighting physical battles, the readers of the original literary work can find a Lucy that is constantly having to struggle against patriarchal standards. Being the youngest, she has to impose herself against her siblings’ discredit. She also impersonates moral virtues (taken both from pagan mythologies of heroes and the Christian tradition). In that sense, she opposes her brother Edmund, depicted as liar and a traitor.

Non-conformist lucy: streggh and weakness in forgiveness

The fact that Lucy is not treated as a fighter in the book, despite of her willing to become one, shows the author destined her to other roles that, according to his religious beliefs, were much nobler than having fighting skills. Lucy is a healer and a forgiver, impersonating Christian qualities. That is shown, for example, when she forgives Tumnus for his potential betrayal. Those are the main characteristics that define the character throughout the narrative in the book. Despite of that, Lucy is not portrayed as a conformist for she is always questioning the roles given to her and, in some occasions, rebelling against the passive attitudes that were expected from her. With that, C. S. Lewis portrays Lucy as a character that gradually turns into a strong- minded girl and as someone who does not follow orders just because they were given to her.

In the written work, her compassion is also directed to Edmund, who is initially depicted as having a nasty character. When she comes back from Narnia, for example, she tells her siblings what had happened to her, just to find out they don't believe in her. That causes her great sorrow and sadness, as it can be seen in the extract below:

For the next few days she was very miserable. She could have made it up with the others quite easily at any moment if she could have brought herself to say that the whole thing was only a story made up for fun. But Lucy was a very truthful girl and she knew that she was really in the right; and she could not bring herself to say this. The others who thought she was telling a lie, and a silly lie too, made her very unhappy. The two elder ones did this without meaning to do it, but Edmund could be spiteful, and on this occasion he was spiteful. He sneered and jeered at Lucy and kept on asking her if she'd found any other new countries in other cupboards all over the house. What made it worse was that these days ought to have been delightful. The weather was fine and they were out of doors from morning to night, bathing, fishing, climbing trees, and lying in the heather. But Lucy could not properly enjoy any of it. And so things went on until the next wet day. (LEWIS, 1950, p. 12)

Those feelings are worsened when she comes back to our realm from Narnia for the second time, followed by Edmund. As she tells the older siblings about their experience, she finds the same discredit, worsened by lies from Edmund, who denies being with her in Narnia. In the cinematic translation, however, Edmund is represented as a betrayer in much more intensity than it is in the written work since it is not clear to the viewer that he is under the spell of the Witch, after he has eaten enchanted food offered by the witch. Despite that, Lucy seems less troubled and soon is given a chance to forgive them all, especially Edmund, as they go to Narnia and Peter forces him to apologize for the lies he had told. She forgives him without hesitating.

Furthermore, while Lucy's character is, in *TLWW*, mostly shown as a good girl, there is one part of the text that reveals her moral vulnerabilities. After the final battle, once the White Witch has finally been defeated, Lucy's task is to heal the wounded with her healing cordial. However, instead of caring for each warrior at a time, she only attends to her brother Edmund, deeply worried with him and neglecting all the others. It can be read in the extract reproduced below:

“There are other people wounded,” said Aslan while she was still looking eagerly into Edmund's pale face and wondering if the cordial would have any result. “Yes, I know,” said Lucy crossly. “Wait a minute.” “Daughter of Eve,” said Aslan in a graver voice, “others also are at the point of death. Must more people die for Edmund?” “I'm sorry, Aslan,” said Lucy, getting up and going with him. (LEWIS, 1995. p. 76)

Lucy's weakness is exposed: she would rather risk everyone else's wellbeing in order to make sure her brother survives. In the end she apologizes to Aslan and takes care of everyone. As a result, Lucy's defect further establishes her role as a true Narnian-Christian heroine: an imperfect character who may stumble and fall, but, at the end, learns from her mistakes and becomes a better person. In the motion picture, however, that does not occur. After saving Edmund she decides by herself to save all the other creatures, a fact that helped to preserve her good qualities and strength to the eyes of big screen viewers.

Non-conformism, however, is still highlighted in the movie, but as a feature

of both male and female characters. As mentioned before, the scene that depicts London under the air raids in *WWII* emphasize Edmund's inaptitude to follow orders and updates C. S. Lewis's perspective of problematic female characters. In the end of the film, on the other hand, Edmund is the one responsible for breaking the Witcher's wand, being severely wounded by her during the attempt. After he has recovered by Lucy's cordial, he is hugged by Peter, who asks him, in a joyful tone, why he couldn't do what he was told. As none of the passages are described in the book, they were added to the motion picture to make it clear that obedience is not what defines good or bad characters, neither it is related to the definition of good or bad girls.

Final remarks

Lucy is not a traditional hero. In C. S. Lewis's masterpiece, she is portrayed as someone very open to a different reality from the one she was used to. That is shown in the way she behaves in Narnia, easily accepting and making friends with the different creatures she encounters in her journey. She is also brave, displaying her heroic feminist characteristics in the most allegorical moment of the book, when Aslan is walking towards the Stone Table in order to sacrifice himself in the place of Edmund, who is an archetype of Judas. Lucy, together with her sister Susan, represent the mourning women in Jesus' crucifixion, consoling him as he walks towards his self-sacrifice. She also witnesses his murder while hiding and mourns him bitterly, even forgetting to fear the hideous creatures walking by the girls' hiding place: "At any other time they would have trembled with fear; but now the sadness and shame and horror of Aslan's death so filled their minds that they hardly thought of it" (LEWIS, 1950, p. 68).

Through the analysis of the movie it can be noticed that Lucy Pevensie is depicted as a very strong girl that does not stay behind her brothers, even though she is the youngest sister. Being young does not keep her from wanting to fight alongside her siblings, defending what she believes. The movie displays Lucy's most significant moments in her journey towards heroism. It is important to mention that, while into

our world, Lucy's heroic qualities might have gone unnoticed. In Narnia, however, they rise as she lives adventures that were mainly reserved to male roles in the adventure film genre.

Lucy also may have these hero trades in her condition of yet becoming a woman. She is not a full woman, yet she is becoming one, in a society that has different archetypes of the one she is used to.

Both book and movie portray her as a hero, one of the most memorable moments it is when Lucy is worried about her brother well-being and her vulnerability transpires off and this helps her grow, in the book this trade of her personality is clear, but in the movie, as the order of the facts are changed, Lucy transpires stronger in the book.

Throughout the analyses of the feminist characteristics in the cinematic translation of the book *The Chronicles of Narnia: The Lion, The Witch and the Wardrobe*, released in 1950, taking in consideration the way that Lucy Pevensie was portrayed in the movie and the time gap between the literary and the audiovisual work. The character had several trades that could be considered feminist, but also is possible to say that C.S. Lewis was not insentiently writing her as a feminist character as the motion picture portrays.

References

ADAMSON, Andrew. In: MOVIEWEB. *Director Andrew Adamson talks The Chronicles of Narnia: The Lion, The Witch and The Wardrobe*. 2004. Available at: <https://movieweb.com/director-andrew-adamson-talks-the-chronicles-of-narnia-the-lion-the-witch-and-the-wardrobe/> Access: January, 15th, 2019.

ADICHIE, Chimamanda; tradução Christina Baum. *Sejamos todos feministas*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

BASSNETT, Susan. *Estudos de Tradução*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

BAZIN, Andre. *In defense of mixed cinema*. In: GRAY, Hugh. *What is Cinema?* Berkley University of California Press, 1971,

BEAUVOIR, Simone; *The Second Sex*. Paris: Éditions Gallimard, 1949.

BENJAMIN, Walter. *On Language as Such and on Language of Man*. In: *One-Way Street and Other Writings*. Translated by Edmund Jephcott and Kingsley Shorter. London: NBL, 1979.

BENJAMIN, Walter. *On language as such and on the language of man*. In: BULLOCK, Marcus; JENNINGS, Michael. *Walter Benjamin: selected writings*. Volume 1. 1913-1926. Cambridge University Press. 1992.

BERLATSKY, Noah. *The Lion, the witch, and the wardrobe – and feminism?* 2005. Available at <<https://www.ravishly.com/2015/01/22/lion-witch-and-wardrobe-feminism-cs-lewis>> Access: January, 2019.

BRUNELL, Laura. *Feminism Re-Imagined: The Third Wave*. Encyclopædia Britannica Book of the Year. Chicago: Encyclopædia Britannica. 2008.

BRUNELLI, Laura; BURKETT, Elinos. *Feminism*. Encyclopedia Britannica. 2002. Available at < <https://www.britannica.com/topic/feminism> > Access: August 2019.

CAMPBELL, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. 1st edition, Bollingen Foundation, 1949.

CATFORD, J. C. *A Linguistic Theory of Translation*. London: Oxford University Press. 1965.

DELMAR, Rosalind. *What is Feminism?* New York: Pantheon Books. 1986.

DINIZ, T. F. N. A tradução intersemiótica e o conceito de equivalência. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada - ABRALIC*, São Paulo, v. 2, p. 1001 - 1004, maio 1994.

DOWNING, David C. *Into the Wardrobe: C. S. Lewis and the Narnia Chronicles*. San Francisco: Jossey-Bass. 2005.

EVANS, Elizabeth. *The Politics of Third Wave Feminisms: Neoliberalism, Intersectionality, and the State in Britain and the US*. London: Palgrave Macmillan. 2015.

EVEN-ZOHAR, Itamar. *Papers in historical poetics*. University Publishing Projecs. 1978.

FRIEDAN, Betty. *The Feminine Mystique*. New York: Norton. 1963.

GENTZLER, Edwin. *Teorias Contemporâneas da Tradução*. 2. Ed. Ver. – São Paulo: Madras, 2009.

GILBERT, Adrian. *The Blitz*. Encyclopædia Britannica. 2018. Available at: <<https://www.britannica.com/event/the-Blitz>> Access: 19.08.2019.

GILLIS, Stacy; HOWIE, Gillian; MUNFORD, Rebecca. *Third Wave Feminism: A Critical Exploration*. Palgrave Macmillan. 2004.

GRAHAM, Jean E. Women, Sex, and Power: Circe and Lilith in Narnia. *Children's Literature Association Quarterly*. vol. 29 no. 1, 2004, p. 32-44. Available at <<https://muse.jhu.edu/article/247533>> Access: nov.2019.

HILDER, Monika B. Feminine ethos in C. S. Lewis Chronicles of Narnia. In: *Studies in Twentieth Century British Literature*. Volume 10: New York. Peter Lang Publishing. 2012.

HILDER, Monika B.. *Studies in Twentieth Century British Literature, Volume 10 : Feminine Ethos in C. S. Lewis's Chronicles of Narnia*; Preface by Elizabeth Baird Hardy. New York, NY, USA: Peter Lang Publishing, 2012.

HURWITZ, Siegmund. *Lilith: Die Erste Eva: Eine Studie uber dunkle Aspekte des Weiblichen*, Zurich: Daimon Verlag, 1980.

IANNELLO, Katherine P. *Third-Wave Feminism and Individualism: Promoting Equality or Reinforcing the Status Quo?*. In: WHITAKER, Lois Duke. *Women in Politics: Outsiders or Insiders? A Collection of Readings*. Boston: Longman. 1998.

JAKOBSON, Roman. *On Linguistic Aspects of Translation*. In: BROWER, R.A (ed.), *On Translation*. Cambridge: Havard University Press, 1959, p 232-239.

KRACAUER, Sigfried. *Theory of Film*. New York: O.U.P. 1965.

LEFEVERE, Andre. Mother Courage's cucumbers: text, system and refraction in a theory of literature. *The translation studies reader*. 3rd ed. Routledge. 2012. p. 203-219.

LEWIS, C.S. *The Chronicles of Narnia: The lion, The Witch and The Wardrobe*, 1950.

MARKKANEN, Raita. *Feminism and spiritual heroism in C. S. Lewis' The Chronicles of Narnia*. Master in English Language and Literature. University of Tampere. 2016. Available at < <https://trepo.tuni.fi/bitstream/handle/10024/99094/GRADU-1464350817.pdf;sequence=1> > Access: August 2019.

MCFARLANE, Brian. *Novel to Film: an introduction to the theory of adaptation*. Oxford: Clarendon Press. 1996.

MCSPORRAN, Cathy. *Daughters of Lilith: Witches and Wicked Women in The Chronicles of Narnia*. In: *Revisiting Narnia: Fantasy, Myth and Religion in C. S. Lewis' Chronicles*, ed. S. Caughey, Dallas: Benbella Books, p. 191-204. 2005.

NATIONAL ARMY MUSEUM. *A timeline for women in the army*. 2018. Available at < <https://www.nam.ac.uk/explore/timeline-women-army> > Access: September.2018.

PLAZA, J. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

PULLMAN, Phillip. The Dark Side of Narnia: the Cumberland River lamp post. *The Guardian*. 1998. Available at < www.crlamppost.org/darkside.htm > Access: June 2013.

RODRIGUEZ, Susana. *Boy-Girls and Girl-Beasts: The Gender Paradox in C. S. Lewis's The Chronicles of Narnia*. In ABATE, Michelle Ann; WELDY, Lance. (Eds.) *The Chronicles of Narnia*. Basingstoke: Palgrave Macmillan. 2012. p. 186-198

SMELIK, Annek. *Feminist Film Theory*. In: COOK, Pam; BERNINK, Mieke (Eds.). *The Cinema Book*. 1999. London: British Film Institute. p. 491-501.

THE CHRONICLES OF NARNIA: THE LION, THE WITCH AND THE WARDROBE Direção: Andrew Adamson. Produção: [Mark Johnson](#) Phillip Steuer. UK & USA: Walt Disney Pictures Walden Media, 2005, DVD (145 min), widescreen, color.

TIBURI, Marcia. *Feminismo em comum: para todas, todas e todos*. 6ª ed. – Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

TOWNS, Rachel. *Turkish Delights and Sardines with Tea: Food as a Framework for Exploring Nationalism, Gender, and Religion in The Lion, the Witch and the Wardrobe*. 2012.

WOOLF, Virginia. *The Cinema*. In: *the Nation and Atheneum*. London. 1926.

ZETTEL, Sarah. *Why I love Narnia: a liberal, feminist agnostic tell all*. In: CAUGHY, Shanna. *Revisiting Narnia: fantasy, myth and religion in C. S. Lewis' chronicles*. Texas: Benbelle. 2005. p. 181-190.

Contos de fadas na educação infantil: preparando professores para formar leitores

Fairy tales in early childhood education: preparing teachers to train readers

Andréa Scopel Piol¹

Poliana Bernabé Leonardeli²

1 Graduada em Pedagogia. Mestre em Ensino na Educação Básica pelo Programa de Pós-graduação em Ensino na Educação Básica da UFES/CEUNES (Mestrado Acadêmico). Pedagoga da Rede Municipal de Ensino de Aracruz, ES, e Professora da Faculdade Pública de Ensino Superior de Linhares – FACELI. E-mail: andrea_scopel@hotmail.com.

2 Graduada em Letras. Mestre em Estudos Literários pelo Programa de Pós-graduação em Literatura da Ufes (Mestrado Acadêmico). Professora de Língua Portuguesa da Rede Estadual de Linhares, ES, e Professora da Faculdade Pública de Ensino Superior de Linhares – FACELI. E-mail: pleonardeli@gmail.com.

RESUMO: O artigo objetiva divulgar um projeto de extensão desenvolvido por estudantes do curso de Pedagogia da Faculdade de Ensino Superior de Linhares – FACELI, em escolas públicas de Educação Infantil do município do qual a instituição faz parte. O material deste trabalho possibilita uma reflexão sobre a importância da formação do professor de Educação Básica como formador de leitores, uma vez que o uso da literatura se faz urgente na prática docente. A importância do projeto dá-se devido ao gênero Conto de Fadas, quando trabalhado de forma eficiente, ser instrumento capaz de oportunizar a interação da criança com o universo da imaginação e também aprimorar ainda mais o desenvolvimento crítico do educando em formação. Nesse contexto, o artigo busca demonstrar a importância do projeto desenvolvido pela instituição de Ensino Superior ao comprovar que, pela prática dos estudantes envolvidos, há possibilidade de estimular e incentivar as crianças para o conhecimento literário, que não acontece só por meio de livros, mas também pela imersão em espaços literários, o que ocorre, no caso, por meio de projetos de leitura como o que aqui será apresentado.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Infantil; Ensino; Contos de Fadas; Projeto de Extensão.

ABSTRACT: The article aims to disseminate an extension project developed by students of the Pedagogy course at the Faculty of Higher Education of Linhares – FACELI, in the public schools of Early Childhood Education of the municipality that qualifies an institution that is part of. The material of this work allows a reflection on the importance of the basic education teacher training as a reader trainer, since the use of literature makes it urgent in teaching practice. The importance of the project is due to the fairy tale genre, when worked efficiently, it is an instrument capable of creating opportunities for the child's interaction with the universe of imagination and also improving even more the critical development of teaching in training. In this context, the article seeks to demonstrate the importance of the project developed by the institution of higher education, proven by the practice of students, which can use and stimulate children for literary knowledge, which occurs not only in the middle of books, but also by immersion in literary spaces, which occurs, in this case, through reading projects such as the one presented here.

KEYWORDS: Children's Literature; Teaching; Fairy tale; Extension project.

Introdução

O artigo propõe divulgar, por meio de suporte teórico, relatos, fotos e outros materiais desenvolvidos, um projeto de formação leitora promovido por uma Instituição de Ensino Público Superior. O projeto de extensão em questão, iniciado no primeiro semestre de 2018, chamado *Contos de Fadas na Educação Infantil*, objetivou alcançar e atender escolas de Educação Infantil geridas pelo município de Linhares-ES que, por sua vez, também mantém a instituição de Ensino Superior que abriga o projeto, a FACELI, sendo esta uma das poucas faculdades públicas municipais do país.

Devido a não obrigatoriedade de municípios em gerir instituições de Ensino Superior públicas, estando a modalidade mais restrita a estados e ao governo federal, a FACELI enfrenta resistência em alguns níveis no município, seja por forças políticas que se voltam contra sua existência, seja por alguns entes internos, como outras instituições particulares superiores de ensino.

A FACELI, uma autarquia pública municipal, criada em 1994, localizada no maior município do Espírito Santo, é a única Faculdade de Ensino Superior pública da região, e sua permanência no município, como indicam pesquisas, gera resultados satisfatórios para a população e de localidades vizinhas. Sem elencar todos os pontos positivos da instituição para a comunidade, uma vez que ela oferece três formações distintas, concentrar-nos-emos somente na importância da instituição para a Educação Básica da cidade de Linhares.

Linhares possui uma vasta rede pública municipal que oferta a Educação Infantil e o Ensino Fundamental. Grande parte dos professores da rede foram formados no Curso de Pedagogia dessa Instituição Pública de Ensino Superior, sendo hoje a instituição que mais habilita professores para a Educação Infantil e os primeiros anos do Ensino Fundamental na cidade.

A formação desses profissionais, dentro do próprio contexto cultural da região, já é imensamente importante como investimento do município, mas, mais do que isso, a FACELI desenvolve inúmeros projetos em parceria com as escolas de Educação Básica e Ensino Infantil. No seio da instituição ainda se fazem presentes projetos de

pesquisas na área educacional, bem como projetos de estágios remunerados ou não, cujos entes participantes são os alunos ali matriculados.

Professores da instituição responsáveis pelas ementas de Práticas de Ensino e Literatura Infantil e Juvenil também buscaram contribuir para a formação de professores e para a relação entre Ensino Superior e comunidade. Daí surgiu a ideia do projeto *Conto de Fadas na Educação Infantil*. Uma das justificativas para o desenvolvimento do projeto ocorreu pelo fato de alunos da instituição observarem, na prática de estágio, que a leitura é trabalhada em sala, quase sempre, tão somente, como um processo de decodificação de significantes por meio de textos compartimentados. A leitura literária, cotidianamente, acabava sendo relegada, na visão dos alunos.

Segundo pesquisas na área de formação leitora, ao não se utilizarem da literatura ou ao fazê-lo de forma precária, os docentes não propiciam aos estudantes a criação do hábito de ler. A leitura acaba por tornar-se, assim, cansativa e sem significado para a maioria dos estudantes, é o que afirma Kleiman: “A leitura é vista pelo corpo discente como algo massacrante, imposta pelos mestres” (KLEIMAN, 2008, p. 27). Isso ocorre devido a sua aplicação ter sido feita de modo incorreto desde as séries iniciais, privilegiando-se a forma e não o significado dos textos. Na sala de aula, os textos são fragmentos descontextualizados, como afirma Soares (2003, p. 54), “geralmente frutos de recortes de textos originais para se adequarem ao livro didático” (SOARES, 2003, p. 54).

Quando questionados acerca do valor da formação leitora, muitos docentes, no entanto, afirmam que os alunos que não possuem a habilidade da leitura, consequentemente, apresentam dificuldades em todas as disciplinas, pois o discente precisa ler para que assim consigam compreender. No entanto, os mestres, mesmo diante de tal constatação, não inserem a literatura em suas aulas, seja por acomodação, falta de material e/ou espaço para tal ou ainda por faltar-lhes também o hábito de ler, fruto, muitas vezes, de uma formação precária. Tudo isso corrobora para o fracasso no que concerne à formação de leitores na Educação Básica, fato que ocorre também na cidade de Linhares.

A partir de tais constatações, buscou-se realizar um projeto, em espaço escolar,

a fim de ajudar docentes, em atividade, a inserir a literatura infantil de modo prazeroso na rotina de estudantes da Educação Infantil a partir de jogos, teatros e brincadeiras. Como o trabalho também busca imergir graduandos do curso de Pedagogia nesses meios, assim, procura-se instituir na graduação a experiência da prática com a leitura e a formação leitora.

A literatura e a formação do jovem leitor no espaço escolar

A formação de leitores, na Educação Básica, pode ser apontada como um dos grandes fracassos na educação pública e, conseqüentemente, um empecilho para a aprendizagem de qualidade. Silva (2009) aponta fatores ligados ao processo pedagógico como razões para o fracasso da formação leitora no Brasil. Um dos motivos para tal desinteresse, apontado pelo autor, pode estar na escolha realizada pelo professor que, muitas vezes, não garante aos alunos opções de leitura que estejam de acordo com o grau cognitivo ou campo de interesse dos educandos.

Formar jovens leitores é um desafio educacional. Cabe ao professor, nesse processo, ser um mediador de saberes e não somente o construtor daquilo que Silva (2009, p. 28) caracteriza como “uma prática homogênea de formação leitora, utilizando o texto para fim tão somente pedagógico”. Geraldi afirma:

Não pode o professor usar a leitura para outros fins, como pretexto para desenvolver outra atividade: dramatizar uma narrativa, ilustrar uma estória, por exemplo. O tipo de leitura em que o intuito de ler por ler se faz gratuitamente, quebra tal paradigma tão alicerçado por professores no ensino fundamental (GERALDI, 1986, p. 26-27).

A fim de romper as barreiras existentes na formação do hábito da leitura, com os alunos do Ensino Fundamental, os docentes e suas práticas pedagógicas terão de estimulá-los de modo diferenciado. Todo apanhado teórico acerca do assunto aborda que a formação leitora que se almeja nas instituições de ensino deveria favorecer o

aprendizado de forma agradável e estimulante, levando o educando a assimilar e desenvolver uma percepção crítica do contexto em torno.

De acordo com a Base Nacional Comum Curricular - BNCC (2017), cabe à escola promover a leitura de textos literários em sala. O professor de Educação Básica tem como uma de suas funções, segundo esse documento, a incumbência de ter finalidades e objetivos claros ao pesquisar e apresentar propostas de leitura aos seus alunos, para que assim faça uma escolha de leituras mais consciente. Segundo Silva, “o papel da escola é o de formar leitores críticos e autônomos capazes de desenvolver uma leitura crítica de mundo. Contudo, esta noção parece perder-se diante de outras concepções que ainda orientam as práticas escolares” (SILVA, 2009, p.85). O autor relata, também, que pesquisas empíricas atestam a ausência da prática da leitura literária no contexto escolar, e alerta sobre a importância de sua inserção nesse espaço, pois o papel da escola é, antes de tudo, formar leitores capazes de opinar criticamente.

Os espaços escolares nem sempre fornecem acervos para a prática de leitura e, sabe-se, os livros adequados e o espaço fazem parte do processo de formação do gosto pela leitura. Diante disso, Campello afirma que “formar leitores é algo que requer, portanto, condições favoráveis para a prática de leitura, dentre elas destaca-se a necessidade de um acervo considerável nas, geralmente, sucateadas bibliotecas escolares” (CAMPELLO, 2000, p. 40).

Ainda segundo Campello, “a experiência que cada professor tem com uma biblioteca é muito variada. Poucos conhecem uma boa biblioteca, que reúne livros e outros materiais de qualidade” (CAMPELLO, 2000, p.78). Na maioria das escolas, a biblioteca é conhecida como um estoque de livros e de informações e, na maioria das situações, o uso dela não é adequadamente mediado e as atividades realizadas pelos estudantes não são compartilhadas com os mediadores. Silva (2009) alerta para outro problema no que concerne ao trabalho com literatura em sala, a formação docente:

É necessário repensar a formação inicial e continuada dos professores, de modo que o processo de formação docente seja construído e reconstruído em favor de uma nova postura pedagógica, que inclua, com consistência, a leitura do texto literário nas diversas modalidades do ensino [...] (SILVA, 2009, p. 51).

É importante, também, que os docentes proporcionem aos estudantes um espaço de liberdade em sala de aula, possibilitando a interação com a leitura de forma significativa, como afirma Campello:

Quando o aluno percebe que existe um ambiente de liberdade e respeito naquele local de trabalho na sala de aula que ele pode perceber o texto literário como um produto cultural com o qual interage de forma significativa. A formação de um ambiente de trabalho que possibilite a intervenção dos alunos na aula e no próprio texto literário é responsabilidade do professor [...] (CAMPELLO, 2000 p.19).

Segundo estudos apontados, constatamos a importância da literatura ser inserida como prática constante nos espaços escolares, mas, também, percebe-se a dificuldade para que isso ocorra, uma vez que a falta de acervos, a formação precária de professores e o mau uso do ambiente em sala influenciam constantemente para que a literatura venha sendo motivada de forma errônea, sem que os alunos consigam perceber o texto literário como algo significativo (SILVA, 2009).

O gênero Conto de Fadas no contexto da infância e da educação básica

O conceito de criança construiu-se ao longo dos tempos. Ariès (1975) destaca que, no passado, a vida era homogênea e não havia distinção entre as fases da infância e a vida adulta. Segundo Ariès, “a arte medieval desconhecia a infância ou não tentava representá-la. É difícil crer que essa ausência se devesse à incompetência ou a falta de habilidade. É mais provável que não houvesse lugar para a infância nesse mundo” (ARIÈS, 1975, p. 50).

A partir dos sete anos, no período medieval, as crianças começavam trabalhar nos comércios e nas colheitas. Na época não existia uma literatura voltada à infância. A educação ocorria pela aprendizagem de “técnicas”, a formação era prática, aprendia-se imitando o adulto. A partir do Renascimento Italiano, no século XV, inicia-se uma mudança nesse quadro, Passeti assim descreve a criança no período:

[...] a criança passa a ser vista um ser inacabado, vista como um corpo que precisa de outros corpos para sobreviver, desde a satisfação de suas necessidades mais elementares, como alimentar-se. Os primeiros anos de vida são para ela, o tempo das aprendizagens do meio que a cerca. Brinca com outras crianças da sua mesma idade e até maiores do que ela; arrisca-se em busca de saberes que lhe poderão ser úteis para viver em comunidade (PASSETI, 2003 p. 1-2).

Com o avanço da burguesia, no século XVIII, fortalece-se o patriarcado, a família organiza-se em núcleos e o adulto começa a dar outro status à criança. Diversos autores começam a estudar o universo da infância e percebe-se, ainda nessa época, a partir desses estudos, que a criança possui conflitos, medos, dúvidas e contradições, não por desconhecer a realidade, mas por trazer em si a imagem projetada do adulto.

A imagem da criança é, assim, o reflexo do que o adulto e a sociedade pensam de si mesmos. Mas este reflexo não é ilusão; tende, ao contrário, a tornar-se realidade. Com efeito, a representação da criança assim elaborada, transforma-se, pouco a pouco, em realidade da criança. Esta dirige certas exigências ao adulto e à sociedade, em função de suas necessidades essenciais (ZILBERMAN, 2005, p. 18).

Nesse período, surgem as primeiras instituições formais de ensino para crianças e, a partir de então, agora em abordagem mais institucional, passou-se a ter ainda um novo olhar voltado às crianças, sendo considerados também seus níveis de aprendizagem e socialização, que atendessem à maturação cognitiva dos infantes.

A história da literatura infantil e juvenil atrela-se à história da concepção de infância. Os primeiros livros escritos para crianças foram produzidos somente no final do século XVII e durante o século XVIII, antes disso não se escrevia para elas, uma vez que não existia infância. Crianças e adultos compartilhavam dos mesmos eventos sociais entre a vida e a rotina.

A literatura infantil, no que se refere à produção escrita, surgiu no século XVIII, impulsionada pelos estudos folclóricos, impulsionada pelo nacionalismo, mas também a fim de atender a esse novo público que se formava. Seguindo o espírito conservador bur-

guês e com a função de educar moralmente as crianças, os primeiros livros infantis tinham uma estrutura maniqueísta, a fim de demarcar claramente o bem a ser aprendido e o mal a ser desprezado (ARIÈS, 1975). Os gêneros infantis ainda se incluem nessa tradição.

No começo, a literatura infantil alimenta-se de obras destinadas a outros fins, aos leitores adultos, cujas histórias contadas eram da mesma forma narradas às crianças, essas narrativas são adaptadas ao universo infantil. Com a mudança de valores, a partir do século XVIII, geraram-se as adaptações aos ouvintes dos contos populares, convertendo-os em livros para crianças, os populares Contos de Fadas.

A importância desse gênero para a formação da criança já parece ter sido comprovada por inúmeros estudos. Bettelheim, um dos principais estudiosos do tema, acredita que, “através dos contos de fadas a criança alicerça seu sofrimento com conhecimentos, pois quanto mais alternativas ficcionais forem oferecidas para as crianças, mais elas conseguem elaborar e organizar seus dramas” (BETTELHEIM, 2007, P. 78), sendo o gênero, uma forma de enriquecimento interior do sujeito no início de sua formação.

Nos contos de fadas, apesar de adaptados ao *espírito* maniqueísta burguês, sobressai-se a natureza popular desse tipo de produção, e todo seu fôlego cultural. Desse modo, essas histórias cumprem um papel mais que somente educativo, uma vez que se alcança, por meio de seu enredo, uma visão de mundo mais alargada, permitindo ao leitor inúmeras interpretações, indagações e análises sobre diversas perspectivas. Bettelheim afirma:

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 caráter. Os contos de fadas declaram que uma vida compensadora e boa está ao alcance da pessoa apesar da adversidade – mas somente se ela não se intimidar com as lutas do destino, sem as quais não se adquire verdadeira identidade. Estas estórias prometem à criança que, se ela ousar se engajar nesta busca atemorizante, os poderes benevolentes virão em sua ajuda, e ela o conseguirá. (BETTELHEIM, 2007, p. 32)

As bibliotecas presentes nas escolas possuem o intuito de estimular as crianças a ler, mas poucas delas possuem um acervo com bons livros. É preciso ter em mente

que este público, ao ler um livro, não o faz superficialmente e apenas de forma maniqueísta; a criança procura um significado em cada palavra e se lança sem medo na jornada de desvelar os segredos dos símbolos que compõem a narrativa.

A abordagem da literatura infantil em espaço escolar

De acordo com Cosson (2012), na escola, a leitura literária tem a função de ajudar a “ler melhor”, não apenas porque possibilita a criação do hábito da leitura ou porque seja prazerosa, mas sim, e, sobretudo, porque nos fornece, como nenhum outro tipo de leitura faz, os instrumentos necessários para conhecer e articular com proficiência o mundo feito linguagem.

Um meio de levar a literatura aos espaços escolares se dá por meio de projetos de leitura. No entanto, a leitura é, muitas vezes, tratada de modo mecanizada pelos professores, com o intuito de cumprir um currículo, sem a preocupação de ser peça fundamental para a construção leitora do aluno, em sua leitura de mundo e até mesmo na formação crítica e pessoal:

Outra concepção de leitura, observada com maior frequência, denota uma decodificação de signos linguísticos, por meio do aprendizado estabelecido a partir do condicionamento estímulo respostas. Tal conceito, de perspectiva *behaviorista-skinneriana*, ignora a profundidade da experiência do contato do indivíduo com os elementos da comunicação humana (SILVA, 2009, p. 67).

Inúmeras vezes percebe-se que o projeto de leitura, quando desenvolvido em ambiente escolar, é tratado como uma disciplina, com horário e data reservados, como se a leitura possuísse um tempo determinado para ocorrer.

Nota-se que ocorre a falta de estrutura e planejamento para a formação leitora. A abordagem da literatura nos projetos de leitura em sala de aula mostra-se superficial, tanto no tempo, no planejamento e na infraestrutura escolar.

Cosson afirma que é fundamental que seja colocado como foco das práticas

literárias na escola a leitura efetiva dos textos, e não as informações das disciplinas que ajudam a construir essas leituras. Essa leitura não pode ser realizada simplesmente pelo prazer absoluto de ler. “[...] Por fim, devemos compreender que o letramento literário é uma prática social e, como tal, responsabilidade da escola” (COSSON, 2012, p. 23). Por isso, os projetos de leitura deveriam ser mais estruturados e atrativos.

A experiência literária não só nos permite saber da vida por meio da experiência do outro, como também vivenciar essa experiência. Ou seja, a ficção feita palavra na narrativa e a palavra feita matéria na poesia são processos formativos tanto da linguagem quanto do leitor e do escritor. (COSSON, 2012, p. 17)

A leitura literária deve ser incentivada. O aluno, segundo Silva (2000), precisa ter a liberdade de ler o que gosta e com o que se identifica, a escola precisa tratá-lo como um sujeito de educação, uma vez que ele constrói seu conhecimento. Os planejamentos e as metodologias a serem utilizadas para a formação leitora desses alunos deveriam ir ao encontro dos interesses e dificuldades desses alunos.

Projeto de extensão: Contos de Fadas na Educação Infantil

O projeto – *Contos de Fadas na Educação Infantil* – ocorre desde o primeiro semestre de 2018. Ele foi idealizado pela professora adjunta de Literatura Infantojuvenil da Faculdade de Ensino Superior de Linhares em parceria com a professora da disciplina de Atividades Práticas. Essa instituição localiza-se no município de Linhares – ES. Na atualidade, abriga três cursos: Administração, Direito e Pedagogia, este último, no caso, desenvolve o projeto em questão.

O projeto de extensão – *Contos de Fadas na Educação Infantil* – leva, desde 2018, os saberes desenvolvidos na instituição pelos alunos de Pedagogia a escolas públicas do município de Linhares e de cidades em torno. A cada semestre, 40 alunos do curso de Pedagogia participam de um curso teórico acerca do gênero Contos de

Fadas. Na formação em questão, estuda-se desde a história desse gênero, seus principais autores, técnicas de contação de histórias e a produção de material pedagógico.

Após a escolha das escolas de Educação Infantil, sempre mapeando instituições que ainda não foram atendidas pelo projeto, os alunos da instituição são recebidos pelas equipes dessas escolas e o trabalho é desenvolvido.

O projeto visa a atingir estudantes iniciantes de Pedagogia e tem sido o primeiro contato de alguns desses alunos com a prática pedagógica, muitos deles relatam, inclusive, que se havia dúvidas na escolha da graduação, elas acabaram sendo esclarecidas ao fazerem parte do projeto em questão.

Ao longo dos quatro semestres em que o projeto tem sido desenvolvido, 20 (vinte) escolas foram atendidas, sendo 03 fora do município e 17 do município de Linhares. Até o presente momento todas as escolas atendidas foram públicas e mantidas pelo município. Na avaliação do projeto, que se faz rotineiramente nas escolas visitadas pelos estudantes, a atuação dos acadêmicos foi vista como positiva em todas elas, sem que nenhuma crítica sequer fosse registrada. Todas as escolas também demonstraram anseio de receber o projeto novamente.

Os registros do projeto de extensão, em execução, sejam por meio de fotos, vídeos, relatos e materiais diversos, têm sido arquivados pelas professoras responsáveis. Já há um farto conjunto de registros e de ideias que brotaram da mente dos 160 participantes diretos desse trabalho. Abaixo, seguem alguns relatos a fim de comprovar não só a existência do projeto, mas, sobretudo, a criatividade e a disposição dos envolvidos na disseminação do gênero Contos de Fadas em turmas de Educação Infantil. Consideramos, pois, uma experiência que o leve a questionar e tecer novas concepções acerca da leitura. Assim, esse trabalho visa apresentar a importância dos livros e dos contos na iniciação da criança no mundo da leitura.

Descrevemos alguns relatos de professoras da Educação Infantil quanto à importância do projeto *Contos de Fadas na Educação Infantil*, reafirmando a ressignificação do enlace entre Escola de Ensino Superior e Educação Básica.

Os contos de fadas são de suma importância no mundo das crianças. E a presença dos teatros com a participação dos estudantes do Cur-

so de Pedagogia tem trazido mais prazer a minha prática docente (Professora 1, 2019).

É muito interessante para as crianças a participação de outras pessoas da comunidade na contribuição do nosso trabalho na formação de leitores (Professora 2, 2018).

A interação dos estudantes do Curso de Pedagogia com as crianças propiciou um momento prazeroso. Foi além da leitura, da apresentação. Propiciou significação, sentidos para a formação dessas crianças (Professora 3, 2019).

Foi muito importante o momento de reflexões proporcionadas às crianças. As intencionalidades de contribuir com a formação leitora e ao mesmo tempo propiciar interações e situações de significativas de diálogo e aprendizagens (Professora 4, 2018).

O interessante é que a presença de vocês com a encenação teatral as crianças se sentiram participantes da história, adquiriram tranquilidade e conseguiram compreender sentimentos e fantasias (Professora 5, 2019).

A escola está de portas abertas para a literatura infantil e os contos de fadas. Vocês têm nos ajudado em nosso projeto de leitura e contribuído com o desenvolvimento do trabalho (Diretora, 2018).

Podemos constatar, a partir dos relatos acima, que a leitura literária e, especialmente, os Contos de Fadas são de extrema importância para as crianças e torna-se praticamente um ato fundamental nos currículos escolares. Notamos, também, que a parceria entre Escola de Ensino Superior e Escola Básica tem fundamental importância, uma vez que esse projeto de extensão tem por finalidade, também, possibilitar a inserção de acadêmicos no cotidiano da educação básica. Durante o projeto, o acadêmico vivencia o cotidiano de uma escola de educação básica, buscando conhecer, interagir, promover um maior intercâmbio com as escolas, crianças e professores e discutir em sala de aula subsídios teórico-metodológicos que possam contribuir para a melhoria da formação inicial.

Teoria e prática, articuladas entre si, sustentam os alicerces da formação docente inicial e continuada. Desse modo, aproximar os acadêmicos do cotidiano *in loco* dá sentido ao estudo da teoria. Compreender a relação teoria-prática constitui um eixo de valorização do curso como momento de práxis, que contribui para a formação e o desenvolvimento do futuro professor em busca de sua formação docente.

Gatti e Barreto (2009), em estudos recentes sobre os impasses e desafios postos aos professores do Brasil, ressaltaram a dificuldade para formar bons quadros para a docência. Entre os problemas identificados, apontam a debilidade da formação profissional ministrada por muitas instituições de ensino, atuando de maneira desarticulada à prática, faltando entrosamento entre teoria e prática. A situação é agravada pela forte tradição disciplinar brasileira, que se opõe às tentativas de se alcançar uma ação escolar interdisciplinar.

De acordo com Lüdke e Cruz (2005, p. 85), os cursos de formação de professores no Brasil têm sofrido as consequências de um defeito congênito de sua constituição: a separação entre teoria e prática no esforço de formação, colocando, geralmente em posição precedente, a teoria e sempre depois a atividade prática, por meio de estágios de duração insuficiente e, sobretudo, de concepção precária.

Não é possível nos determos mais sobre esse ponto que exige, porém, atenção cuidadosa da construção do saber docente, hoje tão discutida por autores que se preocupam exatamente com a dissociação entre teoria e prática. Os currículos dos cursos de formação docente vêm ganhando ressignificação, incorporando preocupações da natureza pedagógica vinculados à prática.

Num esforço de resgatar a importância devida à dimensão da prática, este projeto de extensão ganhou força nos cotidianos de escolas de Educação Infantil, propiciando para crianças a literatura infantil na formação de leitores e contribuindo com a integração teoria e prática nos cursos de formação docente.

No que diz respeito aos saberes e práticas dos acadêmicos participantes do projeto, eles nos presentearam com falas de grande expressividade, justamente por reforçar que a experiência privilegia momentos de aprendizagens significativas em sua formação docente.

Abordamos alguns registros da experiência de acadêmicos do Curso de Pedagogia envolvidos nesse projeto:

Foi muito interessante despertar as crianças para o fantástico mundo do conto de fadas (Estudante 1, 2018).

A experiência na prática a partir do conto de fada trouxe para minha

formação algo inusitado e para as crianças o prazer da leitura e pensamentos significativos (Estudante 6, 2019).

Foi o meu primeiro momento do curso vivenciado com crianças que me permitiu descobrir no rosto das crianças o prazer de ensinar e compartilhar momentos prazerosos de aprendizagens a partir dos contos de fadas (Estudante 2, 2019).

Que prazeroso conhecer, de fato, a realidade da sala de aula (Estudante 3, 2018).

O contato direto com as crianças me proporcionou o desejo de ser professora e constatei como o Conto de Fada encenado e trabalhado com as crianças tem sido gratificante para a formação leitora e humana das crianças (estudante 4, 2018).

Foi maravilhoso conviver com as crianças no cotidiano da escola de Educação Infantil e proporcioná-las momentos de prazer a partir de experiências práticas (Estudante 9, 2019).

Considerando os relatos descritos, é possível afirmar a relevância da relação entre teoria e prática na formação inicial docente e a importância atribuída durante o processo formativo dos acadêmicos. No contexto da práxis, situamos a formação inicial docente, partindo do pressuposto de que o ensino e a aprendizagem se tornam significativos quando construídos no coletivo. É por meio da experiência na prática que o professor em formação dá sentido a sua profissão. É nesse sentido que o estágio supervisionado como atividade teórico-prática torna-se relevante na vida do futuro professor.

As figuras 1 e 2 mostram os acadêmicos do Curso de Graduação em Pedagogia da Faculdade de Ensino Superior de Linhares e as crianças da Educação Infantil numa representação teatral do conto sobre “Branca de Neve e os Sete Anões” dos Irmãos Grimm e o conto o “Patinho Feio”.



Figura 1: Acadêmicos e crianças da Educação Infantil

Fonte: Arquivo das autoras (2019).



Figura 2: Acadêmicos e crianças da Educação Infantil

Fonte: Arquivo das autoras (2019).

De acordo com Freire (1989), a leitura deve promover no leitor um avanço acerca da inteligência do mundo, uma tomada de consciência da posição do indivíduo

dentro da sociedade, para entender as relações políticas e seu papel nessas relações. Nesse sentido, a prática da leitura literária infantil é essencial em espaços escolares e, especialmente, vida cotidiana dos nossos estudantes. A literatura desde a infância é algo que potencializa as habilidades da vida adulta em sociedade, configurando-se em um viés com múltiplas possibilidades na prática pedagógica.

Considerações finais

No decorrer do projeto de extensão *Contos de Fadas na Educação Infantil* (ainda em andamento), tem sido possível refletir sobre a importância da literatura infantil para a imaginação do educando, sendo ela necessária para a construção do cognitivo e da autonomia do aluno. Diante disso, busca-se, pelo projeto, compreender um pouco mais sobre o que é a literatura, suas particularidades mais relevantes, correlacionando com suas práxis dentro da sala de aula.

Sendo assim, conclui-se que o trabalho com o gênero Contos de Fada é de extrema relevância para que os alunos construam sua autonomia e tornem-se críticos, capazes de opinar acerca dos contextos em torno, tendo também papel primordial para o procedimento de aprendizagem do indivíduo, propiciando-lhe a chance de ampliar, modificar e engrandecer sua experiência de vida.

Além do mais, a literatura se faz importante para a linguagem do aluno, e é de grande importância que os educadores planejem momentos de comunicação: conversas, debates orais e a forma mais interessante para que isso aconteça é a leitura de livros literários.

Ao examinar a literatura infantil nos anos iniciais, verificou-se que ela é um instrumento marcante para o educador utilizar meios pedagógicos para estimular a leitura nos alunos. Portanto, observa-se que as teorias pesquisadas se correlacionam com a prática, pois, ela realmente traz resultados na aprendizagem assim como dizem os autores estudados.

Por meio da observação, foi possível verificar como os docentes trabalham a

literatura em sala, e como essa prática influencia na vida dos alunos. Além disso, por ser uma pesquisa de campo, vale ressaltar que tivemos a oportunidade de presenciar questionamentos a respeito da entrevista realizada com os professores, e recebemos como resultado que os alunos gostam de ler livros.

De acordo com a coleta de dados, a literatura infantil e juvenil desperta um olhar diferenciado pela leitura, de forma que leva as crianças a criarem um hábito em suas rotinas diárias, e que desperta a curiosidade dos alunos para estudar mais sobre os acervos literários, tornando-os pesquisadores de novos conhecimentos, conduzindo-os para uma forma significativa de ensinar e aprender.

Com este projeto, pretendemos provocar nos envolvidos o despertar da leitura de livros literários para o público de séries iniciais, trazendo, assim, a importância da leitura em si, como ela deve ser ressaltada em sala de aula e o que ela provoca nos estudantes quando ocorre esse contato.

Referências

Ariès, Philippe. *História Social da Criança e da Família*. 2 Edição. Rio de Janeiro: Guanabara, 1975.

FREIRE, Paulo. *A importância do ato de ler: em três artigos que se completam*. São Paulo. Editora Cortez, 1989.

GATTI, Bernardete Angelina; BARRETTO, Elba Siqueira de Sá. *Professores do Brasil: impasses e desafios*. Brasília: UNESCO, 2009.

BETTELHEIM, B. *A Psicanálise dos Contos de Fadas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2007.

CAMPELLO, S. B. et al. A coleção da biblioteca escolar na perspectiva dos Parâmetros Curriculares Nacionais. *Informação & Informação*, Londrina, v.6, n.2, p.71-88, 2001.

COSSON, Rildo. *Letramento Literário: teoria e prática*. 2. Ed. São Paulo: Editora Contexto, 2012.

GERALDI, João Wanderley. *O texto na sala de aula*. Cascavel: ASSOESTE, 1984.

LÜDKE, Menga; CRUZ Giseli Barreto e. Aproximando universidade e escola de educação básica pela pesquisa. *Cadernos de Pesquisa*, v. 35, n. 125, maio/ago. 2005.

PASSETTI, E. *Anarquismos e sociedade de controle*. São Paulo: Cortez, 2003.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. *Literatura infantil brasileira: um guia para professores e promotores de leitura*. 2. Ed. Goiânia, GO.: Cãnone Editorial, 2009.

ZILBERMAN, Regina. *Como e por que ler a literatura infantil brasileira*. Rio de Janeiro, R.S.: Objetiva, 2005.

Dialogismo entre gêneros intercalados na narrativa *O Hobbit*, de J.R.R. Tolkien

Dialogism between interspersed genres in the
narrative *The Hobbit*, by J.R.R. Tolkien

Charles Albuquerque Ponte¹

Ismael Arruda Nazario da Silva²

Jailma Pereira Martins³

1 Doutor e Professor da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, UERN, ca_ponte@yahoo.com.br.

2 Mestrando em Letras pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, UERN, will_dublin@outlook.com.

3 Mestranda em Letras pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, UERN, jailmamar-tins@hotmail.com.

RESUMO: A narrativa presente em O Hobbit, de J.R.R. Tolkien, é composta por variados poemas que dialogam com a história em desenvolvimento. Essa conexão é importante pois promove uma comunicação conteudística entre aqueles o romance. Assim sendo, objetivamos, neste artigo, investigar as relações existentes entre os dois gêneros numa perspectiva dialógica. Mostraremos como o conteúdo dos poemas relaciona-se com os eventos da narrativa. Utilizaremos, principalmente, como aporte teórico, os trabalhos de Bakhtin (1992 e 2015) acerca do dialogismo entre os diferentes discursos e dos gêneros intercalados, e o trabalho de Brait (2005) concernente também ao dialogismo. Selecionamos dois poemas e analisamos os conteúdos. Após a análise, compreendemos que os poemas são fundamentais para a dinâmica interna do romance, dialogando em muitos pontos com ele, dando suporte na apresentação dos fatos narrados.

PALAVRAS-CHAVE: O Hobbit; Gêneros intercalados; Dialogismo.

ABSTRACT: The narrative present in The Hobbit, by J. R. R. Tolkien, is composed of varied songs that dialogue with the plot being developed. This connection is important because it promotes a content communication between those and the story. Thus, we aim, in this article, to investigate the relations between the two genres from a dialogical perspective. We will show how the contents of the poems relate to the events of the narrative. We will mainly use Bakhtin's (1992 and 2015) works on the dialogism between the different discourses, and the intercalated genres, and the work by Brait (2005) concerning dialogism. We selected two poems and analyzed their contents. After the analysis, we understand that the poems are fundamental to the internal dynamics of the story, dialoguing with it in many points, giving support in the presentation in the narrated events.

KEYWORDS: The Hobbit; Interspersed genres; Dialogism.

Introdução

J.R.R. Tolkien foi um filólogo e professor que lecionou na Universidade de Oxford, na Inglaterra. Durante sua vida acadêmica, Tolkien dedicou-se a escrever histórias que mais tarde viriam a se tornar obras-primas da literatura inglesa. Em 1937, ele lançou *O Hobbit*, livro que inaugurou sua carreira de escritor. Anos depois, a pedido da editora, Tolkien lançou outra narrativa, *O Senhor dos Anéis* (1954-1955), sua mais aclamada narrativa de ficção. Neste trabalho, nossa atenção será direcionada para a primeira obra, *O Hobbit*, enquanto corpus de análise.

O Hobbit tem como espaço narrativo a Terra-média. Esse lugar foi criado por Tolkien inspirado no noroeste da Europa (LÓPEZ, 2004, 101), para desenrolar suas narrativas heroicas. Em *O Hobbit*, Bilbo Bolseiro é chamado para participar de uma aventura da qual treze anões e um mago farão parte. Essa jornada, empreendida pelas personagens, pode ser caracterizada como a jornada do herói estudada por Joseph Campbell (2007), em *O herói de mil faces*. Na narrativa, as personagens enfrentam perigos e desafios enquanto atravessam a Terra-média, para recuperarem o tesouro dos anões que foi roubado por um dragão.

O Hobbit é um conto de fadas e, como tal, apresenta forte presença de outros gêneros no seu seio, mesclando romance e poesia. Os poemas possuem forte ligação com a história maior uma vez que se comunicam com a narrativa, antecipando, muitas vezes, cenas que irão acontecer, ou relatando momentos que já foram narrados. Em vista disso, partimos do pressuposto de que os poemas presentes naquela narrativa dialogam com a história em andamento, mantendo, assim, relações dialógicas que se retroalimentam e contribuem para a dinâmica interna do conto. Investigaremos, pois, nestas páginas, a relação dialógica entre dois poemas e a narrativa em prosa segundo os preceitos Bakhtinianos

O dialogismo proposto por Bakhtin (2015) diz respeito à constante comunicação entre os variados discursos que perpassam a comunidade, a sociedade e a cultura no geral. No contexto da obra de Tolkien, especificamente, em *O Hobbit*, o dialogismo trata da comunicação entre o conteúdo da trama maior e o dos poemas que interceptam a estrutura interna da obra.

As narrativas de Tolkien são exemplos de produções que exploram os gêneros intercalados, como poesia em *O Hobbit*, por exemplo. Esses tratam da presença de um ou mais gêneros literários no corpo de um artefato literário como o romance. Os gêneros introduzidos, assim, mantêm sua estrutura estilística e composição linguística originais, contribuindo para uma obra múltipla e dialógica no seu interior.

Com um enfoque analítico-descritivo, investigaremos as relações dialógicas estabelecidas entre os poemas contidos no corpo da obra e a narrativa maior. Para tanto, utilizaremos somente a versão em português⁴ de *O Hobbit* (2002a), lançada pela editora Martins Fontes, traduzida por Lenita Maria Rimoli Esteves, responsável pela parte em prosa, e por Almiro Pisetta, encarregado da tradução dos poemas, como *corpus*. Recorreremos aos estudos de Bakhtin (1992 e 2015) e Brait (2015) acerca do dialogismo e dos gêneros intercalados como base teórica.

Dialogismo e gêneros intercalados no romance

A relação intertextual entre as artes, ou seja, o diálogo que se estabelece entre textos produzidos em épocas diferentes ou no mesmo período, tem se tornado uma característica da contemporaneidade. Tem sido uma prática frequente entre escritores, roteiristas e diretores, *que retomam em contos, romances, crônicas, poemas ou histórias em quadrinhos alguns temas que lhes são relevantes*. Embora esse fenômeno seja antigo, o seu tratamento é novo, constituindo uma nova maneira de pensar e de apreender formas de intersecção explícita ou implícita de um texto em outro. Segundo Bakhtin (1992, p. 331), todo texto é essencialmente dialógico, ou seja, todo texto abriga em si outros com os quais interage.

4 Ao leitor deste trabalho, é importante salientar que as traduções dos poemas divergem em muitos pontos das versões em inglês desses. Quando for necessário, estaremos abordando essas principais diferenças em nota de rodapé, para que o leitor tenha uma compreensão maior acerca da discussão que envolve o texto em prosa e o texto em verso em *O Hobbit* e a comunicação entre os dois.

Nessa perspectiva, Bakhtin (1992, p. 331) acrescenta que para construção de um texto se faz uso de uma língua: “Se por trás do texto não há uma língua, já não se trata de um texto, mas de um fenômeno natural (não pertencente à ordem do signo)”. Diante disso, deve-se levar em conta que a concepção de língua para Bakhtin (1999, p. 123) se refere à comunicação verbal: “a interação verbal constitui [...] a realidade fundamental da língua”. Portanto, para se compreender o sentido de um texto se faz necessário ir além dos aspectos extralinguísticos, já que ele também pode ser um enunciado utilizado na comunicação verbal de um determinado campo de atuação. Diante disso, pode-se dizer que não há textos neutros, uma vez que, segundo Brait (2005, p. 94), “a linguagem não é falada no vazio, mas numa situação histórica e social concreta no momento e no lugar da atualização do enunciado”. Assim o sentido de um texto está diretamente relacionado ao contexto sócio-histórico de sua produção, ou seja, “às condições de comunicação, que, por sua vez, estão sempre ligadas às estruturas sociais” (BRAIT, 2005, p. 94).

Além disso, é importante ressaltar que a linguagem é dialógica, visto que reflete os diferentes discursos que circulam em uma sociedade. Nesse sentido, Bakhtin (2005, p. 94 - 95) aponta que dialogismo é “o elemento que instaura a constitutiva natureza interdiscursiva da linguagem”. Desse modo, a interação com o outro é inevitável, pois o eu constitui o outro e é também por ele constituído, como Brait (2005) nos mostra:

O dialogismo diz respeito às relações que se estabelecem entre o eu e o outro nos processos discursivos instaurados historicamente pelos sujeitos, que, por sua vez, se instauram e são instaurados por esses discursos. E aí, dialogismo e dialético aproximam-se, ainda que não possam ser confundidos, uma vez que Bakhtin vai falar do eu que se realiza no nós, insistindo não na síntese, mas no caráter polifônico dessa relação exibida pela linguagem (BRAIT, 2005, p. 95).

Nesse âmbito, percebe-se que não é possível analisar um discurso enquanto fala individual, mas como uma expressão social significativa, em que ocorre o entrelaçamento de vozes, que são veiculadas e se concretizam conforme as interações entre os sujeitos envolvidos no diálogo. Nesse panorama, Brait (2005, p. 96) conclui que

a língua tem um papel muito importante “na constituição do universo significante”. Além disso, ela destaca a literatura como um gênero discursivo privilegiado em relação a esse aspecto, pois através dele é possível perceber a “representação da complexa natureza dialógica da linguagem”.

Dentro desse quadro, não se pode esquecer que, nessa interação, os sujeitos envolvidos usam signos que, conforme Sobral e Giacomelli (2016, p. 1077), são geralmente ideológicos. Nesse sentido, não é a língua em si que reflete uma ideologia, mas a maneira como é utilizada para que se atinjam determinadas finalidades. Assim se convencionou chamar a materialidade dos discursos de texto como bem nos mostram esses autores:

O discurso é a unidade de análise que tem uma materialidade, o texto, falado ou escrito etc., e o texto usa a língua. Mas o discurso não se confunde com o texto nem com a fala ou com a língua. O discurso usa a língua, falada ou escrita, e constrói textos. Assim, o discurso só pode ser entendido se soubermos, além do texto, quem usa a língua para se dirigir a quem, em que contexto, incluindo o momento, local, interlocutores e suas relações sociais, ambiente (institucional, familiar, entre outros). (SOBRAL e GIACOMELLI, 2016, p. 1077-1078).

Diante disso, constata-se que o texto se configura como um repositório de múltiplos discursos, que podem representar as mais diversas instâncias de uma sociedade. Assim, dependendo da finalidade do discurso, o texto se desdobra em gêneros. Entre tantos outros, podemos citar como exemplo o romance, que geralmente apresenta em sua forma composicional discursos alheios e distintos na construção de sentido de suas narrativas. Uma das maneiras de organização dessas falas nesse tipo de texto é através dos gêneros intercalados. Nessa esteira de pensamento, Bakhtin mostra os mais diversos gêneros que podem ser utilizados na composição de um romance:

O romance permite que se introduzam em sua composição diferentes gêneros tanto literários (novelas intercaladas, peças líricas, poemas, cenas dramáticas etc.) como extraliterários (retóricos, científico, religioso, narrativa de costumes, etc.). Em princípio, qualquer gênero poder ser incluído na construção do romance, e de fato é muito difícil

encontrar um gênero que não tenha sido introduzido algum dia e por alguém no romance. Os gêneros introduzidos no romance costumam conservar nele a elasticidade de sua construção, sua autonomia e sua originalidade linguística e estilística (BAKHTIN, 2015, p. 108).

Como se pode notar, é através da linguagem própria de cada um desses gêneros que é possível aprofundar a natureza heterodiscursiva do romance. Logo, os gêneros utilizados podem refletir a intenção do autor de forma clara, ou até mesmo sugerida através das entrelinhas do texto. De acordo com Bakhtin (2015, p. 109), os poemas podem ser introduzidos, por exemplo, “de forma direta, poeticamente intencionais, plenamente conscientes”, isto é, é possível que sejam sentenças organizadas filosoficamente pelo próprio autor que escancaram suas impressões pessoais sobre determinado assunto em discussão na própria obra. Entretanto, é importante salientar que a presença desse gênero no romance pode ser apenas objetal, ou seja, o discurso mostrado desprovido de intenções do autor, ou, pelo menos, “não declarados, mas apenas mostrado como coisa, numa palavra”.

Portanto, conclui-se que os gêneros intercalados são uma das formas fundamentais de introdução da variedade de discursos sociais dentro do romance. O heterodiscurso usado nesse gênero textual é definido por Bakhtin (2015 p. 113) como “discurso do outro na linguagem do outro”, que tem como função refletir as intenções do autor de formas diversas (de modo evidente, ou apenas sugerido). Nesse processo, a palavra utilizada nesse discurso apresenta dois focos simultaneamente, já que serve para dois falantes, que representam duas intenções diferentes: a da personagem que fala e a do autor do texto. Nessa manifestação há duas vozes, que podem sugerir dois significados distintos, mas que dialogam uma com a outra, pois, conforme Bakhtin (2015, p. 113), “a palavra bivocal é sempre interiormente dialogada”.

Um conto dos hobbits: enredo e abordagem metodológica

No tocante à análise dos poemas presentes em *O Hobbit*, entendemos que, por haver uma grande quantidade de produções desse gênero no interior da narrativa, foi necessário selecionar apenas dois para que pudéssemos analisá-los com profundidade. Dos variados poemas existentes na história, escolhemos o primeiro que, na nossa edição de análise, lançada pela editora Martins Fontes, em 2002, emerge na página 13, no capítulo *Uma festa inesperada*, e o poema das páginas 254 e 255, presente no capítulo *Tempestade à vista*. O critério de seleção foi a semelhança que esses poemas apresentavam entre si, principalmente quanto à forma de falar sobre os acontecimentos da história em prosa.

Para uma apropriada análise dialógica dos poemas, relacionando-os com a história maior, é fundamental que narremos os principais fatos que movem *O Hobbit* enquanto objeto de estudo, a fim de que possamos situar o leitor quanto ao contexto de inserção das produções poéticas. Dessa maneira, o leitor poderá, mesmo não tendo lido o livro de Tolkien, imergir na história e compreender as relações que conectam ambos os gêneros, romance e poema.

A narrativa começa quando Gandalf, um mago vestido de cinza, com um chapéu azul pontudo, aparece no Condado onde os hobbits moram e aborda Bilbo Bolseiro, dizendo que está à procura de uma pessoa para participar de uma aventura. O hobbit fica incomodado com a proposição e dispensa o mago, afirmando que aventuras são incômodas. No dia seguinte, Gandalf reúne o hobbit e treze anões para discutirem os detalhes da viagem e da contratação de Bilbo como ladrão. É nesse momento que Bilbo descobre que há muito tempo, quando o reino dos anões prosperava na Montanha Solitária, um dragão surgiu e tomou o local, matando inúmeros anões, expulsando os sobreviventes para longe e se apossando do tesouro dos anões, o qual Bilbo deve ajudar a recuperar.

Com o hobbit decidindo participar da aventura, a companhia inicia sua jornada. E, no limite das terras conhecidas, eles se deparam com um grupo de trolls, que

os capturam. No entanto, Gandalf os salva com a ajuda da luz do sol que transforma as três criaturas em pedra. O grupo segue para Valfenda, morada dos elfos, onde obtêm descanso e descobrem como entrar na montanha, usando uma antiga chave e um antigo mapa que Gandalf guardava consigo.

Finalizando a estadia em Valfenda, eles seguem para as Montanhas Sombrias. Enquanto descansam numa caverna, são capturados e levados para a presença do mestre dos orcs. Nesse meio tempo Bilbo se perde e acha Um Anel de Sauron no chão dos túneis da montanha. Ele desce tão fundo que encontra Gollum, uma criatura com olhos grandes e que quer devorá-lo. Bilbo foge com a ajuda do anel que o torna invisível. A companhia também escapa da montanha graças a Gandalf mais uma vez. Todos se reúnem na floresta adjacente e são perseguidos por lobos e orcs. As águias salvam a todos e os deixam nas terras de Beorn, um homem que se transforma em um urso selvagem. Na casa dele, todos se alimentam e descansam para continuarem a viagem.

O grupo segue para a Floresta das Trevas e grandes aranhas os prendem. Bilbo os salva e, logo em seguida, os elfos da floresta os prendem e os levam para seus domínios. O hobbit é o salvador mais uma vez, tirando-os de lá em barris, que seguem para a Cidade do Lago, onde conseguem ajuda para seguir adiante. Ao chegar na montanha, Bilbo conversa com o dragão Smaug. Após o diálogo, a fera sai para destruir a cidade, pois descobre que eles ajudaram o grupo. O dragão é morto e os anões recuperam a montanha. Logo em seguida, acontece a Batalha dos Cinco Exércitos e muitos morrem, inclusive alguns da companhia de Bilbo. O hobbit retorna para casa com Gandalf ao final da aventura.

O resumo acima ilustra os principais eventos desenvolvidos na história de *O Hobbit* como reportado na segunda versão da obra que ficou mundialmente conhecida. Agora possuímos um pano de fundo adequado para situarmos e abordarmos os poemas escolhidos para esta análise. Havendo necessidade, iremos aprofundar os fatos expostos anteriormente como meio de evidenciar com mais propriedade o dialogismo entre os poemas citados.

Análise dialógica dos poemas

O primeiro poema que dialoga com a narrativa em prosa está exposto a seguir na íntegra. Este poema é cantado pelos anões na casa de Bilbo quando todos estão reunidos decidindo sobre a jornada que os espera e fazendo os devidos preparativos para o dia seguinte. Bilbo é tomado de grande espírito aventureiro quando o ouve e, na sua mente, cenas de lugares distantes surgem e o impressionam. É nesse momento que ele deseja partir para terras longínquas e conhecer o mundo.

Para além das montanhas nebulosas, frias,
Adentrando cavernas, calabouços cravados,
Devemos partir antes de o sol surgir,
Em busca do pálido ouro encantado.

Operavam encantos anões de outrora,
Ao som de martelo qual sino a soar
Na profundidade onde dorme a incerteza,
Em antros vazios sob penhascos do mar.

Para o antigo rei e seu elfo senhor
Criaram tesouros de grã nomeada;
As pedras plasmaram, a luz captaram
Prendendo-a nas gemas do punho da espada.

Em colares de prata eles juntaram
Estrelas floridas; fizeram coroas
De fogo-dragão e no mesmo cordão
Fundiram a luz do sol e da lua.

Para além das montanhas nebulosas, frias,

Adentrando cavernas, calabouços perdidos
Devemos partir antes de o sol surgir
Buscando tesouros há muito esquecidos.

Para seu uso taças foram talhadas
E harpas de ouro. Onde ninguém mora
Jazeram perdidas e suas cantigas
Por homens e elfos não foram ouvidas.

Zumbiram pinheiros sobre a montanha,
Uivaram os ventos em noites azuis.
O fogo vermelho queimava parelho,
As árvores-tochas em fochos de luz.

Tocaram os sinos chovendo no vale,
Erguiam-se pálidos rostos ansiosos;
Irado o dragão feroz se insurgira
Arrasando casas e torres formosas.

Sob a luz da lua fumavam montanhas;
Os anões ouviram a marcha final.
Fugiram do abrigo achando o inimigo
E sob seus pés a morte ao luar.

Para além das montanhas nebulosas, frias,
Adentrando cavernas, calabouços perdidos,
Devemos partir antes de o sol surgir,
Buscando tesouros há muito esquecidos.

(TOLKIEN, 2002a, p. 13)

O poema acima é composto de dez estrofes distribuídas em quatro versos, em que o segundo verso rima com o quarto, e o terceiro apresenta uma rima interna, exceto pela antepenúltima estrofe. Já na versão em inglês do poema⁵, da edição Harper Collins, de 2006, temos que as rimas acontecem envolvendo sempre o primeiro, o segundo e o quarto versos, havendo também rimas internas sempre nos terceiros versos de cada estrofe, semelhante à versão traduzida para o português. Esse poema, basicamente, funciona para antecipar fatos que serão desenvolvidos no decorrer da narrativa e para mostrar ao leitor um pouco dos acontecimentos anteriores ao momento em que a história está

5 Far over the misty mountains cold/To dungeons deep and caverns old/We must away ere break of day/To seek the pale enchanted gold.

The dwarves of yore made mighty spells,/While hammers fell like ringing bells/In places deep, where dark things sleep,/In hollow halls beneath the fells.

For ancient king and elvish lord/There many a gleaming golden hoard/They shaped and wrought, and light they caught/To hide in gems on hilt of sword.

On silver necklaces they strung/The flowering stars, on crowns they hung/The dragon-fire, in twisted wire/They meshed the light of moon and sun.

Far over the misty mountains cold/To dungeons deep and caverns old/We must away, ere break of day,/To claim our long-forgotten gold.

Goblets they carved there for themselves/And harps of gold; where no man delves/There lay they long, and many a song/Was sung unheard by men or elves.

The pines were roaring on the height,/The winds were moaning in the night./The fire was red, it flaming spread;/The trees like torches blazed with light.

The bells were ringing in the dale/And men looked up with faces pale/The dragon's ire more fierce than fire/Laid low their towers and houses frail.

The mountain smoked beneath the moon;/The dwarves, they heard the tramp of doom./They fled their hall to dying fall/Beneath his feet, beneath the moon.

Far over the misty mountains grim/To dungeons deep and caverns dim/We must away, ere break of day,/To win our harps and gold from him! (TOLKIEN, p. 18-9, 2006)

acontecendo no livro. Analisaremos todas as estrofes, e mostraremos como os dois gêneros estão interligados em conteúdo narrativo, numa perspectiva dialógica.

A primeira estrofe do poema anterior discorre acerca da jornada que os anões, Bilbo e Gandalf irão realizar, quando cantam “Para além das montanhas nebulosas, frias”. Nesse trecho, podemos notar que eles irão viajar para longe, através da Terra-média e que será perigoso, quando relatam “Adentrando cavernas, calabouços cravados”. Esses dois primeiros versos dialogam com o romance e podemos notar isso na passagem abaixo retirada da narrativa:

Estamos reunidos para discutir nossos planos, caminhos, meios, política e estratégias. Deveremos, brevemente, antes do nascer do dia, iniciar uma longa viagem, uma viagem da qual alguns de nós, ou todos nós (com exceção de nosso amigo e conselheiro, o engenhoso mago Gandalf), talvez nunca voltemos. Este é um momento solene. Nosso objetivo é, pelo que entendo, bem conhecido por todos. Para o estimável Sr. Bolseiro, e talvez para um ou dois dos anões mais jovens (acho que estou certo em citar Kili e Fili, por exemplo), a situação exata no momento parece exigir uma pequena e breve explicação... (TOLKIEN, 2002a, p. 16).

Thorin, um dos anões, diz claramente que a viagem será perigosa e que talvez nenhum, com exceção de Gandalf, retorne com vida. Ao ouvir isso, Bilbo se desespera e cai no chão, pois a perspectiva de não retornar ou retornar sem vida o põe muito medo. Retornando aos versos, quando o poema menciona “cavernas”, os anões podem estar fazendo referência às cavernas das Montanhas Sombrias, pelas quais os aventureiros irão se enveredar. Aqui, o autor antecipa a narrativa, para Bilbo e o leitor, indicando que a companhia atravessará um espaço perigoso, em analogia aos termos anteriores, e que nesse espaço, eles encontrarão cavernas e calabouços aparentemente perigosos.

Os versos seguintes também dialogam com a narrativa em prosa: “Devemos partir antes de o sol surgir/Em busca do pálido ouro encantado”. Nesse ponto, os versos mostram que eles estão apressados e que devem seguir viagem o mais rápido possível. No enredo, eles mencionam constantemente o Dia de Durin, ou seja, o primeiro dia do ano novo dos anões, e concordam que devem seguir para a montanha

antes que esse passe. O propósito da companhia é recuperar seu antigo lar no interior da Montanha Solitária e, também, o tesouro roubado por Smaug muitos anos antes de a história ser relatada para Bilbo, no Condado.

Na estrofe seguinte, há o relato de que antes de o dragão chegar a Erebor, os anões viviam prósperos, produzindo objetos preciosos e, no processo de feitura de seus artefatos, eles realizavam encantos, impregnando-os com magia. Os versos não relatam que tipo de magia era realizada e nem com que propósito. As duas linhas seguintes falam um pouco acerca de onde os trabalhos dos anões eram realizados: na “[...] profundezas onde dorme a incerteza”, querendo dizer, no interior da montanha, cavando e escavando a rocha atrás de joias preciosas.

No interior da montanha, eles não sabem o que poderão encontrar e relatam isso quando dizem que a profundezas é incerta⁶. O poema pode estar fazendo referência às criaturas sombrias, à semelhança do Balrog⁷, encontrado em Moria, quando os anões de lá escavaram fundo. Acerca do último verso da segunda estrofe, não temos informações, nem no poema e nem no romance traduzidos, que nos conceda pistas sobre a que os anões estão se referindo quando mencionaram, “Em antros vazios sob penhascos do mar⁸”, muito embora possamos imaginar que estejam se referindo ao dragão Smaug que também dorme sob a montanha.

6 A palavra “incerteza” não existe na versão em inglês, sendo utilizada apenas na tradução: The dwarves of yore made mighty spells/While hammers fell like ringing bells/In places deep, where dark things sleep,/In hollow halls beneath the fells. (TOLKIEN, p. 18, 2006) (Grifos dos autores).

7 Balrogs eram originalmente Maiar que foram corrompidos por Morgoth, um dos espíritos primordiais, na Primeira Era da Terra-média. São demônios envoltos em chamas que, em uma mão, seguram uma espada, e na outra, um chicote. Eles aparecem em *O Senhor dos Anéis: A Sociedade do Anel* (2002), e em *O Silmarillion* (2015).

8 A palavra “fells” no original foi traduzida por “penhascos do mar”. Fells é uma palavra britânica para montanha. Em *O Hobbit* o mar não desempenha a função vital que tem em outros livros como *O Senhor dos Anéis* e, principalmente, *O Silmarillion*.

A terceira estrofe do poema continua relatando sobre o passado dos anões e serviços prestados para “[...] o antigo rei e seu elfo senhor”. Muito provavelmente, nessa passagem, o termo “antigo rei” refira-se a Thrór, avô de Thorin, líder da companhia. Possivelmente, o elfo mencionado no verso diga respeito ao rei dos elfos da Floresta das Trevas, chamado Thranduil. Os anões dizem que criaram tesouros magníficos para esses governantes, captando a luz, prendendo-a em pedras preciosas. No entanto, o poema não diz qual luz foi captada nas gemas e o porquê. Temos uma ideia da origem dessas pedras quando lemos *O Silmarillion* (2015), e percebemos que os elfos adoravam as luzes e, em especial, a das estrelas. Pode ser que as gemas tenham sido criadas para os elfos.

A quarta e a sexta estrofes (a quinta repete a primeira, mas o último verso dessa estrofe é diferente) concedem mais informações acerca do passado dos anões e do seu trabalho no interior da montanha. Eles reforçam, por meio de palavras como colares de prata, coroas, fundiram, taça e harpas de ouro, o ofício desses seres. Eram criaturas muito dedicadas ao trabalho manual e à criação de variados objetos valiosos. Fundiam, diz o último verso da quarta estrofe, a luz do sol e da lua. Isso releva o quanto a arte de fundição e encanto dos anões era sofisticada, a ponto de, numa gema ou pedra, captarem a essência do sol e da lua. Isso pode ser, no entanto, uma metáfora para se referirem ao trabalho que praticavam, criando objetos tão fascinantes e belos quanto o brilho dos astros.

É interessante notarmos, no terceiro verso da quarta estrofe, que eles falam em fogo-dragão. A palavra utilizada nesse contexto não diz respeito ao fogo de Smaug, ou de qualquer outro dragão propriamente falando. Quanto eles dizem fogo-dragão, estão se referindo à temperatura necessária para realizarem seus trabalhos com o metal precioso, que utilizavam chamas tão poderosas, e inimaginavelmente quentes, quanto as chamas daquelas criaturas, ou do próprio dragão que invadiu a montanha-lar dos anões e dizimou inúmeros deles.

Prosseguindo, a sétima e oitava estrofes relatam a chegada de Smaug e a destruição que seguiu a sua chegada. Inicialmente, quando ele surgiu, “zumbiram pinheiros sobre a montanha”, e “uivaram os ventos em noites azuis”. Esses foram os prelúdios

do dragão que representou a ruína do reino dos anões. Em seguida, o Smaug atacou e queimou tudo com seu fogo. O último verso é bem ilustrativo do momento de sua atuação, pois “as árvores-tochas em fachos de luz” fazem clara referência a incêndio e queimadas. Os anões discutem após cantarem o poema na casa de Bilbo.

Depois da chegada do dragão, como relatado na oitava estrofe, os sinos da cidade de Valle soaram. Essa cidade, habitada por humanos, situava-se às margens da montanha e quem a governava era Girion. O lugar foi atacado e destruído. As pessoas, nas ruas, olhavam ansiosas para Smaug e à sua presença no local “erguiam-se pálidos rostos ansiosos”. O dragão destruiu tudo e o último verso ilustra bem esse acontecimento marcante: “Arrasando casas e torres formosas”. No entanto, o poema não relata se alguém sobreviveu à passagem da criatura.

A penúltima estrofe é bastante esclarecedora quanto ao destino dos anões após a investida de Smaug. O ataque aconteceu à noite, uma vez que faz referência à lua. O dragão invadiu a montanha e incendiou muito do que nela havia, o que no verso fica explícito pela fumaça que sai de Erebor. Os versos seguintes falam da saída dos anões remanescentes do local. Eles não podiam mais morar no interior da Montanha Solitária pois Smaug a havia tomado para si, junto com seu tesouro. Os anões agora estavam privados de tudo que um dia haviam construído e da sua riqueza. Eles fugiram da montanha e só encontraram a morte ao luar.

Finalizada a análise do primeiro poema, podemos tecer algumas considerações sobre o segundo. Enquanto aquele retratou, predominantemente, situações pregressas da história dos anões, envolvendo, inclusive, o ataque do dragão, o segundo irá realizar uma espécie de resumo da jornada até aquele momento. Observemos a estrutura do poema e as semelhanças com o anterior, pois ele possui sete estrofes com quatro versos cada, e as rimas acontecem tomando o segundo e o quarto versos. E assim como acontece com o primeiro em inglês, com o segundo poema temos também rimas envolvendo o primeiro, o segundo e o quarto versos, possuindo o terceiro uma rima interna. Abaixo, transcrevemos o segundo poema na íntegra para o analisarmos logo em seguida.

Sob a Montanha alta e sombria

De novo o Rei em seu trono está!

Morto o inimigo, o Dragão do Perigo,
E sempre assim o mal tombará.

Cortante é a espada, comprida, a lança,
Rápida, a flecha, forte, o Portão;
Nem teme agouro quem busca seu ouro
Nossos anões justiça terão.

Operavam encantos anões de outrora,
Ao som do martelo qual sino a soar
Na profundidade onde dorme a incerteza,
Em salas vazias sob penhascos no ar.

Em colares de prata eles juntaram
A luz das estrelas; fizeram coroas
De fogo-dragão e do mesmo cordão
Tiraram o som de harpas e loas.

O rei da Montanha de novo domina!
Ô vós que passais, ouvi seu clamor!
Vamos correr! Não há tempo a perder!
De amigo e parente o rei quer dispor.

Pelas montanhas gritemos todos
“Vamos voltar para o nosso tesouro!”
Eis ao Portão o rei de plantão,
Suas mãos cheias de gemas e ouro.

Sob a Montanha alta e sombria
De novo o rei em seu trono está!

Morto o inimigo, o Dragão do Perigo,
E sempre assim o mal tombará⁹.

(TOLKIEN, 2002a, p. 255)

O segundo poema está situado e contextualizado no capítulo *Tempestade à vista*. A primeira estrofe, logo nos dois primeiros versos, retrata o retorno do rei anão para a Montanha Solitária, pois, como vemos, “De novo o Rei em seu trono está!”. Thorin, descendente de Thrór, é o novo rei. No entanto, não há alegria entre eles, pois após a queda do dragão, a notícia de que a montanha estava desprotegida espalhou-se. Então, os homens da Cidade do Lago, que tiveram sua cidade destruída pelo dragão, seguiram para a montanha para pedir ajuda aos anões, uma vez que Thorin prometeu ajudá-los quando estavam em Esgaroth, quando haviam fugido dos calabouços do rei élfico, Thranduil.

9 Under the Mountain dark and tall/The King has come unto his hall!/His foe is dead, the Worm of Dread,/And ever so his foes shall fall.

The sword is sharp, the spear is long,/The arrow swift, the Gate is strong;/The heart is bold that looks on gold;/ The dwarves no more shall suffer wrong.

The dwarves of yore made mighty spells,/While hammers fell like ringing bells/ In places deep, where dark things sleep,/In hollow halls beneath the fells.

On silver necklaces they strung/ The light of stars, on crowns they hung/ The dragon-fire, from twisted wire/The melody of harps they wrung.

The mountain throne once more is freed!/O! wandering folk, the summons heed!/Come haste! Come haste! across the waste!/The king of friend and kin has need.

Now call we over mountains cold,/“Come back unto the caverns old!”/Here at the Gates the king awaits,/His hands are rich with gems and gold.

The king is come unto his hall/Under the Mountain dark and tall./The Worm of Dread is slain and dead,/And ever so our foes shall fall! (TOLKIEN, 2006, p. 304-305)

Essa canção pareceu agradar a Thorin, e ele sorriu de novo e ficou contente; começou avaliar a distância até as Colinas de Ferro e o tempo que Dain levaria para chegar à Montanha Solitária, se tivesse partido logo após receber a mensagem. Mas o coração de Bilbo ficou pesado, por causa da canção e da conversa: pareciam belicosas demais. (TOLKIEN, 2002a, p. 255).

A canção soa para Bilbo como algo bélico demais. Os anões querem defender seu tesouro daqueles que, no olhar deles, desejam saqueá-lo, muito embora as pessoas que estejam acampadas perto da entrada da montanha sejam os homens da Cidade do Lago. Dain é o primo de Thorin e este o convocou para ajudá-lo a defender o espaço. É nesse contexto que se insere a segunda estrofe. Nele, os anões falam em espadas cortantes e lanças compridas, flechas rápidas e portão forte. Os anões estão se preparando para defender o lugar contra quem quiser invadir, mesmo contra os homens do lago, seus amigos.

É possível notar a semelhança da primeira canção com a segunda, não somente em estrutura, embora mais curta, mas em conteúdo, quando lemos a terceira estrofe e percebemos que ela é semelhante à segunda do primeiro poema, com a exceção de que no lugar de antros vazios, há “[...] salas vazias sob penhasco no ar”¹⁰. Os anões retomam a primeira canção e a transformam para adequá-la aos novos acontecimentos. Mais uma vez, nessa estrofe, eles ressaltam a grandeza e os feitos dos anões de outrora, exatamente como fizeram com o outro poema. No entanto, há, nessa passagem, um tom de melancolia, pois, mesmo recuperando o seu lar, eles não sabem o que fazer com o local, que é imenso, em comparação com quantidade de anões, e nem como transportar o tesouro, ou o que fazer com ele. Eles também não têm o que comer e logo passarão fome se não negociarem. O verso que melhor define essa estrofe e o ânimo dos anões é “Na profundidade onde dorme a incerteza”.

10 O uso do termo “sala” para “hall” é uma decisão estilística do tradutor. Notamos também o uso de “penhascos no mar”, no primeiro poema, e, no segundo, temos, “penhascos no ar” para a palavra “fell”.

A estrofe seguinte é semelhante à quarta estrofe da primeira canção. Os anões retomam os objetos que produziam e dizem que a luz captada nas gemas e joias era, de fato, a luz das estrelas. O poema, entretanto, não é de todo semelhante, pois no último verso, novos elementos aparecem, como harpas e loas, instrumentos de música, aludindo ao alívio e à felicidade do momento. Mas, pelo tom belicoso das estrofes, eles estão preocupados e com raiva, pois o tesouro foi recuperado e ninguém teria direito a nenhuma parte do que montante.

O poema prossegue e, na estrofe seguinte, os anões realizam um clamor ao rei sob a montanha, dizendo “O rei sob a Montanha de novo domina!/Oh vós que passais, ouvi seu clamor!”. O poema é múltiplo em tons e quando se contrasta com o contexto, percebemos que é paradoxal. O ânimo deles foi perturbado por conta dos homens do lago que querem uma parte do tesouro para reconstruírem sua cidade. O clima é de tensão e desconfiança e, também, no fundo, de melancolia. A música, como relatado, injeta novo ânimo, por ter um tom, no geral, de guerra e luta, que os instiga à ação de defesa do local.

A partir da quinta estrofe, o tom muda e fica mais animado. Podemos perceber uma determinação maior nos anões. Os dois últimos versos promovem uma espécie de “chamamento” para participar da empreitada de guardar o tesouro. Como eles cantam sozinhos, o efeito é para ser provocado somente neles. “Vamos correr!/Não há tempo a perder!/De amigo e parente o rei quer dispor” são os versos finais, comprovando a convocação dos presentes. Muitos deles estão apreensivos e hesitantes, uma vez que o povo do lago os ajudou quando necessitaram. Um deles é Bilbo e ele resolve isso entregando a Pedra Arken, a Pedra do Rei, à Thranduil, o rei dos elfos, que havia chegado para dar apoio aos homens do lago. Gandalf também estava com eles.

A sexta estrofe complementa a quinta quando reforça o clima de louvor ao rei sob a montanha e à recuperação do tesouro. Os anões têm motivos para estarem felizes, pois eles não são mais criaturas sem pátria e não precisam mais vagar sem lar pelo Ermo da Terra-média. É possível notar, inúmeras vezes, os pontos de conexão, ou dialogismo, dos poemas com a narrativa maior acontecendo. Basicamente, os poemas funcionam como reforço dos acontecimentos, sendo que, em alguns momentos, eles

antecipam a história para o leitor, e, em outros, eles recontam os fatos pregressos. Os anões cantam para si e nesse processo recuperam o sentimento de determinação, como se nota nos versos, “Eis ao Portão o rei de plantão/ Suas mãos cheias de gemas e ouro”.

A última estrofe repete a primeira em conteúdo e finaliza uma série de sete estrofes cantadas pelos anões no interior da Montanha Solitária. Como foi possível notar, em vários pontos dos poemas, os versos tocam os acontecimentos da história que é contada em *O Hobbit*, promovendo um diálogo entre os dois gêneros no interior da narrativa. Bakhtin (2005, p. 94-95) nos aponta que “[...] o dialogismo diz respeito ao permanente diálogo, nem sempre simétrico e harmonioso, existente entre os diferentes discursos que configuram uma comunidade, uma cultura, uma sociedade”.

Considerações finais

Nós havíamos proposto desenvolver neste trabalho uma análise dialógica nos termos de Bakhtin da relação entre o gênero poema e o gênero romance na obra *O Hobbit*, de J.R.R. Tolkien. Tomando como base os poemas presentes na narrativa citada, relacionamos o conteúdo desses, com o conteúdo da história em prosa desenvolvida na obra, evidenciando pontos de contato e dialogismo.

O dialogismo proposto por Bakhtin (2015) refere-se à interconexão existente entre os discursos produzidos por uma comunidade, por uma cultura ou mesmo por uma sociedade. O dialogismo no interior do romance é caracterizado por uma relação conteudística entre os poemas e a história em prosa. Analisamos os dois gêneros e evidenciamos seus pontos de contato, fosse anterior ao momento de reunião na casa de Bilbo, fosse posterior, retomando a história. Os dois poemas possuem estruturas semelhantes e, em alguns casos, estrofes com versos iguais.

A análise revelou que os dois gêneros dialogam em muitos pontos da história. O primeiro poema discorre sobre os eventos anteriores ao momento da reunião na casa de Bilbo, no Condado, retratando os tempos de glória do reino dos anões quando da chegada do dragão à Montanha Solitária. O poema narra a chegada de Smaug e a

destruição que este causou nos entornos do local, expulsando os anões remanescentes, pois muitos foram mortos, para terras distantes. O poema dialoga com a narrativa no início da história e vai além, pois retoma o infortúnio atravessado pelos anões nos tempos de outrora.

O segundo poema dialoga com a narrativa *a posteriori*, mostrando alguns dos fatos acontecidos até o momento em que o dragão é morto. No entanto, ele retoma alguns elementos do primeiro poema para reforçar a glória dos anões e injetar ânimo no espírito deles quando percebem que o tesouro está desprotegido e que os homens do lago querem ajuda, afinal, o dragão só atacou a Cidade do Lago porque descobriu que eles haviam ajudado os anões na empreitada de chegar à montanha.

Nesses termos, entendemos que os poemas selecionados são indicativos do dialogismo e representativos da interconexão existente entre os discursos dos poemas e do romance. Entendemos também que, devido às limitações de espaço, a análise de dois poemas não foi suficiente para cobrirmos toda a história desenvolvida na obra. Uma análise com os demais poemas evidenciará mais apropriadamente o dialogismo.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance I: estilística*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

BAKHTIN, Mikhail. O problema do texto. In: BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 327-358.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Tradução de Michel Lahud et. al. 9. Ed. São Paulo: Hucitec, 1999.

BRAIT, B. *Dialogismo e construção de sentido*. Campinas/SP: Editora da UNICAMP, 2005.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Pensamento, 2007.

LOPEZ, R. S. *O Senhor dos Anéis e Tolkien: o poder mágico da palavra*. São Paulo: Devir: Arte e Ciência, 2004.

SOBRAL, A.; GIACOMELLI, K. Observações didáticas sobre a análise dialógica do discurso ADD. *Domínios de lingu@gem*, Uberlândia, v. 10, n.3, jul./set. 2016. Disponível em: <http://WWW.seer.ufu.br/index.php/dominiosdelinguagem/article/view/33006>. Acesso em: 30 jun. 2018.

TOLKIEN, J. R. R. *O Hobbit*. Tradução de Lenita Maria Rimoli Esteves e Almiro Pisetta. São Paulo: Martins Fontes, 2002a.

TOLKIEN, J. R. R. *O Senhor dos Anéis: A sociedade do anel*. Tradução de Lenita Maria Rimoli Esteves e Almiro Pisetta. São Paulo: Martins Fontes, 2002b.

TOLKIEN, J. R. R. *O Senhor dos Anéis: As duas torres*. Tradução de Lenita Maria Rimoli Esteves e Almiro Pissetta. São Paulo: Martins Fontes, 2002c.

TOLKIEN, J. R. R. *O Senhor dos Anéis: O retorno do rei*. Tradução de Lenita Maria Rimoli Esteves e Almiro Pissetta. São Paulo: Martins Fontes, 2002d.

TOLKIEN, J. R. R. *O Simarillion*. Tradução de Waldéa Barcelos. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

TOLKIEN, J. R. R. *The Hobbit*. 5 ed. London: Harper Collins, 2006.

Aço mais brando que a seda: papéis de gênero e a donzela travestida nos contos de fadas

Steel softer than silk: gender roles and the disguised
maiden in fairy tales

Samira dos Santos Ramos¹

¹ Mestra em Letras (USP). Professora no Instituto Federal de Mato Grosso. E-mail: samiramos@usp.br.

RESUMO: O artigo propõe um estudo comparativo sobre o travestir-se nos contos de fadas em três obras em língua portuguesa, observando essa troca de veste à luz da simbologia e das teorias de diferença sexual, para compreender como o deslocamento de papéis de gênero fazia parte do domínio dos contos antes mesmo dos Estudos de Gênero ganharem visibilidade em nossa época.

PALAVRAS-CHAVE: Estudos comparados; Conto de fadas; Papéis de Gênero; Donzela Guerreira.

ABSTRACT: The paper is a comparative study about the maiden disguised in Portuguese and Brazilian fairy tales. Considering the results, the displacement of gender roles was part of fairy tales of before the visibility of Gender Studies in contemporary times.

KEYWORDS: Comparative studies; Fairy tales; Gender roles; disguised maiden.

São recorrentes as críticas às figuras femininas nos contos de fadas, deixando em voga a tendência *antiprincesa* em nossa contemporaneidade. Cada vez mais a donzela em perigo tem se salvado sozinha nas produções culturais que fazem referência ao universo dos contos de fadas, sejam obras para a infância ou para adultos.

Contudo, apesar de essas discussões fundamentarem-se em uma mudança do discurso sobre o feminino em curso e que se amplia nas últimas décadas amparada nos estudos feministas e de gênero, nem tudo antes delas foi paralização feminina na literatura popular. Um exemplo disto são as narrativas de donzelas que se travestem de homem, geralmente para guerrear. Neste artigo², propomos um estudo comparativo sobre o travestir-se nos contos de fadas, tendo como *corpora* o conto português *A donzela que vai à guerra*, com adaptação de António Torrado (1981), o conto *Maria Gomes*, compilado por Câmara Cascudo (2004) e *Entre a espada e a rosa*, de Marina Colasanti (1992), observando as obras literárias sob a luz do símbolo e das teorias de diferenciação sexual para compreender o lugar do travestir-se no deslocamento de papéis de gênero para a trama apresentada nas narrativas.

A donzela/princesa guerreira ou travestida é uma figura que, levada por uma problemática social, ética ou existencial, após deslocar-se das convenções femininas de seu tempo por travestimento ou por transmutação em uma figura masculina, encontrará a própria realização.

Na narrativa fílmica, a animação *Mulan* (1998), dos Estúdios Walt Disney, adaptou e traduziu a narrativa da donzela guerreira a partir de um poema popular chinês. Em 2020 a obra ganhou nova adaptação, desta vez para longa-metragem. No Brasil, no entanto, um importante romance já retomava a donzela guerreira em sua narrativa. Em *Grande sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa (2006), a personagem Diadorim traveste-se de homem para acompanhar um grupo de jagunços e vingar a morte de seu pai. Riobaldo, narrador autodiegético que durante todo o tempo convive

2 Este artigo desenvolve parte da pesquisa iniciada na dissertação de mestrado da autora, de título *Entre a espera e a jornada: as representações do feminino na literatura infantil brasileira como metáfora social* (2016), sob a orientação do Prof. José Nicolau Gregorin Filho.

com Diadorim, sentindo uma amizade incomum e certa atração pelo companheiro, só descobre momentos antes da morte dela que se tratava de uma mulher.

Estas obras com universos tão diferentes têm em comum a capacidade de fazer-nos questionar os papéis sociais de cada gênero, pois na narrativa da donzela guerreira o travestimento da mulher geralmente ocorre para enfrentar as arbitrariedades de uma determinada relação social e, em alguns casos, mudar o equilíbrio das relações de poder de gênero consolidadas, pois o gênero é “um elemento constitutivo de relações sociais fundadas sobre as diferenças percebidas entre os sexos e (2) o gênero é um primeiro modo de dar significado às relações de poder” (SCOTT, 1995, p. 86).

Chevalier e Gheerbrant, ao definirem o símbolo *veste* em diferentes culturas, informam-nos que “a roupa é um símbolo exterior da atividade espiritual, a forma visível do homem interior. Entretanto, um símbolo pode transformar-se num simples sinal destruidor da realidade quando o traje é apenas um uniforme sem ligação com a personalidade” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2018, p. 947). Este símbolo implica significados espirituais, de individualidade, de pertencimento a um grupo e, em sua mais elaborada formulação gnóstica, a roupa seria o símbolo do próprio ser do homem.

A roupa – própria do homem, já que nenhum outro animal a usa – é um dos primeiros indícios de uma consciência da nudez, de uma consciência de si mesmo, da consciência moral. É também reveladora de certos aspectos da personalidade, em especial de seu caráter influenciável (modas) e do seu desejo de influenciar. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2018, p. 949).

A troca de roupa, nas culturas ocidentais e orientais, sugere mudanças profundas no ser, uma mudança de mundo ou uma mudança em seu mundo particular. No caso da donzela que se veste de homem, podemos considerar que a necessidade de se travestir vem de um conhecimento amplo, sensível e atemporal de que há papéis designados a cada gênero, mas que esses não são naturais ao ser humano. A metáfora e o movimento tornam-se um: os papéis de gênero são roupas que nos colocaram e nem sempre são confortáveis. Para alguns, limita os movimentos. Para outros, acomete a própria identidade.

Donzelas à luta

Nos contos de fadas, geralmente as moças/princesas se travestem para assumir o lugar do filho varão na falta desse ou para fugir de uma situação insustentável, como o casamento forçado, a pobreza, o incesto. Ainda que não se torne guerreira, o travestimento representa o início de uma jornada por honra, autoconhecimento ou sobrevivência. Suas roupas femininas, representação do valor dado à sua natureza, ao seu corpo e à sua função social, restringem sua ação. A troca de roupa não altera sua personalidade nem lhe dá competências, mas antes possibilita o acesso a um mundo distinto, de atividade. Contudo, as experiências nesse novo mundo podem ser transformadoras e libertadoras, levando-as à realização plena ainda que retornem ao mundo feminino.

Assim acontece no *rimance* popular português *A donzela que vai à guerra*, aqui apresentado através da adaptação de António Torrado (1981) e com ilustrações de Madalena Raimundo. Esta narrativa escrita em versos foi adaptada do cancionero de Almeida Garrett (1799-1854) e apresenta origem castelhana, com versões registradas desde o século XVI (TORRADO, 1981).

Nesta obra, em tempos de guerra entre a França e Aragão, D. Duardos, que contava com sete filhas, queixa-se de sua triste sina de não poder guerrear nem contar com filho varão que o fizesse. Guiomar, sua filha mais velha, apresenta-se então para substituir o pai. No trecho abaixo, temos a desconstrução do corpo feminino e a composição de um corpo complexo, que justifica o que não pode ser escondido, esconde o que não pode ser mudado e muda o que não pode ser ignorado, apresentado através do diálogo entre a princesa e seu pai.

- Tendes as tranças compridas,
Filha, conhecer-vos-ão.
- Deem-me, irmãs, as tesouras
Que as tranças se cortarão.
- Tendes o rosto sem barbas.
Filha, conhecer-vos-ão.
- Eu direi que sou mocinho

E que as barbas virão.
– Tendes o rosto muito alvo.
Filha, conhecer-vos-ão.
– Nos três dias de caminho
estes sóis o queimarão.
– Tendes os olhos garridos.
Filha, conhecer-vos-ão.
– Quando passar pelos soldados
Porei os olhos no chão.
– Tendes os ombros muito altos,
Filha, conhecer-vos-ão.
– Venham armas bem pesadas,
Os ombros abaterão.
– Tendes o rosto sem barbas.
Filha, conhecer-vos-ão.
– Eu direi que sou mocinho
E que as barbas virão.
– Tendes os peitos muito altos.
Filha, conhecer-vos-ão.
– Vão debaixo do saio,
homens nunca o verão.
– Tendes as mãos pequeninas.
Filha, conhecer-vos-ão.
– Venham as luvas de ferro
que compridas ficarão.
– Tendes os pés delicados.
Filha, conhecer-vos-ão.
– Calçarei botas e esporas,
nunca delas sairão. (TORRADO, 1981, n.p.)

Como podemos observar durante o diálogo, é a imagem corporal da mulher que se desconstrói. A diferenciação entre o masculino e o feminino se dá no nível físico, indicando que a caracterização como homem garantiria a saída do espaço privado para o espaço público.

Ainda que o conto tenha raízes anteriores, justifica-se a referência cultural europeia de diferenciação sexual após a Revolução Francesa, quando o discurso sobre a diferença sexual passou a se organizar em torno de *finalidades e inserções sociais* que seriam diferentes para cada sexo devido às “suas naturezas diferenciadas e irreduzíveis uma à outra” (BIRMAN, 2001, p. 49). Os espaços sociais também foram divididos, atribuindo poder entre os polos feminino e masculino no espaço privado e no espaço público. Essa repartição social, legitimada através da diferenciação sexual, atribuiu ao homem o registro dos direitos e, à mulher, o registro dos costumes. As ordens dos direitos e dos costumes condensariam as oposições público/privado, espaço social/família, razão/sentimento, produção/reprodução (BIRMAN, 2001).

No conto, além da necessidade de travestimento da princesa, outra situação parece reforçar esta leitura: a participação da mãe do consorte na trama. Após sete anos de guerra, os olhos da donzela são descobertos por seu capitão, Dom Marco. Este se confidencia com os pais, sendo instruído pela mãe a descobrir aspectos de costumes que denunciem a condição feminina na época retratada: o interesse por rosas, sentar na cadeira mais baixa durante a refeição, interessar-se por fitas na feira. Esse papel só caberia à figura feminina orientar, pois o registro dos costumes e do sentimento pertence à esfera feminina.

Durante todas essas provas, a donzela mantém-se *discreta*, escolhendo sempre o costume masculino: o interesse pela flor como o cravo, sentar-se na cadeira alta para a refeição, escolher uma adaga na feira. Este aspecto do conto revela a inteligência da donzela, que além da caracterização física, constrói sua imagem masculina com a caracterização social.

A revelação da donzela se dá após ser convidada a um banho de rio. Neste ponto, o narrador nos conta que ela já estava enamorada de Dom Marco. Ao despir-se para o banho, a donzela o faz com a consciência de que está desnudando seu disfarce,

dispondo-se a ser descoberta enquanto mulher pelo homem que até então foi seu companheiro de armas.

Assim que o mistério de sua condição feminina é desvendado, ocorre um retorno ao mundo feminino: a notícia do falecimento da mãe e do fim próximo do rei leva a donzela de volta à casa paterna, convidando Dom Marco a acompanhá-la e receber a aprovação do pai moribundo se seu desejo for manter-se ao seu lado. A narrativa finaliza com a fala da donzela, que considera justo ter um par após estar solitária durante sete anos de batalhas.

Esta narrativa encontra ressonância em narrativas de “Contos Tradicionais do Brasil”, de Câmara Cascudo (2000), entre as quais está o conto *Maria Gomes*. No entanto, apesar do travestimento de Maria e das estratégias do príncipe para descobrir sua real identidade após desconfiar dos olhos dela, as convergências terminam aí. Enquanto Guiomar persiste em sete anos de batalhas e revela-se ao príncipe quando lhe convém, Maria, apesar de descrita como inteligente, bonita e trabalhadeira, tem suas ações controladas por um cavalo mágico. A diferença entre as obras suscita a compreensão de que o ato de se travestir, em si, não é um compromisso com deslocamento de papéis de gênero.

O modelo de educação da mulher, assim como o papel da mulher na sociedade, foi restrito ao lar, à obediência à autoridade masculina e ao cuidar dos homens e das crianças durante um longo tempo. Porém, foram teorias de diferença sexual que legitimaram esses modelos, que não eram compreendidos como injustos pela sociedade, já que a própria filosofia e ciência conseguiam justificá-los.

Contudo, se retomarmos um período remoto na história, em alguns povos primários, inclusive na cultura céltica que é fonte arcaica das narrativas feéricas (COELHO, 2000, p.75), encontraremos a mulher como liderança social e espiritual. Em algum momento, porém, a mulher foi relegada a um papel de inferioridade, que lhe colocava como um indivíduo a ser protegido e vigiado, devido à sua fragilidade física, espiritual e intelectual. Maria Gomes é representada nestes termos.

No conto recolhido no Brasil, observam-se dois momentos distintos. Inicialmente, Maria, nascida em uma família pobre e abandonada na floresta, encontra uma

casa encantada. Nesta casa, uma voz misteriosa lhe provê alimento e mantém-na informada da saúde de seu pai.

Realiza três visitas ao pai doente, nas quais não poderia informar como e onde estava vivendo e sempre obedece aos rinchos do cavalo quando chegado o momento de partir. Na terceira visita, na qual ocorre a morte do pai, Maria Gomes deixa de seguir o relincho do cavalo por um instante e corre e chora atrás do animal. Este revela que se Maria não o tivesse perseguido, ele teria voltado para matá-la a coices. Até este momento, percebemos as convergências com a narrativa do noivo animal, com ações encadeadas que remetem à narrativa latina *Cupido e Psique* ou à francesa *A Bela e a Fera*.

Após essa prova, a voz a orienta a vestir-se de homem e seguir para um reino próximo. Lá se emprega como jardineiro e torna-se amigo do príncipe, que caminha pelo jardim todos os dias. A função do travestimento aqui diferencia-se do conto *A donzela guerreira*, e mesmo a função social do disfarce remete a um rompimento menor com o universo compreendido como feminino. Ao invés de guerrear, Maria, enquanto jardineiro, é responsável pela fecundação e cuidado com a vida.

Novamente são os olhos que denunciam sua condição feminina. O príncipe vai aconselhar-se com sua mãe, usando o bordão *Minha Mãe do Coração, / Os olhos de Gomes matam, / De mulher sim, d'homem não!*. Apesar de a rainha tentar dissuadi-lo, o príncipe segue em sua convicção. Assim, a mãe o orienta a levar Maria em uma caçada e dormir abaixo do jasmineiro encantado, pois as folhas caem em cima dos homens e as flores em cima das mulheres. Porém, com a intervenção do cavalo encantado, o príncipe acorda coberto de flores.

O cavalo intervém ainda quando o príncipe tenta levar Maria para o banho de rio, fazendo com que os dois humanos o persigam; intervém quando o rapaz a chama para jantar, orientando-a a sentar-se na cadeira alta e tomar a sopa quente; e quando o príncipe lhe joga uma laranja, orientando Maria a fechar as pernas como um homem invés de abri-las para tentar aparar a fruta com a saia, como faria uma mulher.

Diferentemente do conto português, podemos avaliar que Maria recebe outra veste que também não representa sua personalidade. É o cavalo quem a veste e é dele a responsabilidade de fazer com que a mulher desempenhe o papel masculino aos olhos

do príncipe. No entanto, por baixo das roupas de homem, Maria segue passiva e suscetível às violências de ambas as figuras masculinas. Mesmo seu segredo é conhecido à sua revelia, quando o príncipe passa a mão por seu busto enquanto a moça dormia após não resistir ao sono, pois foi obrigada a permanecer no mesmo quarto que o príncipe por três noites, passando duas noites sem dormir para não ser descoberta.

O conto de *Maria Gomes* termina com a protagonista casada com o cavalo, na verdade um príncipe encantado, retornando à casa da floresta que, após a quebra do encantamento, transforma-se em um lindo palácio, no qual o casal será feliz para sempre. Neste conto, a mudança de vestes de Maria e a transformação do príncipe não acarretam transcendência. Antes, Maria é *premiada* após as provações, aproximando-se mais das narrativas hebraico-cristãs da qual aparentemente a moça herda o prenome.

Isto porque enquanto as concepções científicas e filosóficas serviam para legitimar a ordem social, a religião e a cultura contribuía para a formação do imaginário cultural, interpretando e alimentando essas concepções através de símbolos. O culto a Maria, pela Igreja Católica, o amor cortês e a literatura trovadoresca na Idade Média foram fundamentais para essa construção simbólica do feminino:

Cânones, por exemplo, como os que disciplinaram rigidamente as relações homem-mulher, (relações que, em última análise, são a verdadeira pedra-base de qualquer sociedade ou grupo social) e cuja regra de ouro é, como sabemos, interdito ao sexo como prazer: a superioridade do amor conjugal (“puro” e destinado exclusivamente ao dever de procriação) contraposto ao amor sexual (“impuro” e condenado às penas do Inferno). Na base dessa concepção de amor está a imagem dual da mulher tal como foi gerada nos tempos bíblicos (COELHO, 2000b, p. 92).

Assim, diferentemente do conto *A donzela que vai à guerra*, no conto *Maria Gomes* não existe uma explicação lógica para que a moça tenha que se travestir de homem. Enquanto Guiomar tem necessidade de representar a família na batalha entre a França e Aragão, Maria apenas segue os comandos da voz misteriosa, pois isso é o esperado dela. Obediência e servidão que serão compensadas no final. Motivos divergentes do travestimento da personagem Guiomar.

Há divergências também se compararmos, nas narrativas, as questões de intenção, autonomia e independência das donzelas. Percebemos que Guiomar safa-se das armadilhas de Dom Marco através de recursos próprios, usando o raciocínio e conhecimento dos costumes. Maria é orientada pelo cavalo todo o tempo. Guiomar resolve revelar-se ao fidalgo, escolhendo-o e permitindo que ele escolha manter-se ao seu lado. Maria é descoberta após uma fraqueza, o sono, através de uma violação ao seu corpo, o toque do príncipe sem permissão. É obrigada a se casar com o príncipe e salva pelo cavalo, que também é príncipe e tampouco pergunta qual o desejo da moça.

Os homens que, de acordo com os papéis de gênero medievais e modernos, deveriam proteger Maria, vitimam-na. Abandonada na floresta pelo pai, perseguida pelo príncipe, comandada pela voz/cavalo que viria a ser seu noivo. Um conto de fadas recolhido na década de 1940 e angustiante para ser lido no século XXI. Já Guiomar representa o pai por vontade própria, recebendo a confiança deste, e estabelece companheirismo com o príncipe durante a batalha, escolhendo-o como companheiro por fim. No entanto, um não é mais atual que o outro.

Assim como a narrativa *A donzela que vai à guerra*, o conto *Maria Gomes* também apresenta semelhança com contos portugueses recolhidos por Teófilo Braga e contos espanhóis registrados por Aurélio M. Espinosa. É interessante perceber que ainda que tenham em comum a época da publicação original – *A donzela que vai à guerra* em 1939 e *Contos Tradicionais do Brasil* em 1946 –, a tradição, a origem, alguns aspectos da narrativa, como as provas a que as moças são submetidas e o próprio vestir-se de homem, os contos revelam representações de mulheres absolutamente diferentes.

Velhas batalhas, novas armaduras

Mais próximo ao discurso contemporâneo, na literatura brasileira um conto representante da tradição da donzela guerreira é *Entre a Espada e a Rosa* (1992), de Marina Colasanti. Porém, neste conto não há somente travestimento, pois o corpo da própria princesa sofre transformação.

Como convergência com *Maria Gomes*, a jornada da princesa não se inicia por intenção, mas por autopreservação. Obrigada pelo pai a se casar para garantir uma aliança entre poderes, a jovem se tranca no quarto e, em lágrimas, pede ao corpo e à mente para ajudá-la a sair deste impasse. Então, nasce barba no rosto da moça. Ela é expulsa do castelo pelo pai, percebendo que não conseguirá ganhar a vida com serviços considerados femininos, devido à barba, nem como homem, devido ao corpo.

Esse espaço entre o feminino e o masculino que a princesa passa a habitar cobra um deslocamento do papel de gênero bem próprio das discussões atuais. A busca contemporânea da mulher na sociedade é de uma nova imagem, que se configura em uma busca existencial do que é ser mulher. Coelho afirma que essa mudança “atinge as próprias bases do sistema de relações vigentes no mundo civilizado, de estrutura patriarcal, que herdamos” (COELHO, 2000b, p.89). A mudança da representação do feminino reflete imediatamente em seu papel social e, por conseguinte, em toda a estrutura social que tem a família como núcleo.

Ainda assim, os novos paradigmas não admitem *um modelo exemplar*, já que a individualidade e a moral da responsabilidade ética são mais desejáveis do que a moral dogmática (COELHO, 2000a, p. 19). E, com os modelos vigentes de feminilidade e de masculinidade em reconfiguração, inicialmente indica-se apenas o que não é aceitável. Casar-se por conveniência não é aceitável para a princesa de *Entre a Espada e a Rosa*. E uma mulher com barba não é aceitável para a sociedade em que vive. Necessita de uma veste para que volte a fazer parte de um grupo. Desfaz-se de suas joias para comprar um elmo, escudo e cavalo, e passa a ser guerreiro.

É na chegada a um reino de um jovem príncipe que a toma como guerreiro e amigo, mas que passa a desenvolver “uma devoção mais funda por aquele amigo do que um homem sente por um homem”, que a princesa sente necessidade de deixar cair a armadura, assim como Guiomar. Porém, tem consciência que o príncipe não a aceitará com a barba. Novamente, busca em seu corpo e sua mente o caminho que a levará a felicidade. No lugar da barba, nascem as rosas, que vão despetalando até que reste apenas a pele rósea. Por fim, desce ao encontro do príncipe, espalhando o perfume das flores pelo ar.

Buscar em seu corpo e sua mente a barba, como um símbolo da masculinidade que propiciará que ela saia em jornada, nos diz de uma transformação muito mais do que superficial dessa princesa. É a mulher que nega a metáfora da espera (feminina) para assumir a metáfora da jornada (masculina) que a levará ao autodescobrimento para além de *condutor de vida*, como colocou Campbell (1990, p. 87), mas como o próprio *impulso* de vida. Deixa a esfera feminina do lar para, com as condições que retirou de seu corpo e sua mente, ser empurrada para a esfera masculina pública.

A mudança simbolizada pela roupa, no caso a armadura, não a transforma momentaneamente, como Cinderela ou Narizinho. Enquanto na história da Cinderela o vestido é a condição para que a Borracheira tenha a noite de princesa, em *Reinações de Narizinho* (LOBATO, 2014), o vestido assume a função de tirar Narizinho da condição de criança e passá-la a princesa, tornando-a um ser encantado como os seres ao redor. A princesa de *Entre a espada e a rosa*, por sua vez, está todo o tempo por baixo da armadura, em conflito constante entre o feminino, que a coloca em espera e perigo, e o masculino, que a põe em jornada e em batalha.

Portanto, nas três obras estudadas encontramos mulheres que durante um período de tempo travestiram-se de homens. Se retomarmos a questão histórica da representação da diferença sexual, na Antiguidade e durante a Idade Média temos a teoria de Sexo Único, modelo que considera uma relação hierárquica entre o homem e a mulher e nasce na Antiguidade, tendo Galeno como responsável pela versão final de um pensamento alicerçado por Aristóteles (BIRMAN, 2001, p. 37), que acreditava em um papel distinto da mulher e do homem na geração:

Enquanto a mulher seria a sede e o vetor da causa material da geração, caberia ao homem o poder da causa formal. Sendo essas causas concebidas de maneira hierárquica na ontologia aristotélica – isto é, a causa formal sendo considerada superior e a causa material, inferior –, a superioridade masculina estaria propriamente inscrita em ato na própria geração dos seres, já que sem a forma de nada valeria a matriz feminina na sua materialidade bruta. Seria aquela, pois, que imprimiria definitivamente seu traço sobre esta, produzindo então uma hierarquia indelével entre o ser masculino e o ser feminino no ato da geração. (BIRMAN, 2001, p. 37-8. Destaques do autor.)

O macho seria, ainda, responsável pela transmissão da humanidade, portador do princípio divino. Seu princípio seria motor, gerador, de atividade. Enquanto a fêmea teria a figura, o princípio da passividade, aguardando ser engendrada. Entretanto, foi Galeno que, apoiando-se na teoria dos humores, chegou à ideia de um sexo único. Para este, a dominância do humor quente no ato da geração produziria o sexo masculino, sendo a morfologia corporal decorrente da presença ou da ausência desse humor.

Dessa forma, haveria uma homologia precisa entre as genitálias do homem e da mulher, porém a projeção exterior da genitália do homem seria advinda das virtudes do humor quente. “Nessa perspectiva, o feminino poderia ser transformado no masculino, desde que o humor quente pudesse se tornar dominante no corpo da mulher” (BIRMAN, 2001, p. 40). Contudo, não haveria reciprocidade, visto que a perfeição masculina não poderia regredir à imperfeição feminina.

Os contos populares em estudo nos levam a crer que o imaginário cultural, de alguma forma, compreendia que o feminino poderia passar-se por masculino. Porém, seria através dos costumes, não através das mudanças biológicas, que essa transformação ocorreria. A dissonância com a Teoria do Sexo Único pode ser vislumbrada sob a perspectiva de que, diferentemente da ciência, âmbito masculino por séculos, a voz da mulher foi preponderante na literatura popular e infantil, tornando-as narradoras por excelência (LAJOLO, 1989).

Guiomar, do conto *A donzela que vai à guerra*, escondeu os atributos físicos e guerreou por sete anos sem ser descoberta, vivendo em um ambiente exclusivamente masculino. Os testes propostos para desvendá-la como mulher envolviam costumes da época e o que era considerado como interesse propriamente feminino. Assim, tendo seu corpo, que naturalmente a denunciaria, protegido por uma armadura, apenas os costumes a revelariam enquanto mulher.

Maria, de *Maria Gomes*, além dos testes que envolviam os costumes, passou por um teste mágico. O jasmineiro em que as folhas caíam nos homens e as flores caíam nas mulheres, ainda que indique o encantamento que envolve o conto, também nos traz indícios de representação, se tomarmos a flor como a parte da planta que traz beleza e proporciona a reprodução, e a folha como a parte responsável pela força e alimento.

Apenas no conto *Entre a espada e a rosa* temos realmente uma transformação física, com o nascimento da barba. A mulher desenvolver uma característica notadamente masculina em seu corpo nos direciona à teoria do Sexo Único, em que esse fato seria possível. A barba e o que ela proporciona à princesa – a chance de correr o mundo e encontrar seu caminho através da posição de guerreiro, da pulsão da atividade, do movimento – só desconstrói a teoria quando a princesa retorna à condição feminina, ao invés de continuar em direção à *perfeição masculina*, conforme seria esperado nessa teoria.

É a descoberta do amor que a fará se realizar, reassumindo o corpo e a identidade feminina para finalmente voltar a ser princesa, dessa vez não por nascimento, mas por encontro com seu par ideal, que lhe trará desejo, estabilidade e segurança em ser mulher. Retornar à condição feminina, neste conto, não é uma regressão a um estágio anterior, mas um aceite à condição nos mesmos termos que Guiomar, de *A princesa que vai à guerra*, enuncia no final do *rimance*: retorna por *merecer* um par depois de tanta luta e solidão. Ou seja, o amor como um intermédio para a realização interior do indivíduo, como é próprio do conto de fadas (COELHO, 2010, p. 85).

O travestimento não é exclusivo das narrativas ocidentais. Em outras culturas, além de *Mulan*, encontramos jornadas que fazem uso desse recurso na literatura popular. Em um conto da Tradição Sufi, *A princesa que era um príncipe* (GRILLO, 1993), o príncipe com feições muito belas e delicadas traveste-se de mulher e usa seus conhecimentos dos costumes femininos juntamente com suas habilidades masculinas para vencer um problema diplomático que poderia levar à invasão do reino de seu pai; e em um conto indiano, *A princesa que foi educada como um homem* (MACHADO, 2004), uma princesa assume as responsabilidades de varão e comanda o exército do pai, distanciando-se cada vez mais do universo feminino, até que a paixão por um guerreiro faz com que clame a deusa do Amor para tornar-se bela e feminina por um ano. Após esse tempo vivendo com o guerreiro, o encanto se desfaz e ela volta a ser uma mulher *horripilante, ossuda e desengonçada*. Porém o rapaz reconhece *em seus olhos* a mulher de antes, permanecendo a seu lado.

Essas duas histórias apresentam a pluralidade do tema na literatura popular,

mostrando que os papéis de gênero têm sido discutidos persistentemente no tempo. Porém, enquanto o travestimento do homem como recurso para resolver um problema, mesmo que geralmente em tom de galhofa no ocidente, é recorrente em diversas narrativas, o da princesa feia parece ser mais raro. Os valores da comunidade e a identificação com os heróis podem ser reguladores nesses casos, pois conflitam com o significado de primazia entre os iguais evocado pelo símbolo príncipe/princesa, conforme apresenta Chevalier e Gheerbrant (2018, p. 744).

A jornada da mulher que se traveste/transforma diz muito dos novos paradigmas femininos na atualidade, sobre a apropriação de campos antes tidos como exclusivamente masculinos. No entanto, a discussão sobre o deslocamento dos papéis de gênero já era parte do domínio dos contos populares antes mesmo de os estudos ganharem visibilidade em nossa época. E o conto de fadas, voz persistente na formação do ser e profundo guardador da condição humana, nos diz que sempre haverá espaço para as princesas e seu dever de virtudes e felicidades, mesmo que a seda do vestido seja substituída pelo aço da armadura na jornada.

Referências

BIRMAN, Joel. *Gramáticas do erotismo: a feminilidade e as suas formas de subjetivação em psicanálise*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. Com Bill Moyers. Organização Betty Sue Flowers. Tradução Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Contos Tradicionais do Brasil*. São Paulo: Editora Global, 2004.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Coord. Carlos Sussekind. Trad. Vera da Costa e Silva. 31ª Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2018.

COELHO, Nelly Novaes. *A literatura infantil: história, teoria e análise*. São Paulo: Moderna, 2000a.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura: arte, conhecimento e vida*. São Paulo: Peirópolis, 2000b.

COELHO, Nelly Novaes. *O Conto de Fadas: símbolos – mitos – arquétipos*. São Paulo: Paulinas, 2008.

COLASANTI, Marina. *Entre a espada e a rosa*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1992.

COOK, Barry; BANCROFT, Tony. *Mulan*. EUA: Walt Disney Pictures, 1998. 1 DVD (88 min), animação, color.

GRILLO, Nícia de Queiroz (coord). A princesa que era um príncipe. *In: Histórias da*

Tradição Sufi. Rio de Janeiro: Edições Dervish – Instituto Tarika, 1993.

LAJOLO, M. P. A voz feminina na literatura infantil. *In: Feminino Singular: a participação da mulher na literatura brasileira contemporânea*. Nelly Novaes Coelho *et al.* São Paulo: GDR, 1989, p. 16-32.

LOBATO, Monteiro. *Reinações de Narizinho*. Ilus. Jean Gabriel Villin, J. U. Campos. São Paulo: Globo, 2014.

MACHADO, Regina (compilação e reescrita). *O violino cigano e outros contos de mulheres sábias*. Ilustração Joubert. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

RAMOS, Samira dos Santos. *Entre a espera e a jornada: as representações do feminino na literatura infantil brasileira como metáfora social*. 2016. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *In: Revista Educação & Realidade*. Porto Alegre, vol. 20, n° 2, jul./dez. 1995, p. 71-99.

TORRADO, Antônio. *A donzela que vai à guerra*. Ilus. Madalena Raimundo. Lisboa: Plátano Editora, 1981.

From the fairy tale to the epic: the change in the narrative tone in J.R.R. Tolkien's *The Hobbit*

Do conto de fadas ao épico: a mudança no tom narrativo em *O Hobbit* de J.R.R. Tolkien

Fabian Quevedo da Rocha¹

¹ * Professor Me. (UFRGS). Bolsista (CAPES) e Doutorando em Estudos de Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: <fabianway07@gmail.com>.

RESUMO: Este trabalho analisa como J.R.R. Tolkien usa elementos do conto de fadas e do gênero épico para escrever seu romance *O Hobbit*. Publicado em 1937, o primeiro romance de Tolkien é frequentemente visto como um conto de fadas. Além disso, partindo-se de seu ensaio “On Fairy-Stories” para analisar sua própria ficção, é possível argumentar que *O Hobbit* tem a maioria das características que ele atribui ao gênero conto de fadas: acontece em um mundo secundário consistente, satisfaz vários desejos humanos, como o de vislumbrar outros mundos e o de conversar com outros seres; mais importante, tem um “final feliz”, que é, por excelência, a essência do gênero para o autor. No entanto, uma leitura atenta de sua ficção revela que seu tom leve é lentamente substituído por um tom mais sombrio, típico de narrativas antigas como o poema épico *Beowulf*. Esta pesquisa, portanto, investiga como Tolkien constrói uma narrativa que começa com a sobriedade do conto de fadas, atinge um clímax característico do épico e termina com um sabor agri-doce que mistura traços de ambos os gêneros. Para tal, utilizo as teorias de Tolkien sobre esses gêneros.

PALAVRAS-CHAVE: Conto de fadas; Épico; J.R.R. Tolkien; *O Hobbit*.

ABSTRACT: This work analyses how Tolkien uses elements of the fairy tale and the epic genre to write his novel *The Hobbit*. Published in 1937, J.R.R. Tolkien’s first published novel² is frequently seen as a fairy tale. In addition, by using the author’s essay “On Fairy-Stories” to analyze his own fiction, it is possible to argue that it has most of the characteristics he ascribes to the fairy tale genre: it takes place in a consistent secondary world, it satisfies several human desires, such as the one of glimpsing other worlds and the one of conversing with other beings; more importantly, it has a “happy ending”, which is, *par excellence*, the essence of the genre for the author. However, a close reading of such fiction reveals that its light tone is slowly replaced by a darker one, typical of ancient narratives like the epic poem *Beowulf*. This research, therefore, investigates how Tolkien builds a narrative that begins with the sobriety of the fairy tale, reaches a climax characteristic of the epic, and closes with a bittersweet taste that mixes traces of both genres. To do so, I rely on Tolkien’s own theories concerning such genres.

KEYWORDS: Fairy tale; Epic; J.R.R Tolkien; *The Hobbit*.

2 Used here as an all-encompassing term to mean simply a fictional narrative of considerable length and complexity.

About the terminology

Before any consideration concerning Tolkien's *The Hobbit* is made, it is important to discuss some terminology I refer to throughout this work. I propose to analyze Tolkien's narrative both as fairy tale and as epic. The way these concepts are understood and addressed varies considerably depending on the scholar and theory one chooses. For the present analysis, I opt for addressing Tolkien's fictional work under the light of his own theories concerning the fairy tale and the epic. The author's views on the first are expressed in his 1947 essay "On Fairy-Stories", in which he extensively discusses three questions: "What are fairy-stories? What is their origin? What is the use of them?" (TOLKIEN, 2001, p. 4). The scholar's considerations on the first and third questions are of great value to this work, while the second will not be discussed here.

For Tolkien, fairy stories are not precisely about fairies (though they may be), but actually about one's *aventures* in what the author calls the Perilous Realm of *Faërie* or upon its shadowy marches (TOLKIEN, 2001, p. 9–10). In other words, Tolkien believes that fairy stories are tales that take place in *Faërie*. Such a realm, the writer argues, cannot be directly described since one of its characteristics is to be indescribable. In spite of that, the author offers the following explanation:

[...] *Faërie*, the realm or state in which fairies have their being, [...] contains many things besides elves and fays, and besides dwarfs, witches, trolls, giants, or dragons: it holds the seas, the sun, the moon, the sky; and the earth, and all things that are in it: tree and bird, water and stone, wine and bread, and ourselves, mortal men, when we are enchanted. (TOLKIEN, 2001, p. 9).

If fairy stories are, for Tolkien, the ones that take place in the realm of *Faërie* and in such realm things that in our world are seen as fantastic and extraordinary have their being, it can be argued, as Brian Attebery (2014) and John Clute (1996) believe, that Tolkien envisions fairy stories as fantasy stories. Such argument is, to a great extent, corroborated when Tolkien discusses the social function of fairy stories.

Tolkien claims that among all the benefits of reading fairy stories there is one

that stands out: their potential of providing readers with four things: fantasy, recovery, escape, and consolation. Briefly put, fantasy has to do with the human mind's capacity of forming mental images of things not present in our world (TOLKIEN, 2001, p. 46–47). In addition to that, fantasy is connected to the power of giving to such imagined things what is called secondary belief, “[...] a belief that accepts the inner reality of the story and believes in its ‘truth’ as long as the reader’s mind is there within that story’s bounds.” (RUUD, 2011, p. 327). Fantasy also makes possible the creation of what Tolkien calls secondary worlds, fictional universes in which fantastic things or events (i.e.: things and events that are regarded as impossible in our world) feel possible. Recovery, in its turn, is deeply connected with fantasy, for when one sees the fantastic things in a secondary world, one may regain a clearer view of the things in the real world. In other words, as Tolkien argues, recovery is concerned with the return and renewal of health and the regaining of a clear view: “[w]e should meet the centaur and the dragon, and then perhaps suddenly behold, like the ancient shepherds, sheep, and dogs, and horses – and wolves. This recovery fairy-stories help us to make.” (TOLKIEN, 2001, p. 57).

Then, there is escape and consolation, which Tolkien discusses jointly. For the writer, these two characteristics are deeply concerned with wish fulfillment and the imaginary satisfaction of ancient desires: escape, for example, fulfills what C.S. Lewis calls our desire for a far-off country, a glimpse of other-worlds: “[...] a desire for something that has never actually appeared in our experience.” (LEWIS, 2001, p. 30). Consolation, on the other hand, satisfies a very specific human desire: the desire for a happy ending. Tolkien proposes that such consolation is the highest function of fairy stories and to illustrate it he creates the term *Eucatastrophe*,³ explaining it thus:

In its fairy-tale – or otherworld – setting, it is a sudden and miraculous grace: never to be counted on to recur. It does not deny the

3 As Verlyn Flieger (2017, p. 37) points out, Tolkien’s *Eucatastrophe* is derived from the Greek word *katastrephein*, *kata* (down) and *strephein* (turn). By adding the prefix “eu-” (good), Tolkien changed the negative meaning of the original word to a positive one: the “good catastrophe”.

existence of *dyscatastrophe*,⁴ of sorrow and failure: the possibility of these is necessary to the joy of deliverance; it denies (in the face of much evidence, if you will) universal final defeat [...] giving a fleeting glimpse of Joy, Joy beyond the walls of the world, poignant as grief.

It is the mark of a good fairy-story, of the higher or more complete kind, that however wild its events, however fantastic or terrible the adventures, it can give to child or man that hears it, when the “turn” comes, a catch of the breath, a beat and lifting of the heart, near to (or indeed accompanied by) tears, as keen as that given by any form of literary art, and having a peculiar quality. (TOLKIEN, 2001, p. 69).

The notion of fairy tale used in this article, then, comprises all these specificities proposed by Tolkien. The understanding of epic, on the other hand, derives from the author’s 1936 essay “Beowulf: the monsters and the critics”, in which he discusses the literary and historical importance of the Old English poem *Beowulf*. Tolkien was deeply concerned with medieval texts and he spent a considerable time of his life studying and lecturing about them. The *Beowulf* poem was among his favorites, for he believed it was a meaningful expression of pagan Germanic warrior culture, whose centrality resides on what he calls “the theory of courage, which is the great contribution of early Northern literature.” (TOLKIEN, 2006, p. 20). Before I discuss such theory, it is important that I call attention to the fact that Tolkien did not consider *Beowulf* an epic poem *per se* but rather an elegy: “*Beowulf* is not an ‘epic’, not even a magnified ‘lay’. No terms borrowed from Greek or other literatures exactly fit: there is no reason why they should. Though if we must have a term, we should choose rather ‘elegy’. It is an heroic-elegiac poem; [...]” (TOLKIEN, 2006, p. 31). For Tolkien, most of the poem (its first 3,136 lines to be precise) works as a prelude to a dirge, the hero’s demise. During most of these first 3,136 lines, the reader is presented with the heroic deeds of Beowulf, from his youth, when he becomes a legendary hero, to his old age, when he becomes king of his people,

4 Also coined by Tolkien and derived from the Greek word *katastrephein*, it means the opposite of *Eucatastrophe*; it is the “bad catastrophe”.

the Geats. Beowulf's trajectory during most of the narrative, to a considerable extent, resembles those of Aeneas and Odysseus, since the three heroes leave home seeking for renown and, after years of perilous adventures, win it. One of the main differences between these heroes is that Beowulf's tale ends with his demise during his confrontation with the dragon that was threatening to destroy the hero's homeland. The warrior slays the beast and saves his people, but pays with his own life.

It can be argued, however, that “[...] though Tolkien called Beowulf a heroic-elegiac, it is precisely its heroism that allows one to define it as an epic elegy, for if on one hand, it tells of the heroic deeds of “superior men”, to use Aristotle's own term, on the other hand, it closes with the somber tone that reminds us that “lif is læne: eal scæceð leoht and lif somod.”⁵ (TOLKIEN, 2006, p. 19). Such tone and quote capture, as Flieger (2017, p. 62) suggests, the essence of what the poem meant to Tolkien and of what he called the theory of courage. Such theory, as Ruud (2011, p. 558) suggests, is founded on the belief that true courage is connected to keep fighting even when there seems to be no more hope left. Tolkien's theory of courage is, in this sense, about doomed heroism and, differently from what he proposes in his “On Fairy-Stories”, about the recognition that happy endings depend not only on providential help but also on the self-sacrifice of a hero for a greater cause.

Having defined the terms I use in my analysis, I intend now to exemplify how Tolkien's *The Hobbit* moves from the light-hearted fairy tale tone to a darker and heavier one that resembles *Beowulf*, and closes with a bittersweet mixture of the two.

From the fairy tale to the epic and back again

The Hobbit opens with the famous sentence “In a hole in the ground there lived a hobbit.” (TOLKIEN, 2007, p. 3). Such sentence, as Flieger (2017, p. 38) claims, has

5 Life is loan: all perishes, light and life together. (Verlyn Flieger's translation).

a very important narrative function since it is through it that readers enter Tolkien's secondary world: the author makes sure that his readers are arrested to his fictional universe from the very beginning and he does so by informing us that the story we are about to read does not take place in the primary world, but in a magical one in which creatures called hobbits live in holes in the ground. However, immediately after that, readers are informed that such hole was

Not a nasty, dirty, wet hole, filled with the ends of worms and an oozy smell, nor yet a dry, bare, sandy hole with nothing in it to sit down on or to eat: it was a hobbit-hole, and that means comfort.

It had a perfectly round door like a porthole, painted green, with a shiny yellow brass knob in the exact middle. The door opened on to a tube-shaped hall like a tunnel: a very comfortable tunnel without smoke, with panelled walls, and floors tiled and carpeted, provided with polished chairs, and lots and lots of pegs for hats and coats—the hobbit was fond of visitors. [...] Bedrooms, bathrooms, cellars, pantries (lots of these), wardrobes (he had whole rooms devoted to clothes), kitchens, dining-rooms, all were on the same floor, and indeed on the same passage. The best rooms were all on the left-hand side (going in), for these were the only ones to have windows, deep-set round windows looking over his garden, and meadows beyond, sloping down to the river. (TOLKIEN, 2007, p. 3).

Using such description as a corroborating argument, Tom Shippey (2001, p. 5) claims that Bilbo Baggins's residence is, apart from the fact of being underground, the home of a typical upper-middle-class Victorian citizen of Tolkien's youth. Besides that, as the scholar points out, there are several other internal pieces of evidence that help to place Bilbo in time and space: he is fond of smoking tobacco in his pipes, he makes use of postal service, he has his afternoon tea every day at four, etc. Flieger adds to that by arguing that even though the story takes place in a secondary world, such universe is "so firmly grounded in the primary one that we can recognize the links. It is a world where imaginary creatures called Hobbits live dull boring lives, get letters in the mail, enjoy pipe-smoking but neglect the washing-up" (FLIEGER, 2017, p. 38). The scholar even goes on to say that Bilbo could be described as an imaginary

toad in a real garden: the Shire, Bilbo’s homeland, is a worldly place that is home to fantastic creatures.

The secondary world in which Bilbo lives is a rather safe one, where there are no perilous adventures or dangers of any sort and the hobbit is happy for that, so much so that when Gandalf comes to him one morning saying that he was having difficulties in finding someone to share in an adventure he had been planning, the hobbit tells him straight away: “I should think so—in these parts! We are plain quiet folk and have no use for adventures. Nasty disturbing uncomfortable things! Make you late for dinner! I can’t think what anybody sees in them [...]” (TOLKIEN, 2007, p. 6). Bilbo, and most other hobbits, are not fond of adventures mainly because going on an adventure means leaving the comfort and safety of the Shire and stepping into the dangerous unknown. Rarely do Hobbits leave the Shire and they do not know much about the affairs of the lands beyond the borders of their homeland. It is as if the Shire was an altogether different world, secluded from the rest of Middle-earth. In fact, scholars such as Shippey (2001) and Flieger (2017) see it exactly this way: according to them, Tolkien’s narrative consists of multiple secondary worlds; Middle-earth, *per se*, is the greatest of them all and it encompasses a number of other secondary worlds. Every time the characters move from one of these worlds to another, there is a change in the narrative tone. Such aspect can be noticed already in chapter one, “An Unexpected Party”, in which the comic and light-hearted tone predominates in the exchanges between the characters, as it can be argued from the dialogue between Bilbo and Gandalf in which the wizard plays with the (un)intended meaning of the hobbit’s “good morning”:

“Good Morning!” said Bilbo, and he meant it. The sun was shining, and the grass was very green. But Gandalf looked at him from under long bushy eyebrows that stuck out further than the brim of his shady hat.

“What do you mean?” he said. “Do you wish me a good morning, or mean that it is a good morning whether I want it or not; or that you feel good this morning; or that it is a morning to be good on?”

“All of them at once,” said Bilbo.

[...]

“Good morning!” he said at last. “We don’t want any adventures here, thank you! You might try over The Hill or across The Water.” By this he meant that the conversation was at an end.

“What a lot of things you do use *Good morning* for!” said Gandalf. “Now you mean that you want to get rid of me, and that it won’t be good till I move off.” (TOLKIEN, 2007, p. 5–6).

The following day, when Bilbo is getting ready for his afternoon tea, he receives a most unexpected visitor: a dwarf from a far-off land. Bilbo does not at first understand the meaning of the dwarf’s visit, but soon he learns that Gandalf had set the hobbit’s residence as the meeting point of a group of 13 dwarves who are planning a most perilous adventure. Not knowing what to do and not wanting to be rude, Bilbo welcomes the unwanted visitors who soon turn the meeting into a lively party. This is probably one of the funniest moments in the narrative (at least for the dwarves and the readers), but it is also during the party that readers are first presented with the difference between the light tone of the Shire and the grave one of the lands outside its borders, as it may be argued by comparing the two songs sung by the dwarves during the party. Here is an excerpt from the first one: “Dump the crocks in a boiling bowl;/ Pound them up with a thumping pole;/ And when you’ve finished, if any are whole,/ Send them down the hall to roll!/ That’s what Bilbo Baggins hates!/ So, carefully! carefully with the plates!” (TOLKIEN, 2007, p. 13). The language in such song is quite plain and the tone is playful, for the dwarves were mocking Bilbo’s uneasiness in the face of the apparent mess the visitors were making out of his residence. The second song, however, contains much more ornate language, since it is used to describe a secondary world outside the Shire, a world which is the homeland of the dwarves:

Far over the misty mountains cold/ To dungeons deep and caverns old
/We must away ere break of day/ To seek the pale enchanted gold./
The dwarves of yore made mighty spells,/While hammers fell like
ringing bells/ In places deep, where dark things sleep, /In hollow
halls beneath the fells. (TOLKIEN, 2007, p. 14-15).

The song tells of a far-off land, filled with dangers and dark creatures. A land where great deeds once took place. The light tone witnessed in the previous song is replaced by a sense of wonder that may remind one of ancestral times, which can be argued from Tolkien's choice of words and syntax (e.g.: "ere", "yore", "paces deep", etc.). This song is the prelude to the adventure that Bilbo is soon to join in, which means he will leave the orderly and peaceful Shire and step into the wild and perilous lands beyond its borders. If, on one hand, the song above is the prelude to the upcoming adventure, on the other hand, the exact moment Bilbo moves from one secondary world to another is marked by a dramatic change in the surrounding landscape. Differently from the Shire, which is depicted as orderly and homely, the lands in which Bilbo enters are unwelcoming and dreary, as it can be noticed in the excerpt below:

At first they had passed through hobbit-lands, a wide respectable country inhabited by decent folk, with good roads, an inn or two, and now and then a dwarf or a farmer ambling by on business. Then they came to lands where people spoke strangely, and sang songs Bilbo had never heard before. Now they had gone on far into the Lone-lands, where there were no people left, no inns, and the roads grew steadily worse. Not far ahead were dreary hills, rising higher and higher, dark with trees. On some of them were old castles with an evil look, as if they had been built by wicked people. Everything seemed gloomy, for the weather that day had taken a nasty turn. Mostly it had been as good as May can be, even in merry tales, but now it was cold and wet. (TOLKIEN, 2007, p. 30).

The language choice is particularly interesting in the passage above: the narrator closes the paragraph by saying that the weather had been mostly good; he even compares it to the weather in "merry tales". The past perfect tense there is used to recall the beginning of the paragraph, when the adventurers were still traveling through hobbit-lands, Bilbo's own peaceful and orderly secondary world. At that point, things still seemed like a merry tale, however, from the moment they leave those lands, the atmosphere darkens and becomes gloomy and uninviting. The transition between the secondary world of the Shire to the one of Middle-earth is well marked and from

that narrative point on, Bilbo will have to struggle to survive, for he does not belong to the epic world beyond the borders of his homeland.

It is worth noticing that the first adventures of the hobbit outside the Shire, though dangerous, still maintain a somehow comic tone, such as in the confrontation with the trolls, in which Bilbo, rather than fighting for his life, decides to convince his captors to let him live by offering to cook breakfast for them: “And please don’t cook me, kind sirs! I am a good cook myself, and cook better than I cook, if you see what I mean. I’ll cook beautifully for you, a perfectly beautiful breakfast for you, if only you won’t have me for supper.” (TOLKIEN, 2007, p. 35). As the adventure goes on, the confrontations with the dangerous creatures of Middle-earth grow grimmer and grimmer: from the riddle game with Gollum in the Misty Mountains, through the dreadful fight against the giant spiders in Mirkwood, and to the grim Battle of the Five Armies at the end of the narrative. Through all these adventures, the readers confirm what they may have already guessed by then: Bilbo is not a hero, at least not an epic hero such as Beowulf. In this sense, none of the great war deeds in the narrative are performed by him, but rather by some other character; that does not mean, however, that Bilbo lacks courage, but rather that his courage is different from that portrayed by Beowulf and by Thorin and his company. The hobbit’s courage is connected to the classical virtue of temperance, which Louis Markos (2012, p. 74) defines as a kind of courage that lies between rashness and cowardice: Bilbo will neither leave his companions behind during a moment of need nor will he run deliberately into mortal danger without a plan that grants him a chance to survive. Such idea is corroborated, for example, in the passage the hobbit rescues the dwarves that had been snared by the spiders in Mirkwood: Bilbo was only able to do so because he wore the invisibility ring he had found in the Misty Mountain, which means he did not have to engage in direct fight. This idea is even stronger in the chapter “The Clouds Burst”, in which The Battle of the Five Armies takes place. Bilbo’s participation in it, as the narrator declares, was “quite unimportant [...]. Actually I may say he put on his ring early in the business, and vanished from sight, if not from all danger.” (TOLKIEN, 2007, p. 257). Later, in that same chapter, readers are informed that Bilbo first idea

is not to fight, but rather to hide: “[h]e had taken his stand on Ravenhill among the Elves—partly because there was more chance of escape from that point, and partly [...] because if he was going to be in a last desperate stand, he preferred on the whole to defend the Elvenking.” (TOLKIEN, 2007, p. 259).

As it was mentioned above, after the confrontation with the trolls, the narrative tone starts to get darker and darker. The passage that probably best illustrates that appears in the chapter “On the Doorstep”, which tells readers that when Bilbo and his companions finally approach the final stage of their quest, the atmosphere is no longer hopeful:

It was a weary journey, and a quiet and stealthy one. There was no laughter or song or sound of harps, and the pride and hopes which had stirred in their hearts at the singing of old songs by the lake died away to a plodding gloom. They knew that they were drawing near to the end of their journey, and that it might be a very horrible end. The land about them grew bleak and barren, though once, as Thorin told them, it had been green and fair. There was little grass, and before long there was neither bush nor tree, and only broken and blackened stumps to speak of ones long vanished. They were come to the Desolation of the Dragon, and they were come at the waning of the year. (TOLKIEN, 2007, p. 186-187).

It is interesting to think that Tolkien (and the writer himself, as well as scholars such as Shippey and Fliieger, comments on that) inserted a passage that was undeniably inspired by the *Beowulf* poem right after the chapter in which we are given the information above. In the chapter “Inside Information”, Bilbo enters Smaug’s lair and steals from the dragon’s hoard a “great two-handled cup, as heavy as he could carry [...]”. (TOLKIEN, 2007, p. 198). Such an act soon rouses the dragon’s wrath and impels him to leave his lair and cause great havoc in the village nearby. Below, I selected an excerpt from *Beowulf* which describes a scene similar to the one mentioned above:

Even thus had that despoiler of men for three hundred winters kept beneath the earth that house of treasure, waxing strong; until one

filled his heart with rage, a man, who bore to his liege-lord a gold-plated goblet, beseeching truce and pardon of his master. [...] Then the serpent woke! New strife arose. [...] The Guardian of the Hoard searched eagerly about the ground, desiring to discover the man who had thus wrought him injury as he lay in sleep. Burning, woeful at heart, oftentimes he compassed all the circuit of the mound, but no man was there in the waste. Nonetheless he thought with joy of battle, of making war. Ever and anon he turned him back into the barrow, seeking the jewelled vessel. Quickly had he discovered this, that some one among men had explored the gold and mighty treasures. In torment the Guardian of the Hoard abode until evening came. Then was the keeper of the barrow swollen with wrath, purposing, fell beast, with fire to avenge his precious drinking-vessel. Now was the day faded to the serpent's joy. No longer would he tarry on the mountain-side, but went blazing forth, sped with fire. Terrible for the people in that land was the beginning (of that war), even as swift and bitter came its end upon their lord and patron. (TOLKIEN, 2015, p. 144–145).

When Tolkien brings this grave tone to the narrative accompanied by a series of scenes that resembles the *Beowulf* poem, he seems to be trying to make sure that whoever has read the poem makes the connection between his own novel and the medieval text. It is likely that even the ones who have not read *Beowulf* will be able, at that point in the narrative, to understand that whatever comes next will require heroic deeds: the dragon was awakened and it must be slain. Bilbo cannot slay it, for he is not a hero, at least not a hero of the same kind as Beowulf. The burden of slaying the dragon falls onto Bard's⁶ shoulders, who has to face the beast in order to save the lives of the residents of Lake-town, which Smaug chose to destroy as an act of revenge against their inhabitants who had helped Bilbo and his companions. It is true that the dragon is slain and its slayer survives the confront, but the price that is paid is burden-

6 A resident of Lake-town who is a descendant of Girion, the last lord of Dale, a city situated in the valley between the south-western and south-eastern arms of the Lonely Mountain and that was destroyed by Smaug when it first came to that region.

some: Lake-town is utterly destroyed and a quarter of its inhabitants lose their lives. At this point in the story, with the dragon slain, readers may feel that the narrative is flowing towards some sort of happy-ending, the Tolkienian *Eucatastrophe*. However, there is one last confrontation to be faced: a gruesome battle in which dwarves, elves, the men of Lake-town and the eagles have to join forces to fight against an enormous and deathly army of goblins. The Battle of the Five Armies is the apex of *The Hobbit* and it is during such war that the essence of what Tolkien calls the theory of courage appears more prominently. As mentioned earlier in this work, such theory encompasses the idea that in a hostile world such as Middle-earth there will be moments in which it will be necessary to fight and resist in the face of imminent defeat. To use Ruud's words, such theory is connected with "the willingness, even the necessity, to continue fighting in a lost cause even to the death. Lasting glory only comes with the heroic and unflinching defense against impossible odds." (RUUD, 2011, p. 157). According to this theory, the scholar adds, "courage to fight on when all hope was gone was the ultimate value of life in a world in which even the gods were destined to be destroyed [...]." (RUUD, 2011, p. 292). All the creatures fighting in such battle, except for Bilbo, belong to this hostile world; thus, it is expected that they will fight to their last breath and the bitter end. Such is what happens to Thorin and two of his companions, his cousins Fili and Kili, who are all slain in the battle against the goblins while fighting to protect their homeland. Their deaths are probably one of the saddest moments in the narrative and the language and the tone used by the author to describe the moment Bilbo learns Thorin was slain reflect such idea:

There indeed lay Thorin Oakenshield, wounded with many wounds, and his rent armour and notched axe were cast upon the floor. He looked up as Bilbo came beside him.

"Farewell, good thief," he said. "I go now to the halls of waiting to sit beside my fathers, until the world is renewed. Since I leave now all gold and silver, and go where it is of little worth, I wish to part in friendship from you, and I would take back my words and deeds at the Gate.

"Bilbo knelt on one knee filled with sorrow. "Farewell, King under

the Mountain!” he said. “This is a bitter adventure, if it must end so; and not a mountain of gold can amend it. Yet I am glad that I have shared in your perils—that has been more than any Baggins deserves.”

“No!” said Thorin. “There is more in you of good than you know, child of the kindly West. Some courage and some wisdom, blended in measure. If more of us valued food and cheer and song above hoarded gold, it would be a merrier world. But sad or merry, I must leave it now. Farewell!”

Then Bilbo turned away, and he went by himself, and sat alone wrapped in a blanket, and, whether you believe it or not, he wept until his eyes were red and his voice was hoarse. (TOLKIEN, 2007, p. 262–263).

Afterwards, Bilbo learns the full account of what happened in the battle⁷ and, readers are informed, that what he heard gave him more sorrow than joy. With the battle over and the dead buried, Bilbo returns home with a heavy heart and also with a heavy purse, for he had been promised a share of the treasure Thórin and his company reclaimed from Smaug. It is interesting to notice that on the homeward journey, the narrative once again returns to a somehow light-hearted and hopeful tone, which may be perceived by the way the narrator describes the weather and the landscape:

It was spring, and a fair one with mild weathers and a bright sun [...].

At last they came up the long road, and reached the very pass where the goblins had captured them before. But they came to that high point at morning, and looking backward they saw a white sun shining over the outstretched lands. (TOLKIEN, 2007, p. 268).

The return journey is marked by the beauty of Spring, which may allude to renewal and hope. At the same time, when Bilbo and Gandalf reach the Misty Mountains, where, at the beginning of the narrative, they had been snared by the goblins,

7 Bilbo is knocked out by a stone during the battle and misses its final events.

the region is no longer seen as dreary as it had been before, for where there had been dark skies and snow, the Sun now shines. Then, when Bilbo finally arrives home, he slowly gets back to his normal life. It is true that he has to deal with some incidents upon his arrival and that the adventure he had made him a totally new hobbit; however, as we are informed by the narrator, “he remained very happy to the end of his days, and those were extraordinarily long.” (TOLKIEN, 2007, p. 275). Such sentence recalls the typical “and he lived happily ever after” of fairy tales, the *Eucatastrophe* that, as Tolkien believes, assures readers of fairy stories that no matter how dreary and near to tragedy a tale may be, there will always be a sudden turn that denies ultimate final defeat. (TOLKIEN, 2001, p. 68–69). Such ending, however, is possible for Bilbo, who does not belong in the wild world of Middle-earth, but rather in the peaceful Shire. For the dwarves, for example, inhabitants of the perilous realm beyond the Shire borders, the ending is not as happy, for it is not inspired in fairy tales, but rather in the dark tales of doomed heroism, such as the *Beowulf* poem. Can it be said, then, that *The Hobbit* has a happy ending? The answer, for Flieger is both yes and no:

The Hobbit is an idiosyncratic fairy story whose tone and ethos shift markedly halfway through. [...] What began as a mock fairy-tale quest to There and Back Again changes when the dwarves reach the Lonely Mountain and rouse the wrath of Smaug into a mini-epic like *Beowulf* than “Snow White” [...]. (FLIEGER, 2017, p. 39).

Thus, *The Hobbit* may be seen as neither a fairy tale or an Epic, but a hybrid that draws on the elements of both genres and hovers, in tone and style, between them. In this sense, the author’s first novel presents traces of the two narrative genres he appreciated the most, both as scholar and reader. By mixing aspects of the fairy tale and of the Epic, the author managed to write a narrative that reminds one that happy endings may exist, but at times not for everyone and, at others, at a high price.

References

- ATTEBERY, Brian. *Stories about Stories*. New York: Oxford, 2014.
- CLUTE, John; GRANT, John. *The Encyclopedia of Fantasy*. London: Orbit, 1996.
- FLIEGER, Verlyn. *There Would Always Be a Fairy Tale: More Essays on Tolkien*. Ohio: Kent State University Press, 2017.
- LEWIS, C.S. *The Weight of Glory*. New York: HarperCollins, 2001.
- MARKOS, Louis. *On the Shoulders of Hobbits: The Road to Virtue with Tolkien and Lewis*. Chicago: Moody, 2012.
- RUUD, Jay. *Critical Companion to J.R.R. Tolkien*. New York: Facts On File, 2011.
- SHIPPEY, Tom. *J.R.R. Tolkien: Author of the Century*. London: HarperCollins, 2001.
- TOLKIEN, J.R.R. *Tree and Leaf*. London: HarperCollins, 2001.
- TOLKIEN, J.R.R. *The Annotated Hobbit*. (Edição de Douglas A. Anderson) Boston: Houghton Mifflin, 2002.
- TOLKIEN, J.R.R. *The Monsters and the Critics and other Essays*. (Edição de Christopher Tolkien) London: HarperCollins, 2006.
- TOLKIEN, J.R.R. *The Hobbit or There and Back Again*. London: HarperCollins, 2007.
- TOLKIEN, J.R.R. *Beowulf: Uma Tradução Comentada*. (Edição de Christopher Tolkien). Tradução de Ronald Eduard Kyrmse. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

Caperucita Roja: a Chapeuzinho Vermelho na poesia de Gabriela Mistral

Caperucita Roja: Little Red Riding Hood
in Gabriela Mistral's poetry

Sandra Trabucco Valenzuela¹

1 Pós-Doutora em Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (USP); Doutora e Mestre em Literatura pela FFLCH - USP, Bacharel e Licenciada em Letras (FFLCH – USP), docente da Fatec e da FAM; tradutora, autora e pesquisadora de literatura infantil e juvenil e ficção seriada.
E-mail: sandratrabucco@uol.com.br

RESUMO: O presente artigo analisa o poema narrativo “Caperucita Roja”, inserido na seção “Cuentos”, do livro de poemas infantis *Ternura*, de 1945, da poeta e ensaísta chilena Gabriela Mistral. Inicialmente, apresenta-se um breve panorama da obra da autora, identificando as diferentes edições do livro *Ternura*, esclarecendo seus temas e suas seções, em especial a seção “Cuentos”. A seguir, estuda-se o conto *Chapeuzinho Vermelho*, de Charles Perrault, para, então, analisar-se o poema “Caperucita Roja”, de Gabriela Mistral.

ABSTRACT: This article discusses the narrative poem “Little Red Riding Hood” – “Caperucita Roja”, in the section “Cuentos” (Tales), in *Ternura*, from 1945, by the Chilean poet and essayist Gabriela Mistral. First, some aspects of the life and work of the author are presented, identifying the different editions of *Ternura*, clarifying its objects and sections, especially the section “Cuentos”. Next, the tale “Little Red Riding Hood” by Charles Perrault is studied, in order to, then, analyze the poem “Caperucita Roja”, by Gabriela Mistral.

PALAVRAS-CHAVE: Gabriela Mistral; poesia infantil; Chapeuzinho Vermelho; Perrault; Caperucita Roja.

KEYWORDS: Gabriela Mistral; children’s poetry; Little Red Riding Hood; Perrault; Caperucita Roja.

Gabriela Mistral e a poesia para crianças

Lucila Godoy Alcayaga, ou Gabriela Mistral (pseudônimo adotado em 1913), nasceu em em 07 de abril de 1889 em Vicuña, no Vale do Elqui, na região norte do Chile, tendo passado a infância na pequena cidade de Monte Grande, à qual se referia como “su amado pueblo”. Aos quinze anos de idade, em 1904, tornou-se professora assistente numa pequena escola em La Serena. No entanto, sem ter recursos suficientes para concluir estudos regulares para a formação docente, em 1910, obteve da Escola Normal de Santiago a convalidação do certificado de professora secundarista, através de prova de conhecimentos e experiência profissional. O reconhecimento permitiu-lhe partir para o sul do Chile, para lecionar no Liceu de Moças (Liceu de Niñas) de Traiguén, na Araucania. Assim, lecionando mais tarde nas cidades de Antofagasta, Los Andes, Punta Arenas, Temuco e Santiago, integrou o que seria, posteriormente, uma revolução na estrutura de ensino dos países latino-americanos. No período em que se firmava a Revolução Mexicana de 1917, Mistral foi convidada pelo governo a fazer parte de um esforço conjunto no sentido de construir uma nova estrutura de ensino para o País, a qual seria, sem dúvida, uma fonte de inspiração para os demais países latino-americanos, que encontravam as mesmas dificuldades na consolidação de seu desenvolvimento social, como a falta de recursos a serem aplicados na área de saúde e educação. Assim, em 1922, a convite oficial do Presidente mexicano Álvaro Obregón e do ministro da educação, José Vasconcelos, Mistral segue para esse país para cooperar na reorganização do ensino básico, ocupando-se da educação popular de indígenas, camponeses e, em especial, da educação feminina.

Em 1945, membro do corpo diplomático chileno, Gabriela Mistral residia em Petrópolis, Estado do Rio de Janeiro, ao receber a notícia de que fora agraciada com o Prêmio Nobel de Literatura, tornando-se o primeiro nome das Letras Latino-Americanas a receber tal honraria. Entretanto, chocada com o impacto da morte de seu sobrinho Juan Miguel (Yin Yin), a quem criara como filho, Mistral deixa o Brasil em 1947 e fixa residência numa pequena cidade da Califórnia, Estados Unidos, onde faleceu mais tarde, em 1957, vitimada pelo câncer.

A vida e a obra de Gabriela Mistral são marcadas pela dor da perda sucessiva de entes queridos, pelo exílio voluntário, pela necessidade de conhecimento, preservação e divulgação da cultura latino-americana, do indigenismo, do americanismo e por questões relativas à criança, à mulher, à mãe e à educação. Tais aspectos resultaram não só numa vasta obra poética, mas também em artigos e ensaios que abordam temas pertinentes à História, Pedagogia, Política, Cultura, Filosofia, Literatura e Artes. Para Mistral, “o americanismo constitui uma luta pela cidadania, uma luta feita através do amor ao próximo, de caráter marcadamente cristão, do amor, do respeito e fidelidade à terra americana, [...] que se personifica na figura materna” (VALENZUELA, 1998, p. 13).

Desolación, primeiro livro de poemas de Mistral, publicado em 1922 na cidade de Nova Iorque com o apoio da Casa das Américas, lançou a poeta ao cenário literário internacional. Seguiram a *Desolación* outros livros de poesia: *Ternura*, *Tala*, *Lagar* e o póstumo *Poema de Chile*, todos marcados pela dor e pelo amor à natureza, e ainda por um americanismo que prega a fraternidade e a unidade continental, que estende sua visão ao indigenismo e ao campesinato.

A primeira edição de *Desolación*, o livro mais conhecido de Mistral, consistia na reunião dos “Sonetos de la Muerte”, de poemas líricos e de pequenas poesias e narrativas para crianças, as quais já apareciam, desde 1914, nos *Libros de lectura* e *El lector chileno* (cartilhas de ensino básico das escolas públicas do Chile) de Manuel Guzmán Maturana.²

Ternura teve sua primeira edição em Madri, 1924, e mais tarde em Buenos Aires, 1945. O livro contém a seção “Infantiles” (cuja inclusão em *Desolación* foi muito criticada por quebrar a sequência poética da obra), acrescida de algumas alterações na pontuação e na ortografia. A linguagem utilizada nos poemas mostra, porém, um aspecto original que introduz o “falar sul-americano”, nos termos de Jorge Edwards (MISTRAL, 1969). Contudo, dada a inclusão de palavras, expressões, nomes próprios,

2 Guzmán Maturana, M. *El Lector Chileno. Libros de Lectura*. 1905. Cartilhas das escolas públicas de ensino básico no Chile.

vocabulário indígena de toda a América e o sabor hispano-americano presente nas composições, é possível considerar que se trata de um “falar americano”.

Em 1945, em Buenos Aires, Mistral lança novamente *Ternura*, com alterações significativas em sua forma e o acréscimo de poemas. No Chile, *Ternura* foi lançado somente em 1989, com prólogo e notas críticas de Jaime Quezada. Foi sobre a edição de 1945, a última aprovada pela autora, que focamos o presente artigo.³

Planejado desde 1915, *Ternura* é o livro aberto de Mistral, é a obra que a poeta escreveu desde a juventude e a qual nunca considerou acabada. Ao todo, Mistral contribuiu com 55 poemas para os *Libros de Lectura* e *El Lector Chileno*, de Manuel Guzmán Maturana. Muitos deles integraram já em 1922 a primeira edição do livro *Desolación*, especialmente na seção “Infantiles”.

“Infantiles”, em *Desolación*, estava integrado por 16 poemas. São eles: «El himno cotidiano», «Piecitos», «Nubes blancas», «Mientras baja la nieve», «Plantando el árbol», «Himno al árbol», «Plegaria por el nido», «Doña Primavera», “Echa la simiente!”, “Promesa a las estrellas”, “Verano”, “Hablando al padre”, “El Angel Guardián”, “Caperucita Roja”, “A Noel” e “Rondas de niños”. Os títulos dos poemas evidenciam a variedade de temas abordados: justiça social, amor à natureza, fé e esperança.

Em outras seções de *Desolación*, podemos encontrar também poemas que conformariam posteriormente *Ternura*: na seção “La Escuela” está “El corro luminoso”, e em “Prosa” estão as célebres “Canciones de Cuna”.

A segunda edição de *Desolación*, lançada em Santiago, 1923, teve o acréscimo significativo de 25 poemas, sendo 15 encaminhados para as seções “Infantiles” e “Canciones de Cuna”. Por fim, em 1924, em Madrid, Mistral publica o livro *Ternura*. Suas 105 páginas contavam com textos em verso e prosa. “Infantiles” de *Desolación* forma o corpo de *Ternura*, recebendo ainda 16 novos poemas e a reformulação da seção “Canciones de Cuna”, que passou a ser toda em versos.

3 Para o presente artigo, trabalhamos com a 8ª. edição de *Ternura*, publicada em 1965, e que segue a 1ª. edição de 1945.

Por sua vez, *Desolación* recebe nova edição em 1926, dois anos após a publicação de *Ternura*. Neste *Desolación*, Mistral suprimiu todos os poemas da seção “Infantiles”, exceto “Manitas” e “Himno a la Escuela Gabriela Mistral”. No entanto, a seção “Canciones de Cuna” é novamente publicada, mas segundo as modificações feitas pela poeta em *Ternura*, de 1924.

Tala é um livro de poemas lançado por Mistral em Buenos Aires, em 1938. As seções «Albricias», «Cuenta Mundo» e «Cuentos» apresentam 29 poemas infantis inéditos.

Somente em 1945, em Buenos Aires, Mistral publica uma nova edição de *Ternura*, agora dedicada à sua mãe. Suas 190 páginas dividem-se em sete seções acrescidas de novos poemas. A seção “Cuentos” é formada por poemas de *Tala* (“La Madre Granada” e “El Pino de Piñas”) e de *Desolación* (“Caperucita Roja”), seguidos por “Colofón con cara de excusa”, escrito por Mistral a pedido do Editor.

As edições subsequentes de *Tala* e *Desolación* perderam em definitivo os poemas incluídos em *Ternura*, 1945. Para o presente trabalho, selecionamos a edição argentina do livro *Ternura* para analisar o poema “Caperucita Roja”, inserida na seção “Cuentos”.

“Cuentos”, do livro *Ternura*, de 1945

A última seção de *Ternura*, intitulada “Cuentos”, compõe-se de três contos infantis expressos sempre em quadras rimadas. Escolhemos para análise o último poema do livro, “Caperucita Roja”, história popular infantil colhida da tradição oral por Charles Perrault (séc. XVII) e mais tarde pelos Irmãos Grimm (séc. XIX). Os outros dois contos, “La Madre Granada” e “El pino de piñas”, referem-se a histórias tendo como ponto de partida as frutas (a “granada” e a “piña”), as quais são personificadas. Para a concepção de “Caperucita Roja”, Mistral valeu-se como fonte da versão de Perrault, na qual Chapeuzinho Vermelho e a avó morrem devoradas pelo Lobo.

A Chapeuzinho de Charles Perrault

A narrativa de *Chapeuzinho Vermelho* remete ao mito grego, na Titanomaquia: decidido a não ter filhos por receio de perder seu poder, Cronos, ao descobrir a gravidez da esposa Reia, opta por devorar os filhos assim que eles nascem; entretanto, Reia engana Cronos ao substituir o recém-nascido Zeus por uma pedra. Já adulto, Zeus concretiza o vaticínio e destitui seu pai, Cronos, do poder, libertando seus irmãos (também adultos) de dentro do ventre de Cronos, promovendo então a nova geração de deuses do Olimpo.

Charles Perrault (1628-1703), escritor e poeta francês, estruturou seus relatos em narrativas do maravilhoso e exemplaridades difundidas através da tradição oral. Embora seu objetivo inicial fosse a (re)criação da literatura popular, com base na (re)constituição em versos de contos antigos como se observa em *A paciência de Grisélidis* (1691), sua primeira obra, e *Os desejos ridículos* (1694), Perrault veio a tornar-se o criador do primeiro núcleo da literatura infantil ocidental.

Em 1697, Perrault publica sua coleção de contos sob o título *Histórias ou contos do tempo passado com moralidades* ou *Contos da mamãe gansa* — composto de seis contos de fadas e dois contos maravilhosos — e que é considerada hoje a primeira obra de literatura clássica infantil (COELHO, 1997, p. 68). *Le Petit Chaperon Rouge* — *Capinha Vermelha* ou *Chapeuzinho Vermelho* faz parte da obra como um conto maravilhoso, dada a relação mantida entre uma menina que conversa, sem qualquer estranhamento, com o Lobo. A narrativa começa com a exaltação da beleza e do amor que a mãe e a avó dedicam a uma menina, de idade incerta, e que, pelo hábito de usar uma capa vermelha presenteada pela avó, tornou-se conhecida como “Chapeuzinho Vermelho”. Certo dia, a mãe pediu a Chapeuzinho que levasse uma broa e um potinho de manteiga para a avó que estava doente. Ao atravessar o bosque, o Lobo quis devorar a menina; porém, a presença de alguns lenhadores o fez adiar seus planos: propôs que Chapeuzinho fosse por outro caminho, para ver quem chegaria primeiro à casa da avó. Tomando o caminho mais curto, o Lobo conseguiu entrar na casa da avó fazendo-se passar pela menina e, logo, devorou a senhora. Quando Chapeuzinho chegou, o Lobo estava deitado na

cama vestido com as roupas da avó. A menina estranhou a voz; porém, mesmo assim, decidiu entrar. O Lobo, escondido sob os cobertores, pediu que a menina colocasse a broa e a manteiga na mesa e se deitasse com ele. Chapeuzinho, então, despiu-se e se deitou ao seu lado. Foi então que a menina se espantou com o corpo nu da avó, questionando o grande porte dos braços, das pernas, das orelhas, dos olhos e, por fim, dos dentes. O Lobo se lança de repente sobre Chapeuzinho e a devora, como fizera com a avó (PERRAULT, 2007, p. 91-92). Ao final da narrativa, Perrault introduz a “Moral” da história, explicando que “muitas crianças, principalmente as meninhas bonitas, jeitosas, boazinhas”, não devem dar ouvidos a qualquer pessoa:

Aqui se vê que muitas crianças,
Principalmente as meninhas,
Bonitas, jeitosas, boazinhas,
Não fazem bem de a toda gente dar confiança
E que não é coisa que espanta
Se o lobo anda comendo tantas.
Eu digo o lobo, pois tais animais
Não são todos iguais;
Há os que são de amável humor,
Sem ruído, sem fel e sem rancor,
Que, mansos, bons, domesticados,
Das mocinhas seguem ao lado,
Até nas casas, e nos quartos reservados;
Mas cuidado! É sabido: um Lobo assim meloso
Dos Lobos todos é o mais perigoso.
(PERRAULT, 2007, p. 93).

No conto de Perrault, o mal vence:

o Lobo devora a avó e a menina, numa metáfora que o próprio Perrault explica em sua “moral”. A ingenuidade, a desatenção, a confiança em pessoas — especialmente homens — estranhas pode trazer conse-

quências trágicas. Perrault não objetivava apenas contar histórias para divertir seu público, sua finalidade era dar lições de moral, alertando para os perigos presentes na sociedade de sua época. Chapeuzinho Vermelho é claramente seduzida pelo Lobo e esta, em sua ingenuidade ou, quiçá, como afirma Bettelheim, desejo de ser seduzida, não reage, não tenta lutar ou fugir, apenas sucumbe ao Lobo, sendo devorada por ele BETTELHEIM, 1980, p. 205). Não há uma segunda chance nem para a avó e nem para Chapeuzinho. A morte de ambas é o fim (VALENZUELA, 2016, 169-170).

Simbolicamente, segundo Chevalier e Gheerbrant, o lobo traduz a ideia de selvageria, como espírito da floresta, cujo aspecto infernal predomina no folclore europeu, com seu caráter devorador; imagens medievais apontam a transformação de feiticeiros em lobos; há também a crença nos licantropos ou lobisomens que data da Antiguidade e cuja veracidade começa a ser questionada somente a partir do século XVIII (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 555-557).

“Caperucita Roja” de Gabriela Mistral

Considerando o plano da expressão, o poema de Gabriela Mistral é constituído por 12 quadras de versos de arte maior, versos alexandrinos de 14 sílabas, cuja marca rítmica é uma variante com acentuação na 2^a., 6^a., 11^a. e na 13^a. sílabas, com rimas nos versos pares. Vale recordar que a contagem de sílabas métricas em espanhol difere da contagem em língua portuguesa: quando o verso termina em vocábulo oxítono, conta-se uma sílaba a mais sobre o número total; quando se trata de paroxítono, conta-se até o final do verso; quando se trata de proparoxítona, conta-se uma sílaba a menos.

Caperucita Roja visitará a la abuela
que en el poblado próximo sufre de extraño mal.
Caperucita Roja, la de los rizos rubios,
tiene el corazoncito tierno como un panal.
A las primeras luces ya se ha puesto en camino
y va cruzando el bosque con un pasito audaz.

Sale al paso Maese Lobo, de ojos diabólicos.
— “Caperucita Roja, cuéntame adónde vas”.

Caperucita es cándida como los lirios blancos.
— “Abuelita ha enfermado. Le llevo aquí un pastel
y un pucherito suave, que se derrama en jugo.
¿Sabes del pueblo próximo? Vive en la entrada de él”.

Y ahora, por el bosque discurriendo encantada,
recoge bayas rojas, corta ramas en flor,
y se enamora de unas mariposas pintadas
que la hacen olvidarse del viaje del Traidor...

El Lobo fabuloso de blanqueados dientes,
ha pasado ya el bosque, el molino, el alcor,
y golpea en la plácida puerta de la abuelita,
que le abre. (A la niña ha anunciado el Traidor.)

Ha tres días la bestia no sabe de bocado.
¡Pobre abuelita inválida, quién la va a defender!
... Se la comió riendo toda y pausadamente
y se puso en seguida sus ropas de mujer.

Tocan dedos menudos a la entornada puerta.
De la arrugada cama dice el Lobo: — “¿Quién va?”
La voz es ronca. — “Pero la abuelita está enferma”
la niña ingenua explica. — “De parte de mamá”.

Caperucita ha entrado, olorosa de bayas.

Le tiemblan en la mano gajos de salvia en flor.
— “Deja los pastelitos; ven a entibiarme el lecho”.
Caperucita cede al reclamo de amor.

De entre la cofia salen las orejas monstruosas.
— “¿Por qué tan largas?”, dice la niña con candor.
Y el velludo engañoso, abrazado a la niña:
— “¿Para qué son tan largas? Para oírte mejor”.

El cuerpecito tierno le dilata los ojos.
El terror en la niña los dilata también.
— “Abuelita, decidme: ¿por qué esos grandes ojos?”
— “Corazoncito mío, para mirarte bien...”

Y el viejo Lobo ríe, y entre la boca negra
tienen los dientes blancos un terrible fulgor.
— “Abuelita, decidme: ¿por qué esos grandes dientes?”
— “Corazoncito, para devorarte mejor...”

Ha arrollado la bestia, bajo sus pelos ásperos,
el cuerpecito trémulo, suave como un vellón;
y ha molido las carnes, y ha molido los huesos,
y ha exprimido como una cereza el corazón...
(MISTRAL, 1945, pp.136-137)

O enunciador não especifica seu narratário, pois este assume a posição de narrador em 3ª. pessoa, onisciente, semelhante àquele da tradição oral, isto é, um contador de histórias. Na primeira estrofe, a instância narrativa apresenta as personagens Caperucita Roja — Chapeuzinho Vermelho — e a Abuela — a avó. Segundo Coelho, o estilo narrativo do contador de histórias tradicional se impôs a partir do Romantismo,

caracterizando-se pelo uso do discurso direto, do diálogo e de expressões elocutivas (COELHO, 1984, p. 76). No poema mistraliano, estes recursos provocam um efeito de aproximação do leitor/ouvinte da cena apresentada, atribuindo-lhe maior grau de verossimilhança e, ao mesmo tempo, de suspense. Na primeira estrofe, a instância narrativa apresenta as personagens Caperucita Roja — Chapeuzinho Vermelho — e a Abuela — a avó, que constituem, assim como o Lobo, personagens planas:

As personagens planas eram chamadas *temperamentos* (*humors*) no século XVII, e são por vezes chamadas tipos, por vezes caricaturas. Na sua forma mais pura, são construídas em torno de uma única ideia ou qualidade; quando há mais de um fator neles, temos o começo de uma curva em direção à esfera. A personagem realmente plana pode ser expressa numa frase [...] (FORSTER, apud CANDIDO, 2011, p. 63).

O primeiro verso conta com objetividade a ação futura da menina: “visitará a avó”, que vive no povoado vizinho e sofre de um estranho mal. A doença da avó não recebe atenção especial por parte de Perrault, apenas se informa que a velhinha está doente. Por outro lado, Perrault preocupa-se em exaltar a beleza da menina, enquanto Caperucita é vista como uma menina de bom coração, sem atributos de beleza. Seu encanto concentra-se nos cachos loiros e no seu odor de frutos vermelhos, e remete às imagens bastante conhecidas que ilustram edições do conto Chapeuzinho Vermelho de Perrault, valendo-se de litogravuras:



Fig. 1. Chapeuzinho Vermelho e o Lobo, ilustração de Gustave Doré, 1862.⁴

No 3º e 4º versos, Caperucita é descrita como uma menina de cabelos cacheados e loiros, com o “corazoncito tierno como un panal” (as edições de *Ternura* não apresentam ilustrações, são composta somente de texto verbal). A menina é caracterizada com traços europeus, bem diferente das crianças latino-americanas, as quais Mistral costuma retratar em seus poemas com traços indígenas. Por outro lado, a introdução do diminutivo “corazoncito” atribui uma afetividade bastante comum no falar coloquial chileno. O adjetivo “tierno” traz a ideia tanto de ternura como de tenro, de maciez ao ser mastigado, preparando o leitor para o desenlace da narrativa poética. Soma-se ao coração um doce sabor através da imagem do “panal”, ou seja, de uma colmeia. Desse modo, ao mesmo tempo que o poema traz a imagem de cunho europeu da ilustração de Doré e do conto de Perrault, a linguagem afetiva característica do espanhol falado no Chile.

4 PERRAULT, C. Les Contes des Fées de Perrault. Dessins par Gustave Doré. Prefácio de P.J. Stahl. Paris: Ed. Hetzel, 1862 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k855619t/f40.item> Acesso em 18 abr. 2020.

A segunda quadra revela que Caperucita, assim que amanheceu, pôs-se a caminho da casa da avó. Não há qualquer referência à mãe ou a advertências sobre os cuidados necessários para atravessar o bosque em segurança. A menina caminha com “un pasito audaz”, trazendo novamente um diminutivo — “pasito” — que semanticamente contrasta com a caracterização de “audaz”. Os dois últimos versos da segunda estrofe introduzem a ação do Lobo, chamado pelo epíteto de “Maese”, termo arcaico, já em desuso na Língua Espanhola⁵, que significa “Mestre” em Língua Portuguesa. O Lobo é associado a “olhos diabólicos”, numa conexão com a representação do mal na religião católica. O Lobo interpela a menina, pedindo-lhe que lhe diga para onde ela vai. A Caperucita, agora associada à cor branca, aos lírios brancos e à candura, explica, com ingenuidade, os detalhes da avó, de sua moradia e do que está levando. Caperucita é cândida “como los lirios blancos”, ela é pura e virginal.

O lírio é sinônimo de brancura e, por conseguinte, de pureza, inocência, virgindade. [...] Na tradição bíblica, o lírio é o símbolo da eleição, da escolha do ser amado: Como o lírio entre os cardos, assim minha bem-amada entre as jovens mulheres (Cântico dos Cânticos, 1, 2). [...] O lírio simboliza também o abandono à vontade de Deus, isto é, à Providência, que cuida das necessidades de seus eleitos [...] (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1991, pp. 553-4)

Em última instância, lírios brancos ou flor de lis constituem símbolos marianos, como é possível observar nas flores brancas posicionadas aos pés da Virgem Maria, procedente da Escola de Cuzqueña:

5 Dicionario de la Lengua Española de la Real Academia. Verbete: Maese. Disponível em <https://dle.rae.es/maese?m=form> Acesso em 15 abr. 2020.



Fig. 2. Virgen de Belén. Arte Cuzqueña, Peru, c. 1700-1720.⁶

A menina no bosque esclarece ao Lobo que está levando uma torta e uma sopinha (“pucherito”, diminutivo de “puchero”, que no Chile é uma forma familiar de referir-se a um tipo de sopa) para a avozinha doente. Mais uma vez, vale-se de dois diminutivos — Abuelita e pucherito —, destacando o tom afetivo de sua linguagem coloquial chilena, e trata o Lobo na 2^a. pessoa do singular, “(tú) Sabes del pueblo próximo”, aproximando-se dele sem marcar qualquer cerimônia. No Chile, o “tú” é o pronome de tratamento informal para pessoas próximas.

Na estrofe seguinte, revela-se uma menina distraída e brincalhona, que se “enamora” do colorido das borboletas, colhe flores e frutas vermelhas pelo caminho, esquecendo completamente da presença do Lobo, chamado pelo enunciador de “Traidor”. Caperucita, sempre cercada pela cor vermelha, tem sua ingenuidade marcada pelo verso “y se enamora de unas mariposas pintadas”, pois não há um

6 Figura disponível em [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Virgin_of_Belen_\(Virgen_de_Belen\)_LACMA_M.2009.158_\(1_of_11\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Virgin_of_Belen_(Virgen_de_Belen)_LACMA_M.2009.158_(1_of_11).jpg) Acesso em 15 abr. 2020.

relacionamento amoroso, mas sim um encantamento pela beleza do colorido natural das borboletas.

A quinta estrofe enfatiza as proporções do Lobo (“Lobo fabuloso”), mas também traz uma estrutura metalinguística remetendo à fera das fábulas. O Lobo, de enormes dentes brancos, é ágil e chega logo à porta na casa da vovozinha, mais uma vez explicitada no diminutivo. Enganada pelo Lobo Traidor, a vovó abre a porta, pensando ser Caperucita.

A quadra seguinte tem início com uma explicação por parte do narrador onisciente sobre a situação do Lobo, tratado como a “besta”: “Ha tres días la bestia no sabe de bocado”, ou seja, não se alimenta. O verso inicia com a forma impessoal do verbo “haber”, porém em sua forma arcaica, visto que, neste caso, “ha” está sendo empregado com o significado “fazer”/“hacer” tempo.⁷ A forma contemporânea seria “Hace tres días...”.

Ao comentário anterior, a instância narrativa introduz um novo comentário: “Pobre abuelita inválida, quién la va a defender!”. Esse comentário dá ênfase à maldade do Lobo, que se aproveita da invalidez e da solidão da velhinha para devorá-la. O verso seguinte é introduzido por reticências, aumentando assim o efeito de suspense da cena em que o Lobo devora a Vovó inteira, rindo e pausadamente, vestindo-se, na sequência, com as roupas da velhinha.

A sétima estrofe apresenta uma mudança na performance do narrador, que se posiciona em diferentes pontos de vista diante do relato. Como uma câmera de cinema, sabemos da chegada de Caperucita à porta da casa da avó através de uma sinédoque: ouvimos os dedos miúdos tocando a porta, através da sonoridade das oclusivas /t/ e /d/, de vozeamento surdo e sonoro, respectivamente. No segundo verso, a instância narrativa descreve como está o Lobo no interior da casa: “De la arrugada cama dice

7 Instituto Nacional de Tecnologías Educativas y de formación del profesorado. Gobierno de España. Disponível em http://acebo.pntic.mec.es/~aromer3/Lengua/Lengua%20de%20ESO/como_esc/Compl.%20gramaticales/c_haber.html Acesso em 16 abr. 2020.

el Lobo”. A seguir, no mesmo verso, surge a resposta do Lobo em discurso direto: “¿Quién va?”. Essa expressão, embora compreensível, não faz parte da linguagem oral em Espanhol, se pensarmos que se trata de uma resposta, cujo significado seria “quem é?” ou “quem está aí?”. A expressão usual em Espanhol seria “¿Quién es?”. A pergunta do Lobo sugere uma continuidade na ação ao empregar o verbo “ir” na 3ª. pessoa do singular (“va”); há um prosseguimento implícito, a menina “vai”.

Ainda na sétima estrofe, no terceiro verso, a instância narrativa translada-se para o interior da mente de Caperucita, que percebe que a voz que a questionara era rouca, numa opção pelo discurso indireto livre. A seguir, ouvimos, em discurso direto, um pensamento de Caperucita, que justifica a alteração na voz da vovó devido à sua doença. Uma nova alternância entre o discurso direto e o discurso indireto livre ocorre no verso seguinte, quando Caperucita responde em discurso direto à pergunta que ouvira: “De parte de mamá”.

Na oitava estrofe, a menina entra na casa, com seu cheiro de frutas vermelhas e, nas mãos, segura ramos de sálvia, planta arbustiva conhecida por seu sabor adocicado. A simbologia da sálvia remete à imortalidade da fênix, ave mitológica que, ao morrer, preparava uma pira para autocombustão e, depois, ressurgia das cinzas. A pira era composta de canela, sálvia e mirra. Na sequência, em discurso direto, o Lobo pede que Caperucita deixe os doces e que vá até a sua cama para aquecê-la. Ingênua, a menina cede à solicitação de amor do malvado Lobo.

Há uma elipse temporal e a menina surge, na nona estrofe, ao lado do Lobo, questionando-o sobre suas grandes orelhas, ao que o Lobo responde, já abraçado a ela, “¿Para qué son tan largas? Para oírte mejor”. O Lobo é descrito como um “velludo engañoso” (peludo enganoso) de orelhas monstruosas.

No primeiro verso da décima estrofe, o “cuerpecito tierno” provoca a dilatação das pupilas do Lobo, o que, neste caso, indica uma atração física pela menina, a qual, por sua vez, como revela o segundo verso, também tem as pupilas dilatadas devido à sensação de terror. Nos dois versos seguintes da quadra, temos o discurso direto dos dois personagens, com Caperucita questionando sobre os grandes olhos. O Lobo trata-a de “corazoncito mío”, antecipando o que ocorrerá no desfecho da narrativa.

Na quadra seguinte, o narrador traz um novo aspecto do Lobo: ele é velho e tem a boca negra. Essas características, acrescidas dos dentes brancos com “terrible fulgor”, aumentam a repulsa que o receptor sente pelo Lobo. Os dois últimos versos da estrofe reiteram os dois últimos versos da estrofe anterior, porém, referindo-se não mais aos olhos grandes, mas aos grandes dentes que servirão para “devorarte mejor...”.

Na última quadra, observa-se a narração de um assassinato cruel. Por meio da reiteração do uso do conectivo “y”, a instância narrativa realiza uma progressão dos acontecimentos, obtendo um efeito de suspense, pois, a cada oração, agrega-se um novo fato: “y ha molido las carnes, y ha molido los huesos,/ y ha exprimido como una cereza el corazón...”.

Considerações finais

Neste poema, a partir da Semântica Estrutural de Greimas, temos no nível narrativo uma sucessão de enunciados de fazer e de estado, configurando uma narrativa complexa dentro do poema. A fase de manipulação dá-se quando o Lobo descobre para onde a menina se dirige; na fase da competência, o Lobo chega à casa da avó antes de Caperucita; segue-se a fase da performance, quando o Lobo assume o lugar da vovó; e a última fase, a sanção, quando o Lobo devora Caperucita, constando-se o êxito em sua performance ao matar a menina e comendo-a, enquanto ela entra em disjunção com a vida. Nesta fase, pode haver prêmios ou castigos, mas, neste poema, a conclusão ocorre com a morte de Caperucita.

O espaço-tempo trabalhado no poema é o mesmo das narrativas primordiais: é a-histórico e indeterminado, com sua efabulação iniciando-se de imediato, sem rodeios. O percurso percorrido vai da casa de Caperucita, passando pelo bosque, até a casa da avó, na entrada do vilarejo vizinho, como a própria menina esclarece, indicando que aquele percurso é conhecido, reiterado e, até então, seguro. Toda a cena da morte ocorre dentro da casa da avó, espaço cotidiano, carregado de afetividade. O bosque, por sua vez, é o espaço lúdico em que a menina se distrai, brinca e, por isso, retarda

sua chegada ao seu objetivo. Caperucita, assim como a Chapeuzinho de Perrault, é surpreendida pelo ataque do Lobo sem ter recebido qualquer advertência ou suspeitar da monstruosidade que a abordagem do malfeitor no bosque acarretaria.

Segundo Nelly Novaes Coelho, “o motivo da efabulação, via de regra, resulta das três necessidades básicas do ser humano: estômago, sexo e vontade de poder. Destas derivam as demais atitudes das personagens, situações ou acidentes em que se envolvem” (COELHO, 1984, p. 73). A principal motivação da ação do Lobo explicitada no poema é a fome; entretanto, insinua-se a questão sexual, no momento em que Caperucita é chamada a se deitar com o Lobo. Não há, no poema de Mistral como no conto de Perrault, a menção de que a menina se despe antes de se deitar. Contudo, a situação se repete.

A metáfora da maldade presente no Lobo de Perrault repete-se no Lobo de “Caperucita Roja”. As personagens são planas, estereotipadas, constituindo tipos que caracterizam a dualidade bem *versus* mal: a menina ingênua e gentil, a velhinha doente e o vilão que se aproveita de ambas. O pensamento mágico personifica o Lobo, caracterizando-o como um ser mentiroso, aproveitador, traidor e assassino. Tal caracterização do Lobo é amplamente disseminada, inclusive no texto bíblico: “Os seus príncipes no meio dela são como lobos que arrebatam a presa, para derramarem o sangue, para destruírem as almas, para seguirem a avareza” (Ezequiel 22:27).

O Lobo é o mal, constitui a metáfora que se vale da personificação do monstro, entendida como “negativo da nossa imagem de mundo [...]. Dessa maneira, eles [os monstros] funcionam como metáforas, aquelas figuras do discurso que indicam uma semelhança entre coisas dessemelhantes, geralmente juntando elementos de diferentes domínios cognitivos” (JEHA, 2007, p. 22). O lobo é o símbolo da selvageria e, ao devorar o coração de uma criança, torna-se um destruidor do espírito.

Cabe a pergunta: por que Gabriela Mistral optou por finalizar o livro de poemas infantis intitulado *Ternura* com a crueldade revelada na última estrofe do poema “Caperucita Roja”? Embora não haja uma resposta precisa, visto que Mistral nunca se pronunciou especificamente a esse respeito, no texto “Colofón con cara de Excusa”, inserido ao final de *Ternura* a pedido do Editor, ela esclarece:

Pertenezco al grupo de los mal-aventurados que nacieron sin edad patriarcal y sin Edad Media; soy de los que llevan entrañas, rostro y expresión conturbados e irregulares, a causa del injerto; me cuento entre los hijos de esa cosa torcida que se llama una experiencia racial, mejor dicho, una violencia racial. (MISTRAL, 1965, p. 143).

Esse parágrafo de Mistral, escrito em 1945, traduz em boa medida suas preocupações e esforços em prol da cultura americanista, como já explicamos. Seria o Lobo a metáfora de uma cultura esmagadora que cala e oprime a nova cultura emergente?

Ao definir aspectos pertinentes à poesia destinada à infância, Maria Zilda da Cunha aponta que

A poesia apura nossa sensibilidade e provoca reflexões. Tem uma função social específica — como gênero poético, traz marcas ideológicas, culturais e históricas —, porém, diferencia-se em natureza e função de outros gêneros textuais. A poesia não se confunde, portanto, com textos veiculadores de informações (CUNHA, 2012, p. 115).

Com base nessas afirmações, é possível pensar que Mistral encerra o livro *Ternura* de forma surpreendente com o intuito de provocar reflexões, sem a necessidade de explicitar a moral da história, como fez Perrault, provocando no leitor/ouvinte, seja ele adulto ou criança, uma reação de perplexidade.

A crueldade da cena que finaliza o livro *Ternura* resgata a sensação de medo provocado por um dos mais antigos vilões pertencentes à tradição oral de cunho exemplar — o Lobo —, confrontando leitor/ouvinte, de modo catártico, com o mal, com a ingenuidade, com o engano e, por fim, com a morte.

Referências

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fada*. 3 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: *Personagem de ficção*. 12ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

COELHO, Nelly Novaes. *A literatura infantil*. 3ed. São Paulo: Quíron, 1984.

COELHO, Nelly Novaes. *A literatura infantil: Teoria. Análise. Didática*. São Paulo: Moderna, 2000.

COELHO, Nelly Novaes. *O Conto de fadas*. São Paulo: Ática, 1997.

CUNHA, Maria Zilda da. “Poesia”. In: GREGORIN FILHO, José Nicolau (org.) *Literatura infantil em gêneros*. São Paulo: Mundo Mirim, 2012.

GOIC, Cedomil. *Historia y Crítica de la Literatura Hispanoamericana*. vol. 2. Barcelona: Crítica, 1988.

GREIMAS, A. J. *Semântica estrutural*. São Paulo: Cultrix, 1973.

INSTITUTO Nacional de Tecnologías Educativas y de formación del profesorado. Gobierno de España. Disponível em http://acebo.pntic.mec.es/~aromer3/Lengua/Lengua%20de%20ESO/como_esc/Compl.%20gramaticales/c_haber.html Acesso em 16 abr. 2020.

JEHA, Julio. (org.) *Monstros como metáforas do mal*. In: *Monstros e Monstruosidades na Literatura*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

MISTRAL, Gabriela. *Desolación*. Prólogo de Roque Esteban Scarpa. Santiago: Andrés Bello, 1979.

MISTRAL, Gabriela. *Poesias Escolhidas*. Trad. Henriqueta Lisboa. “Estudo Introdutivo” de Jorge Edwards. Rio de Janeiro: Delta, 1969. Col. Prêmios Nobel de Literatura.

MISTRAL, Gabriela. *Tala*. Nota preliminar e introdução de Alfonso Calderón. Santiago: Andrés Bello, 1979.

MISTRAL, Gabriela. *Ternura*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1965. 8 ed. Colección Austral. (1ª. ed. 1945)

NAVARRO TOMÁS, T. *Métrica Española*. Madrid-Barcelona: Guadarrama-Labor, 1974.

PERRAULT, Charles. *Contos e Fábulas*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Iluminuras, 2007.

PERRAULT, C. *Les Contes des Fées de Perrault*. Dessins par Gustave Doré. Prefácio de P. J. Stahl. Paris: Hetzel, 1862. Disponível em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k855619t/f11.image> Acesso em 18 abr. 2020.

QUILIS, Antonio. *Métrica española*. Madrid: Alcalá, 1969. Col. Aula Magna, 20.

VALENZUELA, Sandra Trabucco. *Gabriela Mistral e Poema de Chile*. Tese de Doutorado. Faculdade de Letras (FFLCH), Universidade de São Paulo (USP), 1998.

VALENZUELA, Sandra Trabucco. *Once Upon a Time*. Da literatura para a série de TV. São Paulo/Lisboa: Chiado, 2016.

VALENZUELA, Sandra Trabucco. *Ternura e o americanismo em Gabriela Mistral*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Letras (FFLCH), Universidade de São Paulo (USP), 1993.

WELLEK, René, WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*. 4ª ed. Lisboa: Publicações Europa-América, s/d.

A revisitação dos contos de fadas escritos por mulheres: a identidade obscurecida no imaginário dos leitores desde o século XVII

The revisiting of fairy tales written by women:
identity obscured in the imagination of readers
since the 17th century

Gabriela Silva¹

¹ Doutora em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. E-mail: srtagabi@gmail.com

RESUMO (RESENHA): VENTURA, Susana. *Na companhia de Bela: contos de fadas por autoras dos séculos XVII e XVIII*. Seleção, organização e comentários: Susana Ventura, Cassia Leslie/ Ilustrações: Roberta Asse. 1. Ed. Londrina: Florear Livros, 2019.

PALAVRA-CHAVE: Contos de fadas; Escrita feminina; Autoras francesas; Literatura infanto-juvenil.

ABSTRACT (REVIEW): VENTURA, Susana. *Na companhia de Bela: contos de fadas por autoras dos séculos XVII e XVIII*. Seleção, organização e comentários: Susana Ventura, Cassia Leslie/ Ilustrações: Roberta Asse. 1. Ed. Londrina: Florear Livros, 2019.

KEYWORDS: Fairy tale; Female writing; French authors; Children's literature.

A história da humanidade é uma história de livros. Desde os tempos mais antigos homens e mulheres contam a história do mundo e descobrem muitos saberes a partir da leitura daqueles que registraram o seu tempo em palavras. Contar uma história é construir um universo de ideias, imagens e personagens que irão viver aventuras, atravessar a temporalidade e o espaço e chegar até os leitores de um outro tempo, anos ou séculos mais tarde. Alberto Manguel, no livro *A cidade das palavras, histórias que contamos para saber quem somos*, comenta a respeito das bibliotecas e de como nos servimos do imaginário alheio para formar o nosso: “As histórias são a nossa memória, as bibliotecas são os depósitos dessa memória, e a leitura é o ofício por meio do qual podemos recriar essa memória” (MANGUEL, 2008, p. 19).

Nesse amálgama de vozes, que é a literatura, estamos sempre a conhecer novas (e antigas) histórias contadas das mais diferentes vozes. Há personagens e enredos que supomos conhecer, uma vez que pertencem ao nosso imaginário, mesmo quando não tenhamos ainda lido as obras. Metáforas, alegorias, comparações, recortes de mitos e lendas compõem o nosso imaginário que se constrói a partir do que vemos, ouvimos e lemos. Assim, ao pensar sobre os contos de fadas, por exemplo, estamos nos referindo ao que talvez seja “o berço da nossa imaginação”. Tomamos a expressão berço como particular analogia com a ideia de que são nos contos de fadas que iniciamos o processo de germinação de nosso imaginário, nosso arquivo central de imagens, personagens e narrativas.

Muitas dessas histórias chegam até nós, leitores do século XXI, despidas de suas origens ou sem nenhuma informação a respeito de sua escrita, da biografia de seus autores e do processo de elaboração que permitiu que elas fossem lidas tantos séculos depois, e não perdessem seu valor literário ou ficassem isoladas sob uma data específica perdendo sentido para os leitores. Jaques Rancière, em *Políticas da Escrita*, comenta a respeito da literatura impensável, e aponta que o século XVIII não reconhecia a literatura como “a arte dos escritores, era o saber dos letrados, aquilo que lhes permitia apreciar as belas-letas” (RANCIÈRE, 2017, p. 27). O que nos remete, também, à identidade dos autores e de suas biografias. Há um número significativo de escritores (não usamos no sentido abrangente do substantivo, mas adequamos ao

gênero, portanto estamos nos referindo ao sexo masculino) que se opõem ao número de escritoras. E elas existiram e construíram narrativas que permanecem no campo do imaginário literário até os dias de hoje. O saber dos letrados pertencia também ao feminino e, mesmo que obscurecidas pela história e pela predominância das vozes masculinas, essas mulheres escreveram seus contos, romances e demais formas textuais, formando uma parte significativa da história da literatura, que se tornou importante objeto de estudo e pesquisa nas mais diferentes perspectivas do assunto.

Na companhia de Bela: contos de fadas por autoras do século XVII e XVIII é um feliz exemplo de pesquisa sobre o tema. O livro apresenta cinco escritoras e uma anônima (que nos instiga ainda mais a curiosidade): Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, Charlotte-Rose de Caumont de La Force, Marie-Jeanne Lhéritier de Villandon e Marie-Madeleine de Lubert e a Mademoiselle Anônima. *Na Companhia de Bela* é resultado da pesquisa elaborada pela escritora, pesquisadora e professora de Literatura Susana Ventura; pela escritora, pesquisadora e editora Cassia Leslie e com o projeto gráfico de Roberta Asse, também pesquisadora, autora e ilustradora de livros, além de designer gráfica, pesquisa também a cultura das infâncias. Os textos foram traduzidos do original em francês pela própria Susana Ventura, Maria Valéria Rezende, Maikon Augusto Delgado e Caroline Rodovalho.

Para além dos contos de cada escritora, a obra apresenta uma introdução que justifica a sua presença entre os livros que abordam e retomam os contos de fadas e a escrita feminina. As organizadoras, através de um texto elucidativo e resultado de bastante tempo de pesquisa, conduzem o leitor por meio da história da literatura, dos contos de fadas e dessas autoras, obscurecidas pelas figuras masculinas e que se tornaram expoentes do cânone ocidental, especificamente no âmbito dessas narrativas. Charles Perrault (o ponto inaugural do gênero), depois os Irmãos Grimm e Hans Christian Andersen são os principais nomes que consagraram os contos de fadas. As perguntas-chave das pesquisadoras e que permitiram um profícuo resultado foram: E as escritoras? E os contos que essas mulheres escreveram?

Mulheres que contaram histórias, lançaram a moda na arte de escrever e publicar seus contos e tiveram suas identidades guardadas através de pseudônimos ou

de abreviações de nomes. A produção dessas escritoras é um cânone que surge nas dobras do cânone iminentemente masculino. Entre essas autoras, a mais conhecida é Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, autora de “A bela e a fera”, um dos textos mais conhecidos na história dos contos de fadas, que já foi muitas vezes adaptado para o cinema e é objeto de estudo em diferentes perspectivas como a psicanalítica e a filosófica.

Através da pesquisa realizada pelas organizadoras, o leitor toma conhecimento de questões interessantes a respeito da biografia dessas autoras e sobre a escrita dos contos: na França, entre os anos de 1690 e 1715, foram publicados 114 contos, tanto em publicações individuais como coletâneas, entre esses há 74 narrativas escritas por mulheres. Conhecidas como “as preciosas”, essas escritoras são elementos importantes na história da literatura, e estão associadas a “uma forma mais refinada do escritor ver o mundo, e o precioso seria aquele capaz de transformar a realidade banal, dura e plana em palavras belas, brilhantes e únicas” (VENTURA, 2019, p.13). Vale lembrar que a escrita feminina é composta de um matiz de observação e construção de mundo ficcional diferente do masculino, as mulheres observaram sobretudo o papel das outras mulheres em suas narrativas. Jovens, maduras, fadas ou seres humanos comuns, suas personagens lidaram com medos e sentimentos diversos, abandonos, fome, miséria e sobretudo sobrevivência.

A seleção dos contos, a elaboração dos verbetes biográficos e os apontamentos históricos, filosóficos que situam o leitor no tempo e nas ideias de cada autora são importantes para o entendimento das histórias, tanto as narrativas, como a trajetória das autoras escolhidas. O livro é uma das primeiras publicações da editora Florear Livros, de Londrina e conta com o trabalho gráfico repleto de referências históricas e artísticas, de Roberta Asse. Ao longo da leitura, é possível visualizar ilustrações que interagem com o texto, infogramas e linhas do tempo que mostram a história do tempo dessas mulheres. A edição, para além de todas as boas características, ainda foi pensada em seu aspecto formal como um livro antigo, o que permite ao leitor acessar um tempo passado ou ainda voltar-se para a infância e os livros de uma imensa e atemporal biblioteca.

Na companhia de Bela: contos de fadas por autoras do século XVII e XVIII é um im-

portante resultado de pesquisa, de atenção à escrita feminina, sobretudo em tempos de descobertas de escritoras, de textos femininos e de novas vozes. Podemos concluir com a ideia de Manguel, que as histórias são necessárias para que possamos recordar nossas condições, ou “romper à aparência superficial das coisas, dar a ver as correntezas e abismos subjacentes” (MANGUEL, 2008, p.19) ou nas palavras das organizadoras do volume: as histórias contadas e as biografias dessas autoras mostram que as mulheres sempre cultivaram a imaginação e a arte da escrita. O que se propõe, de maneira muito justa, é que no século XXI, elas não permaneçam apagadas e esquecidas, pois construíram a literatura que forjou o imaginário de todos os tempos.

Referências

MANGUEL, Alberto. *A cidade das palavras, histórias que contamos para saber quem somos*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Trad. Raquel Ramallete, Laís Eleonora Vilanova, Lígia Vassalo e Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 2017.

VENTURA, Susana. *Na companhia de Bela: contos de fadas por autoras dos séculos XVII e XVIII*. Seleção, organização e comentários: Susana Ventura, Cassia Leslie/ Ilustrações: Roberta Asse. 1. Ed. Londrina: Florear Livros, 2019.

Literatura infantil em renovação

Children's literature under renovation

Maurício Silva¹

1 Professor do Programa de Mestrado e Doutorado em Educação, na Universidade Nove de Julho (São Paulo).

Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo. maurisil@gmail.com

RESUMO (RESENHA): LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: uma outra nova história*. Curitiba: PUCPRESS, 2017.

PALAVRAS-CHAVE: Marisa Lajolo; Regina Zilberman; literatura infantil.

ABSTRACT (REVIEW): LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: uma outra nova história*. Curitiba: PUCPRESS, 2017.

KEYWORDS: Marisa Lajolo; Regina Zilberman; children's literature.

Tratar da literatura infantil atualmente significa ter que transitar por um universo tão instável, insólito e inesperado quanto é a própria contemporaneidade. É isso, contudo, que faz da atual produção literária infantil brasileira um conjunto de obras criativas e instigantes, conectadas com a atualidade.

Conectadas é o termo mais acertado, já que boa parte dessa produção – e é disso, entre outras coisas, que trata o mais recente livro de Marisa Lajolo e Regina Zilberman: *Literatura infantil brasileira: uma outra nova história* – é veiculada pelos meios virtuais. Como dizem as autoras, há que se considerar que o novo contexto cultural que o país vive atualmente afeta diretamente toda a cadeia de produção dessa literatura, como demonstra exatamente o exemplo da produção literária infantil veiculada por meio dos meios eletrônicos (*e-books*, *e-readers*), inaugurando uma discussão acerca das relações entre cultura digital e cultura impressa.

Assim, a produção literária infantil atual não prescinde de uma discussão acerca da pluralidade de suportes por meio dos quais ela é veiculada, tampouco acerca da importância que, cada vez mais, a ilustração adquiriu na produção voltada para crianças e jovens. Desse modo, a *plurimedialidade* – que ela sempre se fez presente nessa produção – surge de modo mais intenso na atualidade.

Segundo Lajolo e Zilberman, um dado novo na produção literária infantil contemporânea é o fato de ela prescindir do livro, sendo veiculada, atualmente, por outros suportes, sobretudo os digitais, com o advento da hipermídia (associação de imagem, animação, som etc.). Nesse sentido, as autoras analisam as obras, veiculadas pela internet, de Sérgio Capparelli e Ana Cláudia Gruszynski (www.ciberpoesia.com.br), de Leo Cunha (www.leocunha.jex.com.br) e de Angela Lago (www.angela-lago.com.br/Chapeuzinho.html), numa forma de veiculação que afeta profundamente a produção e divulgação de textos literários. Um caminho contrário – isto é, a incorporação da linguagem das novas tecnologias midiáticas pelo livro impresso – também pode ser verificado, como ocorre com os livros *Poesia visual*, de Sérgio Capparelli e Ana Cláudia Gruszynski, *33 ciberpoemas e uma fábula virtual*, de Sérgio Capparelli, *Perdido no ciberespaço*, de Leo Cunha ou *Todos contra D@ante*, de Luís Dill. Em suma, pode-se afirmar:

Vivemos, efetivamente, um cenário de transição e de superposição, em um horizonte de muitas questões e poucas certezas, materializado, de uma parte, em sites, *e-readers* e *e-books*, que reproduzem formas de livros; e, de outra, em livros formatados com a sintaxe de sites. Com tais traços, literatura infantil parece desfrutar de invejável pioneirismo. Do relançamento de Lobato ao livro de Dill, os resultados que a literatura infantil brasileira vem atingindo até hoje, por um lado, lhe são próprios, mas, por outro, podem bem servir de exemplo para suas coirmãs do campo criativo com a palavra e a imagem, a literatura *tout court*. (LAJOLO e ZILBERMAN, 2017, p. 53).

As autoras chamam a atenção também, no que se refere à produção literária infantil brasileira contemporânea, para a forte tendência à institucionalização dessa produção, à expansão/globalização do mercado editorial, o papel da escola e do Estado no universo dessa literatura (projetos, políticas de incentivo etc.).

Analisando as obras em seu conteúdo/estrutura, Lajolo e Zilberman destacam os recursos da intertextualidade e da metalinguagem na atual literatura infantil brasileira, abordando os livros *O fantástico mistério de feiurinha* (Pedro Bandeira), *Procura-se lobo* (Ana Maria Machado), *O menino que vendia palavras* (Ignácio de Loyola Brandão), *O caso do saci* e *Alice no telhado* (Nelson Cruz), *Um homem no sótão* (Ricardo Azevedo) e *O fazedor de velhos* (Rodrigo Lacerda). Outras tendências, por assim dizer, dessa produção literária, são analisadas, como o que chamam de *novo indianismo*, com obras como as de Daniel Munduruku, Myriam Martins Álvares, Comunidade Tapirapé, Professores Ticuna, Olívio Jekupé, Yaguarê Yamã, Eliane Potiguara e Elias Yaguakãg.

Há um destaque para a presença do não verbal na literatura infantil contemporânea, num desenvolvimento da ilustração que vem desde a década de sessenta e setenta (Gian Calvi, Regina Yolanda Werneck, Rui de Oliveira, Alcy Linares, Walter Ono) até os dias de hoje.

Finalmente, as autoras tratam de gêneros de ficção recentes, como o *fantasy fiction* – “produções povoadas por seres sobrenaturais, deuses e heróis imortais, de-

tentores de poderes mágicos, capazes de fundar universos e de transitar com relativa facilidade entre o mundo dos vivos e dos mortos” (LAJOLO e ZILBERMAN, 2017, p. 118) – como exemplificam as sagas de Pullman (*Fronteiras do universo*), Rowling (*Harry Potter*), Tolkien (*O senhor dos anéis*) e outros; ou a *chicklit* – “obras assinadas por mulheres e que contam histórias que envolvem ambientes femininos” (LAJOLO e ZILBERMAN, 2017, p. 126) –, como os livros de Marian Keyes, Meg Cabot e outras.

Literatura infantil brasileira: uma outra nova história, de Marisa Lajolo e Regina Zilberman, é, sem dúvida alguma, leitura mais do que necessária para quem quer se atualizar nesse instável e variado mundo da produção literária infantil contemporânea, numa perspectiva que deixa de lado os “tradicionalismos” da área, em favor de uma visada mais arejada e inovadora do assunto.



Ensaaios

FABLES DE LAFONTAINE

LE LION ET LE RAT

Il faut autant qu'on peut, obliger tout le monde.
On a souvent besoin d'un plus petit que soi.
Ces deux fables feront foi,
Car en preuves abonde.

Montra ce qu'il étoit, et lui donna
Ce bienfait ne fut pas perdu.
Quelqu'un auroit-il jamais cru
Qu'un lion d'un rat eût affaire ?
Pendant il avint qu'au sortir d'
Ce lion fut pris dans les rets,
Dont ses rugissements ne le pressent
Si fort accourut, et fit tant qu'
La maille rongée emporta
Et la longueur de sa queue
L'ont plus que force ni

FABLES DE LAFONTAINE

LE RAT DE VILLE ET LE RAT DES CHAMPS

Auroit le rat de ville
Ayant le rat des champs,
D'une façon fort civile,
Lui des sottises d'ortolans,
Un tapis de Turquie
Sur son nez se trouva mis,
Et se à penser la vie
De ces deux amis.

Le rat de ville fort honnête ;
L'autre au lentin ;

Le rat de campagne aussitôt ;
Le citadin de dire :
Chevons tout notre rôt.
L'autre dit le rustique ;
Demain vous viendrez chez moi ;
N'est pas que je me pi que
Tous vos festins de rois ;
Rien ne vient m'interrompre
Mange tout à loisir.
En donc. Et du plaisir
La crainte peut interrompre

2020

**As diferenças entre a mídia
manuscrita e a impressa:
formas dos (proto)contos de fadas
Liombruno de Cirino d'Ancona e
Lionbruno de Vindalino da Spira,
dos anos de 1470**

Ruth B. Bottigheimer¹

1 Professora junto ao Departamento de Inglês da Universidade Pública de Nova York em Stony Brook.

RESUMO: Essa edição especial da *Literartes* é dedicada aos contos de fadas em diferentes mídias. Trago aqui um pequeno relato a respeito de um protoconto de fadas europeu que circulou em duas mídias concorrentes, um manuscrito produzido à mão em 1470 e um livreto impresso feito por máquina em 1476. A mídia manuscrita tinha um alcance limitado em seu público; já o livreto impresso, pertencente a uma tiragem de muitas centenas, precisava incorporar as expectativas de uma população muito maior para ser vendável. Assim, acontece que o mesmo enredo, quando produzido em duas mídias diferentes na década de 1470, conta uma história diferente em relação a Deus, ao dinheiro e às mulheres.

ABSTRACT: This special issue of *Literartes* is devoted to fairy tales in different media. I have contributed the following miniature account of a European proto-fairy tale, which appeared in two competing media, a 1470 hand-produced manuscript and a 1476 machine-made printed booklet. The manuscript medium had a limited reach in its audience; the printed booklet, one of a quondam print run of many hundred, needed to incorporate the expectations of a much larger population in order to be saleable. Thus, it happened that the same plot, when produced in two different media in the 1470s, tells a different story with respect to God, money and women.

Quando um breve romance popular em versos intitulado *Historia di Liombruno* de Cirino d’Ancona² foi copiado para o papel em 1470, seu enredo era o de um protoconto de fadas de ascensão e foi o precursor literário dos contos de fadas de ascensão que Giovan Francesco Straparola comporia e publicaria oitenta anos depois em Veneza³. Seu enredo inclui um menino miseravelmente pobre que é magicamente transportado para a corte de uma bela princesa, onde é preparado para ser seu consorte, vive muitas aventuras e, ao final, alcança felicidade aqui na terra⁴. No manuscrito de 1470⁵, *uno grande dimonio* dá dinheiro e um precioso suprimento de peixe a um pobre pescador em troca de seu filho de quase sete anos⁶. Mas o garoto afasta o demônio fazendo o sinal da cruz. Então uma mulher-pássaro em forma de águia o leva em suas costas para um castelo distante, onde se transforma em uma bela princesa de dez anos chamada Aquilina, que o agradece e o toma a seus serviços. Por oito anos, até completar quinze anos, Liombruno estuda habilidades cortesãs, ao que a princesa Aquilina, incitada por um desejo físico, solicita o seu amor.

Eventualmente, Liombruno sente falta de seus familiares e deseja visitá-los. A princesa Aquilina concede a permissão, mas exige que ele volte no prazo de um ano e que não fale dela. A fim de fornecer-lhe tudo o que ele precisasse, ela também lhe entrega um anel mágico.

2 Cirino, que alegadamente veio do outrora grandioso porto adriático de Ancona, também compôs uma narrativa ainda mais curta, intitulada *Historia d’un me[r]cadante Pisano* (“História de um Comerciante Pisano”).

3 O *Lai de Lanval*, de 1170, escrito por Marie de France, é o inegável progenitor do *Liombruno* de Cirino. O grande número de motivos e tropos compartilhados nos mostra que Cirino conhecia o *Lai de Lanval*, de Marie de France, e que ele o conhecia muito bem. Ele o teria lido muitas vezes em francês, pois no final do século XV, os lais ainda não haviam sido traduzidos para o italiano, como sugerem as evidências remanescentes. Mas o *Lai de Lanval*, como muitos romances medievais cujos protagonistas românticos são figuras reais, é o antecessor narrativo dos contos de fadas de ascensão, e não dos de restauração, uma distinção importante.

4 Esse mesmo enredo é encontrado no conto “O Rei da Montanha de Ouro”, dos Grimm.

5 [Cirino d’Ancona], MS Antonelli 521, em *Eu Novellieri Italiani* (2002) 303-339.

6 Ou seja, ainda não confirmado como membro da igreja.

Liombruno leva presentes caros para sua pobre família e descobre que o Rei de Granada ofereceu a sua filha em casamento ao vencedor de um torneio. Usando o anel mágico que Aquilina lhe dera, Liombruno adquire um belo cavalo, cavalga para Granada e vence o torneio, mas é desafiado pelos barões sarracenos, que duvidam de sua elegibilidade e o enganam, levando-o a quebrar a proibição de Aquilina ao vangloriar-se de sua beleza, ao que eles exigem vê-la. Aquilina é obrigada a aparecer, mas pune a desobediência do amado, abandonando-o e removendo os poderes mágicos do anel. Mais tarde, sozinho em uma floresta, Liombruno encontra dois ladrões perigosos; assim termina a primeira parte.

A segunda parte começa com um resumo da primeira, e continua no momento em que os ladrões estão lutando pela divisão de alguns bens que eles haviam roubado: um manto que torna seu portador invisível, botas que permitem deslocamentos magicamente instantâneos e moedas de ouro. Cirino escreve que Liombruno se dirige aos ladrões em latim e eles lhe pedem para que os ajude a resolver aquela disputa. Em resposta, ele calça as botas e se reveste com o manto e, invisível, pega as moedas de ouro e desaparece. Enfurecidos por perderem tudo, culpando uns aos outros, eles lutam e matam uns aos outros.

A busca de Liombruno por Aquilina começa em uma pousada, onde comerciantes lhe contam sobre um lugar tão distante que só o vento sabe sua localização. Um deles fala sobre um idoso eremita, a quem os ventos retornam à noite. Usando as botas mágicas, Liombruno rapidamente encontra o eremita, que escuta sua história e permite que ele, com a ajuda de um dos ventos, vá visitar a montanha em que Aquilina vive. Liombruno chega ao local, mata os seis dragões guardiões e encontra Aquilina sentada à mesa, fazendo uma refeição. Usando o manto da invisibilidade, ele começa a comer de seu prato, deixando-a atônita à medida em que a comida vai desaparecendo na frente dela.

Quando a princesa Aquilina suspira e começa a rezar, pedindo a Deus que proteja seu amado Liombruno, ele coloca o ex-anel mágico diante dela, surpreendendo-a ainda mais. Ela vai para o quarto e deita-se na cama. Liombruno, ainda invisível, deita-se na cama ao seu lado, ao que ela reage com desespero. Depois de retirar a capa que o

encobria, ela pergunta como ele a encontrou e diz que o amado “ateou fogo em seu coração”. Ela se reconcilia com Liombruno, reconhece a tristeza que sentiu com sua ausência e eles “fazem as pazes do amor”.

As linhas finais da história reiteram, em linguagem cortês, o regozijo físico de Aquilina e Liombruno por estarem juntos novamente. A narrativa termina com a declaração de que a história foi enfeitada para “vossa honra” (*questa storia è fornita al vostro onore*).

Ancona, uma cidade de comerciantes, demonstrava, em menor escala que Veneza, o mesmo progresso econômico que na década de 1550 promoveu o desenvolvimento dos contos de fadas de ascensão de Straparola⁷. A economia de manufatura e comércio de Ancona, como a de Veneza, dependia de pagamentos em dinheiro. Nesse sentido, as condições propiciadas por esse cenário serviram de base para o surgimento de narrativas sobre a repentina ascensão social e econômica de pessoas pobres. Um investimento magicamente bem-sucedido pode, por mais improvável que seja, levar ao enriquecimento. Esse tipo de conto de fadas, de realização de desejos, aqui exemplificado pelo protoconto de fadas de Cirino, *Liombruno*, faz uso de um casamento mediado por magia com um membro da realeza para escapar da pobreza. Assim, cria-se uma ponte sobre o abismo econômico e social advindo dos tempos medievais, suscitando as esperanças da aurora da modernidade: temos um *gran dimonio* maligno que fornece riquezas para o pai do herói, uma mulher-águia mágica que aparece do nada e um aprendiz de cortesão de oito anos, elementos medievais utilizados para embasar a união de um herói com uma princesa e para justificar o banimento do herói por violar uma proibição. Na sequência, porém, temos uma inovação literária, uma nova reviravolta (o herói adquire um manto da invisibilidade e botas de sete léguas), representada pelo roubo de pilhas de moedas de ouro, seguida de uma demanda medieval tradicional e

7 Para a criação de contos de fadas de ascensão, ver *Fairy Godfather: Straparola, Veneza and the Fairy Tale Tradition* (University of Pennsylvania Press, 2002) e sobre o desenvolvimento da magia nos contos de fadas a partir da prática e da crença em magia, ver *Magic Tales and Fairy Tale Magic from Ancient Egypt to the Italian Renaissance* (Palgrave Macmillan, 2014), ambos referenciados ao final.

a final reconciliação marcada pela alegria física. A feliz união do herói e da heroína e a alegria perene acontecem aqui na Terra, uma característica comum entre os contos de fadas de ascensão e de restauração. Ancona e Veneza eram habitadas pelo mesmo tipo de leitor, pessoas envolvidas com o trabalho artesanal, industrial e mercantilista, o que sugere que as condições econômicas propiciadas por um sistema monetário proporcionaram o surgimento desse protoconto de fadas de ascensão, o que também explica a origem dos contos de fadas de ascensão de Straparola, oitenta anos depois.

Vamos fazer uma pausa e considerar a *performance* da narrativa e as marcas do registro oral mantidas pela mídia manuscrita de *Liombruno*. O “m” em *Liombruno* sugere a performance oral do manuscrito, visto que o “n” de “Lion” (leão) é proferido como o “m” ao preceder a bilabial “b” de “Bruno”, uma regra da língua falada que não precisaria ser representada na escrita. Apesar de a ambientação do registro manuscrito de *Liombruno* de Cirino apontar para um mundo cortês localizado em espaços remotos e longínquos (o topo da montanha, a floresta, Granada), sua *personae dramatis* inclui as pessoas pobres conhecidas por uma audiência urbana do século XV⁸. Eles reconheceriam e talvez até se identificariam com um pescador empobrecido. Talvez a capacidade de se identificar com personagens tão familiares aumentaria o prazer de conhecer as aventuras de um herói mal nascido. Conhecendo as antigas práticas de formação familiar pré-Contrarreforma, o protoconto de fadas de ascensão de Cirino também não faz menção ao casamento, outra situação habitual para os ouvintes de uma época em que a união entre um homem e uma mulher era reconhecida como legítima tão somente pela simples concordância entre ambas as partes. Embora seja impensável para os leitores de contos de fadas do século XXI que uma princesa como Aquilina se relacione sexualmente sem o consentimento do clero, isso era algo rotineiro para a audiência do século XV de Cirino, composta por artesãos urbanos, aprendizes e lojistas, bem como por cidadãos socioeconomicamente medianos.

8 Nessa discussão está presumida, mas omitida, a referência à considerável literatura secundária que diz respeito à *cantastorie* e à *contastorie* italianas dos séculos XV e XVI.

O mundo e as mundividências do século XV contidos no texto de Cirino também emergem da presença indiscriminada de figuras como anjos e dragões. Anjos eram onipresentes na decoração das igrejas; os dragões eram bem conhecidos através dos romances populares. Mas em uma época em que a verossimilhança era exigida nas ficções de romance, a magia precisava de explicação. Portanto, Cirino explica o funcionamento do anel mágico de Liombruno, do manto de invisibilidade e do equivalente a uma bota de sete léguas. Em 1470, esses elementos ainda não eram rotineiros em histórias populares.

A estrutura em duas partes de *Liombruno* de Cirino confirma sua destinação para a performance pública. A primeira parte termina em suspense, com Liombruno temendo por sua vida. A segunda parte começa daí. A divisão pressupõe um intervalo que poderia durar: alguns minutos (para o contador ou cantor de histórias para arrecadar dinheiro, tal como os artistas de rua contemporâneos ainda o fazem); vários minutos (para os ouvintes conversarem sobre os acontecimentos do dia); um período maior (para uma refeição); ou até mesmo um dia inteiro, já que a segunda parte convenientemente começa com um resumo da primeira⁹.

Sabe-se que Cirino compôs apenas um outro trabalho, *Un Me[r]cadante pisano*, que sobrevive em uma única cópia impressa em Bolonha em 1490. A obra teria sido composta diretamente para a mídia impressa? O conteúdo da mídia impressa refletiria expectativas medievais ou esperanças modernas? Seus marcadores textuais remeteriam ao passado, para o final da Idade Média, ou para o futuro, para o início da modernidade? O fato de Cirino ter colocado outra obra de literatura popular no papel nos sugere que ele tentou ganhar dinheiro escrevendo. E isso, por sua vez, direciona a nossa atenção para o mercado das mídias, contrastando a escrita de uma história em

9 Existiam dois modos de comercialização de manuscritos populares em cidades como Alepo, Damasco e Cairo nos séculos XV, XVI, XVII e XVIII, antes do advento das prensas de impressão: um deles atendia aos compradores que os adquiriam para o seu próprio uso, e o segundo para compradores que alugavam um manuscrito para leituras públicas. O preço dos empréstimos e das compras é desconhecido.

papel ou pergaminho com a impressão dessa mesma história. O que subjaz a essa variação de mídias é uma ampliação em termos de alcance: de uma pequena audiência (manuscrito) para o grande mercado da impressão. Essa mudança teve consequências visíveis e fascinantes. A composição de *Liombruno* de Cirino custou-lhe o preço de algumas folhas de papel, tinta para sua pena e talvez a própria pena. Talvez ele já possuísse a faca necessária para apontar a pena. Os custos para a cópia escribal seriam os mesmos, maiores para produções mais elitizadas e ilustradas feitas em velino¹⁰. A produção escribal em massa, por outro lado, exigia um leitor (*lector*) e tantos escribas quanto fosse o necessário para produzir o número desejado de cópias. O mercado de impressão de títulos de literatura popular (caso de *Lionbruno* de Vindalino da Spira) exigia a mesma quantidade de papel e tinta por cópia, um tipógrafo que colocasse os tipos individuais em uma forma simples, um assistente que não precisava ser alfabetizado para tirar cada folha impressa da prensa e pendurá-la até secar, e o custo de uma prensa simples de mão feita em madeira, que era, naqueles dias, uma variação prensas para tecidos. Sabe-se bem que um custo mais baixo para a produção de obras impressas, como *Lionbruno*, possibilitou o barateamento dos livros e, como consequência, expandiu grandemente o potencial do mercado livresco, ocasionando um grande aumento no número de publicações.

O impressor, editor e *publisher* Vindalino da Spira

Na mesma década em que nossa edição de *Liombruno* de Cirino foi copiada, Vindalino da Spira¹¹ montava uma loja em Veneza com o monopólio de cinco anos

10 O velino é um tipo mais refinado de pergaminho, mais fino, liso e acetinado, preparado a partir do couro de vitelo e fetos bovinos.

11 Seu nome de nascença era Wendeln e ele era nativo de Speyer, sudeste da Alemanha, de onde seguiu para Veneza com seu irmão Johann por volta de 1468.

concedido pelo governo municipal para imprimir com tipos móveis. Como muitos outros impressores de incunábulo, Vindalino primeiro imprimiu clássicos em latim e livros relacionados à igreja latina¹². Quando o monopólio de Vindalino expirou, outros editores de impressos entraram no mercado de língua latina e ele foi posto de lado; à época, ele tinha apenas um volume latino ainda em produção, *Sententiae*, de Peter Lombard¹³. O senso comum nos leva a crer que os negócios de Vindalino devem ter passado por graves problemas financeiros. Foi nesse momento que ele se voltou para um livreto de bolso de vinte e quatro páginas intitulado *Lionbruno*, que exigia apenas uma única folha impressa dobrada doze vezes, ou seja, um duodécimo ou in-12 (note-se que o título *Lionbruno* não apresenta o nome do herói com o “m” que sinalizava a assimilação falada de seu “n” para a letra seguinte, o bilabial “b”, como discutido acima).

Acredita-se que as prensas manuais sejam capazes de produzir até mil folhas impressas por dia. Não sabemos se Vindalino produzia mil cópias diárias de seu *Lionbruno*, mas, mesmo se ele imprimisse apenas 500 ou 600 folhas, teria um estoque muito maior de pequenos livros do que poderia ter sido produzido pelos funcionários de um *scriptorium* em um único dia. Com uma única tiragem, o editor de impressos poderia alcançar um público muito maior a um custo muito menor. Muitos dos primeiros impressores modernos editavam seus materiais para atrair o público que desejavam alcançar¹⁴, e isso explica o motivo de Vindalino ter desejado editar o seu texto para que ele fosse vendável para o maior público comprador possível.

12 Nesse período, apenas a Bíblia foi publicada em italiano por Vindalino.

13 Para chegar a essa conclusão, examinei a publicação de impressos listados no WorldCatSearch por data e editores de Veneza.

14 As separatas impressas em língua inglesa dos contos de fadas Mme d’Aulnoy para públicos de elite, comerciantes, artesãos e crianças podem ser citadas como exemplos.

A mudança de mídia e as diferenças textuais entre o manuscrito *Liombruno* de Cirino e o *Lionbruno* impresso de Vindalino¹⁵

O *Lionbruno* impresso mantém a trama e a estrutura de seu antecessor manuscrito. Por outro lado, a história impressa muda sua linguagem de maneira sutil e significativa, alterando atitudes expressas sobre religião, Deus, dinheiro e mulheres.

Em termos religiosos, o *Lionbruno* impresso de Vindalino adaptou o *gran dimonio* pagão de Cirino ao padrão cristão em que o diabo (*diavolo*) substitui o *dimonio*. O diabo já era muito familiar aos leitores cristãos medievais, figura presente nas lendas marianas, histórias em que ele figurava como o maior adversário da Virgem e de todas as pessoas boas.

No mesmo reino cristão, a posição de Deus também muda. No manuscrito, *Liombruno* expressa sua intenção de retornar no prazo de um ano em termos teocêntricos, ou seja, ele o fará “se Deus quiser”. Na versão impressa, porém, a teocentricidade é diminuída, os homens assumem a responsabilidade, e Vindalino tem um *Lionbruno* que afirma que seu retorno no período de um ano “pode ser facilmente feito” (SPINA, 1476, p. 22). O poder divino também diminui diante da magia na versão impressa de Vindalino, quando *Lionbruno* – preparando-se para ir à corte sarracena – agradece a Deus, mas pede ao anel mágico que o equipe para o torneio (*ibid.*, p. 26). Essa mudança da intercessão divina para a assistência mágica revela um passo importante em direção ao componente mágico nos contos de fadas de ascensão, tal como eles aparecem na coleção do século XVI de Straparola.

Invocações cristãs abrem e fecham ambas as partes da versão manuscrita e da versão impressa, igualmente enquadrando a ação do livro. No entanto, um aparente paradoxo emerge: nas páginas do impresso *Lionbruno*, Deus tem menos poderes sobre o mundo, ainda que as evidências retóricas da liturgia e da identidade cristã sejam

15 HARF-LANCNER, 1984, p. 243-261.

maiores. As invocações divinas de abertura e fechamento de ambas as partes são mais longas e detalhadas na versão impressa de Vindalino do que no manuscrito de Cirino. Além disso, Vindalino aumenta o número de vezes em que Deus, Jesus e Maria são nomeados. Até o eremita tem sua observância religiosa aumentada no impresso *Lionbruno*, fazendo o sinal da cruz na ocasião da chegada herói e pedindo proteção a *Christo* e *Maria*, tranquilizando-se ao ouvir Lionbruno declarar sua identidade cristã e clamar pela virgem imaculada.

As intensificações retóricas da identidade cristã na mídia impressa descritas acima são constantes e regulares. As muitas mudanças políticas, religiosas e econômicas ocorridas no final da Idade Média podem ser citadas como possíveis causas. Um esforço consciente para intensificar a identidade cristã diante de um islamismo em expansão no sudeste da Europa é uma delas. Outra pode ser a percepção de um impressor-editor de que a identidade cristã autoconsciente tivesse crescido recentemente entre os ouvintes de performances baseadas em livros e/ou entre os potenciais compradores dos impressos baratos nos quais *Lionbruno* apareceu. Por outro lado, é igualmente possível argumentar o oposto, ou seja, que a retórica cristã estava começando a preencher os espaços vazios deixados por uma abordagem cada vez mais secular da vida cotidiana, o que está bem documentado em estudos históricos do final da Idade Média. O mais provável é que existissem múltiplos níveis de crenças praticadas por indivíduos e pela população como um todo nos anos finais do século XV, e que os interesses comerciais de mercado tenham levado os editores-impressores a apresentarem uma retórica social, política e religiosa de forma cautelosa em suas publicações impressas. A censura à publicação impressa ainda não existia formalmente em um sentido generalizado, mas dentro das duas gerações seguintes ela desempenharia um papel proeminente na impressão popular.

O dinheiro surge como um segundo ponto de contraste entre o manuscrito e o impresso. No manuscrito *Liombruno*, os ladrões da segunda parte brigam por incontáveis *fiorini* (florins) e *dinari* (dinares). Por outro lado, no impresso *Lionbruno*, o herói rouba 3.700 florins, cujo valor à época consistia em 54 grãos de ouro puro por moeda. Esses 3.700 florins equivaliam a quantia principesca, aqui claramente especificada.

A terceira área de mudança do manuscrito para a versão impressa dessa história diz respeito à caracterização da heroína Aquilina. De uma versão para a outra, sua autoridade e autonomia diminuem, uma caracterização que se correlaciona estreitamente com uma mudança literária generalizada que estava ocorrendo nas narrativas breves por toda a Europa Ocidental entre 1450 e 1550¹⁶. Nesse processo, meninas e mulheres foram sendo cada vez mais vulnerabilizadas em contos breves como esse. Em *Liombruno*, a princesa sobrenatural expressa livremente seu desejo físico pelo jovem herói, mas no impresso ela se oferece em casamento discretamente: “Que lhe agrade se tornar meu marido” (*ora te piazia de esser mio marito*). Mais adiante, na versão impressa, Aquilina reage à melancolia de Lionbruno perguntando-lhe de forma submissa o porquê de sua aparente zanga para com ela. Outro exemplo de desvalorização da mulher na passagem da história manuscrita para a impressa emerge da descrição das criadas de Aquilina. No manuscrito, elas são exaltadas por sua beleza sobrenatural, enquanto no impresso sua beleza não é mencionada, deixando Aquilina como o único alvo de desejo masculino. A mudança ressalta sua atratividade como protagonista literária, mas também a diminui ao não apresentá-la como a mais bela em uma comunidade feminina de grande beleza.

No manuscrito de Cirino, Aquilina se sente justificada ao punir Liombruno por sua desobediência e traição, tirando dele suas armas, o corcel e os poderes do anel mágico. O texto impresso de Vindalino, no entanto, edita o caráter de Aquilina, o que resulta em uma protagonista que acusa a si mesma de ter cometido um grande pecado (*gran peccato*) ao castigá-lo. O rebaixamento da heroína na versão impressa se estende à medida em que imputa uma fraqueza física ao seu corpo: em sua tristeza, ela perde a consciência e é levada para a cama. No impresso *Lionbruno*, até a Virgem Maria perde os poderes sobrenaturais que ela exercia nos antigos manuscritos medievais de lendas marianas. No *Lionbruno* impresso em 1476, ela é apenas a mãe de Jesus e não mais uma operadora de milagres.

16 Eu trabalho com essa mudança em seu contexto literário e econômico no artigo “Fertility Control and the Birth of the Modern Fairy Tale Heroine” (*Marvels & Tales*, n. 14, v. 1, p. 64-79).

O manuscrito aparentemente retrógrado do protoconto de fadas *Liombruno* foi transformado no visionário protoconto de fadas *Lionbruno*. Esse processo exemplifica as mudanças fundamentais que marcaram a aurora da mentalidade do mundo moderno em seus primórdios, mundo no qual os primeiros contos de fadas de ascensão ganharam vida. Ao meu ver, a mudança de mídias permitiu (e até provocou) uma alteração na mensagem geral dessa narrativa no que diz respeito à religião, Deus, dinheiro e gênero. Parafraseando Marshall McLuhan, a mídia do século XV, manuscrita ou impressa, condicionou a mensagem da história¹⁷.

Até hoje, continua sendo verdade, no que diz respeito aos contos de fadas, que suas mensagens mudam à medida em que as mídias mudam. O filme *Cinderela*, da Disney, silencia sua heroína ainda mais do que nas versões dos irmãos Grimm, que editaram a mesma história ao longo de cinquenta anos. Um conto de fadas encenado com o humor dúbio das famosas pantomimas natalinas inglesas transmite, necessariamente, uma mensagem diferente do mesmo conto de fadas apresentado em um livro ilustrado para crianças. Esse breve estudo de caso de um protoconto de fadas demonstra como as histórias são sensíveis à mídia que as suportam e como as mudanças de mídia influenciam, sutil ou grosseiramente, sua substância narrativa.

17 McLuhan cunhou a célebre máxima “A mídia (*medium*) é a mensagem”, presente em seu livro de 1967 de título homônimo.

Referências

D'ANCONA, Cirino. “Liombruno”. In MANETTI, Roberta; ZABAGLI, Franco (Ed.). *I Novellieri Italiani*. Rome: Salerno Editrici, 2002 [1470; 1476].

D'ANCONA, Cirino. *Hystoria d'un mecadante pisano*. Bolonha: Bazaliero de' Bazalieri, 1490 [Disponível na Biblioteca Houghton, em Harvard; 8 p., 22 cm].

FRANCE, Marie de. *Lais de Marie de France*. Transc. e anotações de Laurence Harf-Lancner. Ed. de Karl Warnke. Paris: Livre de Poche, 1990 [1170].

HARF-LANCNER, Laurence. *Les Fées au Moyen Âge – Morgane et Mélusine: La Naissance des Fées*. Paris: Champion, 1984.

McLUHAN, Marshall. *The Medium is the Message*. New York: Random House, 1967.

STRAPAROLA, Giovan Francesco. *Le Piacevoli Notti*. Ed. Donato Pirovano. Rome: Salerno Editrice, 2000 [1551; 1553].

SPIRA, Vindalino da. “Lionbruno”. In MANETTI, Roberta; ZABAGLI, Franco (Ed.). *I Novellieri Italiani*. Rome: Salerno Editrici, 2002 [1470; 1476].

Esse ensaio foi elaborado a partir dos estudos listados abaixo; cada um deles apresenta discussões detalhadas de alguns dos assuntos aqui mencionados:

BOTTIGHEIMER, Ruth B. “Cinderella: The People’s Princess”. In LATHEY, Gillian et al (ed.). *Cinderella*. Detroit: Wayne State University Press, 2016, p. 27-51.

BOTTIGHEIMER, Ruth B. *Magic Tales and Fairy Tale Magic from Ancient Egypt to the Italian Renaissance*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014.

BOTTIGHEIMER, Ruth B. “Upward and Outward: Fairy Tales and Popular, Print, and Proletarian Culture, 1550-1850.” In *Elore*, n. 17, v. 2. Joensu (Finland): The Finnish Folklore Society, 2010, p. 104-120. Disponível em http://www.elore.fi/arkisto/2_10/bottigheimer_2_10.pdf. ISSN 1456-3010.

BOTTIGHEIMER, Ruth B. “Fairy Godfather, Fairy-Tale History, and Fairy-Tale Scholarship: A Response to Dan Ben-Amos, Jan Ziolkowski, and Francisco Vaz da Silva”. In BEN-AMOS, Dan (ed.). *Fairy-Tale Traditions between Orality and Literacy*. Journal of American Folklore, 2010, p. 447-496.

BOTTIGHEIMER, Ruth B. *Fairy Godfather: Straparola, Venice, and the Fairy Tale Tradition*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2002.

BOTTIGHEIMER, Ruth B. “Fertility Control and the Birth of the Modern Fairy Tale Heroine”. In *Marvels & Tales*, n. 14, v. 1, 2010, p. 64-79.

Um pouco além do espelho de Bela*

A little beyond Bela's mirror

Susana Ventura¹

* As notas indicadas ao longo do texto estarão disponibilizadas no final do artigo para consulta do leitor.

RESUMO: Ensaio que parte do conto “A Bela e a Fera” de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, publicado em 1756 para tecer considerações sobre a obra de que faz parte e das várias questões que o conto mobiliza.

PALAVRAS-CHAVES: Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, conto de fadas, século XVIII francês, educação de jovens meninas

ABSTRACT: Essay that analyzes the fairy tale “Beauty and the Beast” by Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, first published in 1756 to think about the book *Le magasin des enfants* and the various possibilities showed by the tale.

KEYWORDS: Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, fairy tales, XVIII century in France, education of young girls.

Ela abriu a biblioteca e viu um livro no qual estava escrito em letras de ouro: “Deseje! Comande! Aqui você é senhora e rainha.” “Pobre de mim! – suspirou ela –, “eu não desejo mais nada senão ver meu pobre pai e saber o que ele está fazendo agora”. Ela tinha dito isso apenas dentro de si. Qual não foi sua surpresa quando, dirigindo o olhar a um espelho, pôde ver sua casa onde seu pai chegava com um semblante extremamente triste. (“A Bela e a Fera”, Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, tradução de Maria Valéria Rezende)²

“A Bela e a Fera” é o único conto de fadas de autoria feminina conhecido do grande público ocidental nas primeiras décadas do século XXI. Do repertório mais tradicional, presente nas antologias mais correntes,³ ele é o único a descrever uma biblioteca, a da Fera, onde Bela pode ler o que quiser. No trecho em destaque, ao abrir a biblioteca, ela vê imediatamente um livro em que estão escritas palavras que dizem que é livre para desejar e comandar, pois ali ela é senhora e rainha.

Bela sabe ler.

1756 parece ter sido o ano da primeira publicação do livro em que está o conto e nele a protagonista Bela, que é filha de um grande comerciante que faliu, sabe o que a maior parte da população francesa não sabe: ela sabe ler. Saberá também escrever? O conto não revela isso.

Há poucos dados sobre a educação das mulheres na França durante os séculos XVII e XVIII⁴, mas sabemos que, em 1698 (quando *Contos dos tempos passados* de Charles Perrault e *Contos de fadas*, de Marie-Catherine D’Aulnoy acabavam de ser lançados, no auge da primeira moda europeia dos contos de fadas) um decreto real determinava que os responsáveis pelos aglomerados urbanos assumissem o compromisso de terem professores homens e professoras mulheres e também instava os pais a mandarem suas crianças para a escola, onde deveriam ficar até a idade de 14 anos. Em 1724, outro decreto real reforçou essas diretrizes. Ao que tudo indica esses decretos não foram plenamente cumpridos, especialmente no que diz respeito à educação para meninas e elas, de todas as classes sociais, continuaram, em sua maior parte, iletradas.⁵ Ou sabendo apenas ler.⁶ A contratação de professores era de âmbito regional e sabemos

que era bastante difícil conseguir professoras. Muitas vezes, quando o professor era casado, sua esposa exercia a função de professora das meninas enquanto ele ensinava os meninos. Há documentos que mostram que o ensino para as meninas, quando existia em muitas dessas escolas, era realizado num ‘canto’ da sala de aula dos meninos, onde a professora se cercava de suas alunas e ensinava.

Bela, nossa personagem, sabe ler, o que é muito precioso e por isso o livro que ela vê ‘fala’ com ela. Em letras de ouro ela decifra aquilo em que, a princípio, não consegue acreditar: ela pode desejar, pode comandar, ali ela é senhora.

Como leitora treinada, Bela conversa em silêncio consigo mesma, duvidando do que acabou de ler: “Pobre de mim, eu não desejo mais nada senão ver meu pobre pai e saber o que ele está fazendo agora”. Na sequência ela, surpresa, vê, num espelho que está no aposento, a imagem de seu pai chegando em casa. O livro estava certo, ela comanda e pode ter seus desejos realizados.

O conto “A Bela e a Fera” é uma parte de um livro chamado *Magazine das crianças*. Quando sua autora, Jeanne-Marie Leprince de Beaumont (1711- 1780) o publicou, ela era uma experiente preceptora e o longo subtítulo que deu à sua obra foi “diálogos de uma sábia preceptora com suas alunas de primeira distinção, nos quais se faz a juventude pensar, falar e agir segundo o temperamento e as inclinações de cada uma... Aqui apresentamos os ‘defeitos’ da idade e mostramos de que maneira podemos corrigi-los; também nos aplicamos para tanto “formar os corações quanto esclarecer as mentes”.⁷ Jeanne-Marie viveu no Reino Unido e a escolha do título foi uma inovação completa. “Magazine” é uma palavra derivada do árabe e foi inserida no Ocidente a partir do século XIII, sendo empregado em várias línguas neolatinas com o sentido de ‘depósito de suprimentos’. Desde o século XVI, com a popularização dos impressos no Reino Unido ‘magazine’ também era usado com o sinônimo de ‘revista’ e de ‘coleção ou arsenal de informações’. No tempo em que Jeanne-Marie vivia por lá, ‘magazine’ era, além disso, sinônimo de publicação periódica. A autora fez propaganda do volume em que está “A Bela e a Fera” já supondo que aquele seria o primeiro de uma série de volumes destinados a formar a juventude, e que, se bem recebidos e recebendo assinatura, teriam periodicidade anual.

Nas palavras da autora: “Se os pais tiverem a bondade de ler este primeiro volume, se acreditarem que ele seja útil o bastante para as crianças para desejar sua continuação, devem solicitar aos seus amigos que façam parte de um pequeno número de assinantes para o próximo ano, sem o que me restará abandonar tudo.”

As coisas não saíram exatamente como a autora desejava – como na maior parte dos projetos pessoais e editoriais desde sempre. Mas ela chegou a fazer várias outras publicações que tinham em seu título a palavra “Magazine”. Ao todo, durante a vida, ela publicou cerca de 70 títulos, parte deles eram manuais muito bem recebidos para educação de diversos grupos.

Jeanne-Marie, nascida apenas Marie em 1711, se casou por amor e não por conveniência, o que revelava que a classe social não era tão elevada para que seu casamento representasse um negócio para sua família e as demais de seu círculo. Divorciou-se com uma filha pequena, alegando infidelidade constante do marido, o que mostra sua disposição em fazer valer sua vontade. Já com reputação construída na França, mudou-se para o Reino Unido (ao que tudo indica a partir de 1745), onde foi também reconhecida como preceptora altamente instruída e contratada por famílias inglesas.

Os livros disponíveis para educação de crianças eram poucos, entre eles estavam *As aventuras de Telêmaco*, do próprio Fénelon e *História de Gil Blas de Santillana*, de Alain-René Lesage, clássicos lidos, sobretudo, por garotos desde suas publicações em 1699 e 1715. *As aventuras de Telêmaco* foi uma publicação dedicada ao então príncipe francês, pensando em sua educação e *História de Gil Blas* é uma aventura de natureza picaresca.

Parece ter sido a falta de livros para crianças e, especialmente, o distanciamento que o material disponível apresentava com relação à experiência de ser menina que fez com que ela escrevesse para suas jovens alunas. Em vez de retratar apenas figuras mitológicas ou personagens literários, Jeanne-Marie retratou crianças que se pareciam com suas próprias alunas, que tinham idades entre 5 e 12 anos⁸, e escreveu diálogos similares aos que ela mesma deve ter tido com elas. Para a criação de sua obra parece clara a inspiração num livro publicado em 1749 no Reino Unido, *The governess or Little Female Academy*, de Sarah Fielding onde uma governanta ou pre-

ceptora interage com suas jovens alunas. O livro tem dois contos de fadas inseridos em sua narrativa e Jeanne-Marie ampliou e aprofundou tanto em dimensão (seu *Magazine das crianças* é aproximadamente cinco vezes maior que o livro de Sarah Fielding) quanto em construção de personagens e no desenvolvimento de uma trama que sustente a narrativa principal.

O *Magazine das crianças* foi publicado em quatro partes, divididas em volumes (dois ou quatro, dependendo da edição). Edições posteriores reuniram o conteúdo num único tomo. E o que temos como conteúdo? São vinte e sete “diálogos” ou “sessões”, em que meninas pré-adolescentes conversam entre si e com uma preceptora e onde são apresentadas informações sobre geografia, história, mitologia, religião, ciência e filosofia, além de “belas histórias”, contos de fadas e passagens bíblicas resumidas.

Os contos de fadas aparecem como uma pausa, esperada e solicitada pelas personagens-meninas de tempos em tempos. Após o conto, a conversa toma rumos diversos, explorando aspectos do que foi narrado ou estendendo as discussões para temas correlatos. Imediatamente após “A bela e a fera”, por exemplo, a preceptora aborda o ciclo de vida das borboletas e fala das lagartas e de seu casulo para dizer que “O bom Deus que as criou dá a elas tudo que é necessário para viverem e se conservarem. Assim, elas têm em seu corpo uma loja, onde encontram ferramentas necessárias para fazer sua casa”. Para os leitores do que era publicado na França da época, o paralelo remete a uma fábula de François Fénelon (1651-1715) na qual abelhas e bichos da seda brigam por uma causa justa: “a glória das invenções úteis”, diante dos deuses do Olimpo. O conjunto de conhecimentos disponíveis na época é, então, literatura neste formato inventado pela autora, o “Magazine”, em que encena a vida cotidiana de um grupo de meninas em sua relação com a preceptora, sendo que tanto a narrativa principal quanto sua ficção colocada em moldura são construídas numa linguagem atraente às jovens leitoras e conseguem abordar, de maneira eficiente, saberes considerados muito relevantes para aquela sociedade (e logo para várias dos países do entorno, que a traduziram num curto espaço de tempo).

O mencionado Fénelon havia publicado em 1687 *A educação das jovens*, livro que era visto por muitos na primeira metade do século XVIII como um bom guia

para a educação feminina. Françoise d’Aubigné, Madame de Maintenon (1635-1719) fundara em 1686 a Casa Real de Saint-Louis em Saint Cyr, internato para instrução de meninas da nobreza empobrecida, e tanto Fénelon quanto Maintenon eram considerados pedagogos respeitados.

No estabelecimento fundado por Maintenon eram desenvolvidas habilidades de leitura, escrita, estudo de aritmética, de vidas de santos, desenvolvidos trabalhos de costura e bordado e incentivado o teatro a partir de obras morais e religiosas. Fénelon colocava a ênfase em habilidades domésticas e práticas e propunha que fossem ensinados princípios de Direito, aritmética, e conhecimentos sobre como selecionar empregados e ganhar seu respeito e amor. Habilidades intelectuais para ele seriam resumidas a leitura, escrita, habilidade em soletrar e gramática. Nada de línguas estrangeiras – como o castelhano, muito importante à época – se houvesse o ensino de alguma língua seria latim a escolha. Segundo ele acreditava, o estudo das línguas estrangeiras poderia “aumentar a fraqueza natural das mulheres”. Já os talentos artísticos eram tolerados, mas nunca encorajados.

Neste contexto, Jeanne-Marie avança bastante. Sua vida se parece com a da narrativa de muitos contos de fadas. Morta a mãe quando ela era pré-adolescente, seu pai se casou novamente com uma mulher que, ao que tudo indica, não queria a enteada por perto. A solução, que juntava, como à época era desejado, educação e conveniência, foi enviá-la a um convento. Porém, embora a permanência de meninas aristocratas em conventos costumasse variar entre dois e três anos a partir da puberdade, ela ficou num deles por dez anos. Algumas biografias afirmam que ela demonstrava vocação eclesiástica e que, por isso, permaneceu tanto tempo no convento. Não há um entendimento pacífico sobre isso, mas interessa saber que, durante sua permanência na instituição Jeanne-Marie ensinou meninas e que, dez anos depois, ela voltou a morar na casa do pai por um curto período, sendo logo contratada para preceptora da filha de uma família nobre.

Durou dois anos o contrato de trabalho, até o casamento de sua aluna, e naquele período ela conviveu com muitos intelectuais, artistas e teve acesso a novas publicações de autores e autoras que estavam em atividade.⁹

Para as classes superiores da França da época, a educação feminina era realizada em casa, pela mãe e, se houvesse recursos, por uma preceptora que ensinava o que soubesse, sendo complementada por professores específicos para ensinar música e dança (Jeanne-Marie dava aulas de música para sua nobre aluna). No início da puberdade, dois ou três anos em estabelecimento conventual.

Os relatos do que acontecia em âmbito doméstico e depois nos conventos (para as meninas que a eles foram), provém, como seria esperado, de mulheres mais abastadas, que depois de mais velhas escreveram ou ditaram a escrita de livros, memórias e cartas nas quais rememoram suas vidas. Num patamar menos elevado, uma faixa média e média alta, estiveram várias daquelas que, como Jeanne-Marie, se tornaram escritoras. Vivendo neste mesmo nível está a personagem Bela, filha de um rico comerciante, que teve boa educação, mas que se viu empobrecida quando alcançou a adolescência. Sobre a vida dessas pessoas dos patamares médio e médio alto pouco se sabe, infelizmente. E sobre as meninas do povo, lamentavelmente menos ainda: só o que algumas estatísticas conseguem mostrar em termos da educação regional propiciada nos conglomerados urbanos onde, quando havia escolas elas quase nunca tinham professoras.

Para as aristocratas, cujos casamentos representavam parte de um jogo político, e para suas famílias que desejavam ascensão social de suas filhas (e a própria melhora de estatuto social), como já mencionado, o período em convento era um complemento da educação oferecida em casa e, naturalmente, havia conventos específicos para a realeza e outros para alta burguesia.¹⁰

Jeanne-Marie se casou por amor e não por conveniência. Divorciou-se com uma filha pequena, alegando infidelidade constante do marido. Em dado momento, já livre dos laços matrimoniais, mudou-se para o Reino Unido, onde continuou a construção de uma vida de trabalho como educadora e idealizou parte das publicações que a tornariam conhecida e permitiram que tivesse um final de vida tranquilo na França, numa propriedade rural adquirida com o dinheiro de seu trabalho.

A escolha do repertório interno de histórias que foram inseridas em *Magazine das crianças* para serem contadas pela preceptora em alguns momentos, mostra a abrangência que a autora quis e conseguiu dar ao universo que mostrava para suas alunas

e depois para suas leitoras “A Bela e a Fera” e “Orlando e Angélica”, por exemplo, são recontos muito bem realizados de obras mais extensas publicadas anteriormente por outros autores (Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve e Ludovico Ariosto, respectivamente). “Aurora e Amada” é um conto filosófico com lances de folhetim, “O príncipe Titi” tem ares de epopeia. Não faltam os contos de personagens contrastantes como “Belinda e Feiosa”, “Azarado e Sortudo” e, pelo menos, uma facécia, “Conto dos três desejos”.

Pela linguagem do *Magazine* como um todo, mas especialmente na empregada nesses contos de fadas inseridos na narrativa, a autora conquista, como Scherazade, suas “ouvintes” representadas pelas alunas na ficção interna da obra, e constituídos, pela leitura do livro, por gerações e gerações de leitores posteriormente.

Sobre afirmação de possibilidades de escolha das mulheres – embora sempre muito circunscrita na obediência ao estabelecido – há mais um dado curioso sobre a biografia da autora, que convém trazer neste momento. Durante muito tempo pairou entre os que estudavam sua obra uma dúvida: seu prenome era Marie, qual o motivo de ter passado em muitas publicações a ser Jeanne-Marie? Em anos recentes descobriu-se que ela nasceu Marie e mudou seu nome por vontade própria. O que parece um simples detalhe não é realmente algo pequeno, pois mostra a afirmação de uma identidade escolhida por si mesma, o que completa o quadro das decisões tomadas ao longo da vida.

A única personagem do conto que sobreviveu de sua vasta obra, Bela, também toma várias decisões a partir da descoberta realizada na biblioteca (embora estritamente dentro da ordem do casamento, para o qual entrou pelas mãos do pai): o livro ali, parte da biblioteca que abre certas portas, apresenta-se como um meio de descobrir que a situação que ela vivia poderia ter diferentes encaminhamentos.

O espelho que mostra as pessoas que ela deseja ver e que estão distantes no espaço antecipa em muito nosso mundo contemporâneo. E para além de Bela, seu livro e seu espelho ‘mágico’, o que há nos demais contos de fadas do *Magazine das crianças*? Um conjunto, recontado de fontes que talvez seja possível retrair com alguma precisão, e que ajudam a preceptora da ficção, e a autora fora da ficção, no seu trabalho

de educar meninas das classes altas e prepará-las para os desafios da vida (uma vida estreitamente determinada pelo casamento que deveria, com a ajuda de algum estudo, ser uma aliança socialmente interessante).

Em que pese a ênfase no desenvolvimento de virtudes e do cultivo da fé da Providência Divina, vemos no conjunto de escolhas que a inteligência não é subestimada (mas continua sendo condicionada a servir dentro de uma situação de conveniência social estruturada no casamento).¹¹

Magazine das crianças, em sua totalidade, apresentou todas as condições para ter se tornado o clássico da época, exatamente por atender aos requisitos sociais mais apreciados pelas classes dominantes. Foi traduzido com brevidade para alemão e castelhano e foi lido em quase todos os países europeus. Com o passar dos séculos, curiosamente, foi esquecido quase em sua totalidade, com exceção do conto *A Bela e a Fera*.

De volta à cena da biblioteca, quando Bela encontra o livro em que estão escritas, em letras douradas, as palavras que a fazem perceber que ela comanda e pode desejar o que quiser, que outros livros estariam por ali? Afinal, tratava-se de uma biblioteca. O que um aristocrata dono de um palácio com biblioteca teria em suas estantes por volta de 1750? Ele deve ter lido na juventude tanto Fénelon quanto Lesage e com certeza havia aprendido grego e latim, possivelmente castelhano, alemão e inglês. Quais seriam os outros livros que estariam naquela sala?

O pesquisador Peter Bjorn Kerber nos revela¹² que, cinquenta anos antes do relato de Jeanne-Marie ser publicado, no século XVIII, para a elite francesa, ler, solitária ou comunalmente era parte do cotidiano e era considerado chique. Havia a ideia de que a leitura melhorava as pessoas e, portanto, após as primeiras obrigações do dia: se arrumar, tomar a primeira refeição e responder à correspondência, havia pelo menos duas horas dedicadas à leitura.

Havia um repertório comum, composto por História Antiga, Mitologia grega e romana, Fábulas de Esopo, Fedro e La Fontaine (as últimas publicadas em 1668, e teve grande popularidade por pelo menos um século), *As mil e uma noites* (conforme publicadas por Galand, em volumes, entre 1704 e 1717).

Essas leituras constituíam um repertório comum que aparece nos textos que

vão sendo publicados. No próprio *Magazine das crianças* observamos ecos de *Cândido* de Voltaire (no conto “Aurora e Amada”), das *Mil e uma noites* (o professor em “O príncipe Querido” se chama Suleiman), e de História Antiga (em “O príncipe Titi”). Porém, será naqueles mencionados dois recontos de livros para adultos que, com maior transparência, vemos o aproveitamento de repertório comum. Nas releituras de textos clássicos, vemos apropriações para a leitura por jovens do que constituía o principal conteúdo simbólico veiculado pela escrita fruída pela elite francesa.

A biblioteca não voltará a ser mencionada em outra parte da história de Bela. Mas, investigando mais sobre o passado, chegamos ao texto de partida da autora, o conto de fadas de Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve (1685-1755). Em 1740, ela publicou *A jovem americana e contos marinhos*, e neste livro estava o conto de fada *A Bela e a Fera*. Não era o primeiro livro da autora, que já publicava desde 1734, e tirava da atividade editorial grande parte de sua renda.¹³ Não era aquele um livro pensado para jovens leitores, e sim para os leitores possíveis daquela sociedade. A autora parece ter sido frequentadora dos salões parisienses e possivelmente desfrutava e participava dos jogos de contar histórias que aconteciam nesses ambientes. Seu conto, longo para a dimensão do que hoje é considerada a média para um conto de fadas, narra, com riqueza de detalhes, a história que conhecemos, mas não se detém com a transformação de Fera num belo príncipe, que se casa com Bela. A narrativa é bem mais complexa e antes da quebra do encanto Bela, que encontrara Fera moribunda, consegue reavivá-lo e vai com ele, em sua forma monstruosa mesmo, para o leito conjugal, onde ele dorme imediatamente. Em sonhos, como acontecia desde a primeira noite que passou no palácio de Fera, Bela é visitada por um belo desconhecido e, ao despertar, encontra ao seu lado a réplica da adorável figura, que lhe explica que estava preso de um encantamento. Na mesma manhã, Bela é visitada pela sogra e por uma fada. A sogra, após saber que Bela não é nobre, manifesta seu desagrado com a aliança feita pelo filho (Fera sim, que provavelmente seria rejeitado por qualquer mulher, mas, para a mãe, a questão de classe é primordial). Ofendida, Bela abre mão do casamento e a fada revela que tem um meio de apaziguar a situação, pois tem um dado que é desconhecido: Bela tem, afinal, origem nobre. Segue-se à revelação um longo capítulo, “A história

da Fera”, em que, em primeira pessoa, o príncipe/Fera narra sua história. São, então, revelados aspectos do passado e complexas teias de relacionamentos dignas de um bom folhetim – gênero que se tornaria popular décadas depois.¹⁴ Jack Zipes chama a atenção para essa questão de classe na obra de Gabrielle-Suzanne e a diferença para o conto de Jeanne-Marie, em que não parece haver qualquer problema no casamento entre uma filha de comerciante (falido, ainda por cima) e um príncipe.¹⁵

Como seria a relação de Bela com os livros na obra de Gabrielle-Suzanne? Ela encontra a biblioteca – e também uma coleção de quadros uma sala de música – em seu primeiro reconhecimento da nova casa.

Deixando esse quarto, ao passar por uma galeria repleta de quadros, encontrou ali o mesmo retrato em tamanho natural, que parecia contemplá-la com uma atenção tão amorosa, que a fez corar, como se aquela pintura fosse o próprio modelo ou ela estivesse diante de testemunhas de seu pensamento. Continuando o passeio, viu-se numa sala equipada com os mais variados instrumentos musicais. Sabendo tocar quase todos eles, testou alguns, dando preferência ao cravo, pois se harmonizava mais com sua voz. Dessa sala passou a outra galeria, semelhante à dos quadros, onde havia uma imensa biblioteca. Gostava de ler, e, desde sua mudança para o campo, tinha se visto privada dessa atividade. Seu pai, devido à desordem em seus negócios, fora obrigado a vender todos os livros. Sua paixão pela leitura podia facilmente ser saciada naquele local e protegê-la do tédio da solidão. (“A bela e a fera”, Gabrielle-Suzanne de Villeneuve, tradução de André Telles)¹⁶.

O conto de Gabrielle-Suzanne se destacou do conjunto em que foi publicado e fez sucesso imediato. Apenas dois anos após sua publicação, a peça de teatro *Amor para Amor*, de Nivelles de la Chaussée faria a primeira adaptação teatral da complexa trama. A segunda adaptação conhecida é a de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont e antes do final do século XVIII haveria pelo menos mais duas, que partiriam desta segunda obra: uma ópera-balé, *Zémire e Azor* (Marmontel e Gréty, 1771) e uma comédia, *A Bela e a Fera* (Stéphanie-Félicité de Genlis, 1779).¹⁷

A grande repercussão se deve, sem dúvida, à qualidade do texto de Gabrielle-Suzanne, ao papel central que as artes desempenham na trama de sua narrativa, além

do aprofundamento psicológico dado à protagonista. A protagonista Bela vê espetáculos a partir de seu palácio: óperas, tragédias, comédias, concertos sinfônicos. Também observa quadros, toca instrumentos e canta, lê livros¹⁸, tudo o que é valorizado pelos leitores de sua obra e produtores de cultura no período. Há ampla exploração da vida interior da personagem e é conferida ênfase aos sonhos dela e o que neles acontece. A autora escrevia para leitores de seu tempo, adultos já acostumados aos contos de fadas (a primeira moda de composição e publicação ocorrera na década de 1690 e ela cria seu conto cinquenta anos depois disso) e, além disso, atentos a questões de classe.¹⁹

Tomando as publicações de Gabrielle-Suzanne e de Jeanne-Marie, voltadas a públicos diferentes, temos que, por duas vezes, um único conto se destaca do conjunto e gera repercussão, leituras e reedições. Mas histórias em torno de um noivo que se apresenta como animal aparece também, com constância notável, em repertórios da tradição oral que seriam posteriormente recolhidos em muitos quadrantes do mundo e classificados, no início do século XX como parte do Ciclo do Noivo Animal²⁰. Essa espécie de rio subterrâneo de narrativas que atravessa os séculos, dos tempos mais antigos até o momento em que essas palavras são escritas, e continuam em direção ao futuro, é algo intrigante e não suficientemente estudado.

Mas os dois contos examinados aqui, fazem parte de publicações que chamo “de afirmação de autoria e escrita de autoria feminina” e ambos dão ênfase a livros, leitura e a uma biblioteca específica em suas tramas. Termino este ensaio pensando que, se desejássemos, como Bela, saber o que se passa, não em sua casa de campo, mas em outras bibliotecas similares onde outras mulheres puderam mergulhar nos séculos XVII e XVIII, que imagens e narrativas se revelariam diante de nossos olhos?

Notas

1 Doutora em Letras pela USP, Universidade de São Paulo, venturaras@gmail.com

2 Conto publicado em VENTURA, LESLIE e ASSE (2019)

3 Como *Contos de fadas de Perrault, Grimm, Andersen e outros* (AAVV, 2010), obra constante nas referências bibliográficas.

4 O interesse da pesquisa de que este ensaio faz parte é exclusivamente sobre a escrita de autoria feminina e por isso os dados enfatizados são, em sua maior parte, referentes às meninas e mulheres, seja no âmbito do ensino, quanto no da escrita e publicação.

5 Do ensaio da professora Samia I. Spencer “Women and Education” (em livro citado nas referências bibliográficas, em texto às páginas 83 e 84, com tradução de trabalho realizada por mim):

Há poucas áreas nas quais o espírito crítico do século XVIII foi expresso tão vigorosamente e profundamente quanto no que diz respeito à educação, particularmente à educação feminina. Discussões e escritos sobre o tópico não estiveram limitados aos educadores profissionais (Rollin, Reballier, Abade de Saint-Pierre, Mme. de Genlis ou Mme. Campan), aos filósofos (Montesquieu, Voltaire, Rousseau, Diderot, Helvécio ou Condorcet), ou até mesmo aos romancistas (Restiff de la Bretonne, Choderlos de Laclos, Sade ou Bernardin de Saint-Pierre). Pelo contrário, a educação de mulheres foi um tema central de debate entre a sociedade polida nos Salões Parisienses e o foco de atenção de um público muito mais amplo através do país, conforme demonstrado pelo número de competições sobre o tema propostas por várias academias de província.

A despeito do volume do material disponível sobre o tema, é difícil obter uma avaliação das práticas educativas do período. A maior parte dos tratados, panfletos, brochuras e livros tratando do assunto consistem em críticas às instituições existentes e propostas de projetos para reformas. Não há estudo sistemático deste tema que tenha sido publicado, nem no século XVIII, nem nos séculos subsequentes. Uma boa bibliografia revela que, a despeito do interesse contínuo no tema, há falta de material crítica e nenhum volume inteiro foi ainda dedicado a isso.

Em 1698 e novamente em 1724, decretos governamentais requeriam dos paroquianos o compromisso de terem professores homens e mulheres. Os pais eram demandados a enviar suas crianças para a escola até a idade de 14 anos, o que estabeleceu, ao menos em teoria, o princípio da educação compulsória. No entanto, esses decretos nunca foram plenamente colocados em prática (de maneira obrigatória) e a

falta de letramento continuou grassando mesmo entre as meninas de classes superiores e da burguesia. A famosa feminista e ativista política Olímpia de Gouges ditava suas obras para um secretário pois não sabia escrever. Mme. de Genlis nunca foi ensinada a escrever, aprendeu sozinha na idade de doze anos. As cartas da bem conhecida autora Mme. de Graffigny estão cheias de erros de ortografia. O caso mais notório talvez seja o das quatro filhas mais novas de Luís XV. Depois de muitos anos no convento, elas permaneciam iletradas, e uma delas, Mme. Louise aprendeu a ler apenas na idade de doze anos. Apesar da pobre qualidade de sua educação formal, muitas mulheres eram capazes de completar sua própria educação independentemente, algumas delas adquirindo rara proeminência no campo da auto-educação.

A obra de Fénelon, *A educação das jovens* (escrita em 1685 e publicada pela primeira vez em 1687) e a Casa Real de Saint Louis em Saint Cyr de Mme. de Maintenon (fundada em 1686) eram vistas por muitos da primeira metade do século XVIII como o ideal da educação feminina. Ambos os pedagogos rejeitavam o papel da mulher como um ser ocioso e propunham uma nova identidade – aquela da esposa virtuosa, mãe devotada e bem informada dona de casa que espalhava felicidade para todos à sua volta. Eles enfatizavam a importância das virtudes morais e força – qualidades que acreditavam que não eram naturalmente da natureza feminina. O papel da educação, portanto, era corrigir as *más inclinações* à fraqueza (suavidade) e *coquetterie* e proteger as mulheres das más tendências à “natural fraqueza de seu sexo”, isto é dissimulação, astúcia, tendência aos ardis e aos excessos.

6 A capacidade de leitura não está sendo subestimada, mas, tendo como base os livros da época em que o assunto da educação feminina é abordado, fica evidente que era difícil, mesmo no âmbito conventual, encontrar quem ensinasse escrita. O mesmo ensaio de Samia I. Spencer mostra que várias das escritoras provenientes das classes mais altas ditavam suas obras por não saber escrever.

7 Edições posteriores têm subtítulo mais curto e um tanto diferente: “diálogos de uma sábia preceptora com suas alunas de primeira distinção, nos quais se faz a juventude pensar, falar e agir segundo o temperamento e as inclinações de cada uma... Apresentamos aqui um compêndio de história sacra, fábula, geografia, etc e tudo pleno de reflexões úteis e contos morais”.

8 Cf. (ZIPES, 2006, p. 77).

9 No ensaio “Madame de Beaumont e a versão clássica de *A bela e a fera*”, assinado pelo editor Rodrigo Lacerda e contido na edição brasileira de *A Bela e a Fera*, obra citada nas referências bibliográficas, páginas 14 e 15, sobre a saída de Jeanne Marie do convento e a sua contratação: “Dez anos depois,

em 1735, desistiu da vida eclesiástica e foi residir com o pai na região nordeste da França. Quase imediatamente, viu-se contratada pela corte austro-francesa instalada na comuna de Lunéville, região da Lorena, onde por dois anos serviu como preceptora, dama de companhia e professora de música da primogênita do falecido Leopoldo de Lorena, Elisabeth-Thérèse. Durante esse breve período de vida cortesã, Jeanne-Marie conheceu grandes intelectuais da época, Jeanne-Marie conheceu grandes intelectuais da época, entre eles Voltaire, admirador do duque Leopoldo, e entrou em contato também com o trabalho de escritoras contemporâneas, como Émilie du Châtelet, Françoise de Graffigny, Madame de La Fayette e Madame de Tencin, e do expoente da literatura feminina medieval, Christine de Pizan, obras que certamente a estimularam a tentar a sorte nas letras.”

10 O ensaio da professora Samia I. Spencer, (SPENCER 1984), em tradução de trabalho realizada por mim:

“A educação de meninas de todas as classes sociais era, então, quase exclusividade das ordens religiosas. A primeira educação das filhas das classes altas era feita em casa. Usualmente, a governante estava encarregada do básico: ler e religião, enquanto tutores privados cuidavam da instrução em cantar, dançar e fazer música. Depois, meninas eram enviadas para um convento, de onde saíam, no início da adolescência para serem casadas. Fontevrault, Panthémont e La Présentation estavam entre os conventos exclusivos reservados às princesas reais da França e às filhas da mais alta nobreza. Famílias estavam mais ansiosas para enviar suas filhas para essas instituições porque desejavam que elas cultivassem essas relações que poderiam assegurar posições no círculo íntimo de alguma princesa ou rainha. Em geral, a vida das jovens não era isenta de bons momentos. Em algumas instâncias, as pensionistas eram acompanhadas por suas próprias preceptoras e estavam autorizadas a receberem visitas femininas em seus apartamentos privados. Frequentemente mercadores eram admitidos aos conventos para vender suas mercadorias às residentes. Eventos sociais não eram raros, estudantes podiam se entreter umas às outras com chás e jantares elegantes. Mulheres casadas eram hóspedes temporárias ou refugiadas permanentes nos conventos e, naturalmente, eram livres para se associarem às estudantes. De acordo aos irmãos Goncourt, essas instituições eram, de fato, cortes em miniatura, que trescalavam alegria. [...]

Esta visão romântica e idealizada, no entanto, é bastante ‘retocada’ e não dá uma visão nem realista nem completa do todo. As escritoras, descrevendo afetosamente este passado, negligenciaram mencionar as práticas terroríficas e as cruéis punições contadas por estudantes (segue-se passagem dizendo que,

em Fontevault as meninas eram punidas deixadas sozinhas nos lóculos onde as freiras eram enterradas e que Mme. Louise – filha de Louis XV – teria adquirido acessos de terror dos quais jamais se curou).
[.]

A chocante falta de instrução entre professores era talvez a maior causa da ignorância das estudantes. Em suas memórias Mme. de Roland lembra sua experiência [numa das mais respeitadas instituições parisienses em 1765]. A instrutora mais competente, responsável pela tarefa mais árdua – o ensino da escrita – era uma velha freira de 70 anos [...e seus talentos provocavam inveja e ciúmes nas freiras de nível superior mas menos sabidas. As alunas, cujas idades variavam entre 6 e 18 anos eram simplesmente divididas em dois grupos].

Filhas da burguesia média eram educadas mais ou menos nos mesmos moldes, com pouca diferença. Primeira educação providenciada pelas mães e parentes próximos (sem preceptora). É o caso de Mme. Roland, que aprendeu catecismo com a mãe, desenho com o pai, Latim com um tio eclesiástico. Também recebeu educação em geografia, escrita, dança e música pela visita dos vários tutores, todos homens, pela quase ausência de mulheres professoras. Com as idades de 10 ou 12, as garotas burguesas freqüentavam conventos como os das Beneditinas, Augustinianas, Notre Dame, Visitandinas e Bernardinas, que providenciavam serviço de educação não apenas em Paris mas nas maiores cidades do interior.”

11 Jack Zipes opina que a atitudes da autora em sua vida contrasta com o que mostram os contos em sua obra:

“Embora Mme. Leprince de Beaumont advogasse mais igualdade e autonomia para mulheres na sociedade, seus contos são contraditórios, na medida em que descrevem como meninas deveriam se domesticar, ajudar homens e provar seu valor demonstrando diligência e boas maneiras. Seria através de leitura, diálogo e aulas que as meninas deveriam socializar para avançar socialmente e a ‘fé’ de Mme. Leprince de Beaumont no poder da leitura dos materiais certos teriam um efeito muito difundido na maneira como os contos para crianças deveriam ser feitos e moldados na maior parte do século XVIII e através do século XIX.” (ZIPES, 1986, p. 77).

Em contraponto me parece que ela avança muito em relação ao que havia em termos de materiais para educação e que seus contos e o conjunto dos diálogos de *Magazine das crianças* possibilitam dar um salto em relação à autonomia mesmo em situação de restrição social.

12 BREMER-DAVID, 2011, p. 236.

13 Conforme consta nos dados biográficos da já citada edição da Zahar de *A bela e a fera*, a autora nasceu

em Paris em 1685, casou-se em 1706 e ficou viúva em 1711, ficando em péssima condição financeira. A partir de 1734, com a publicação de *A fênix conjugal*, a atividade como escritora passou a ser uma componente importante para sua subsistência. Ela publicou continuamente até o ano anterior ao de sua morte, 1754.

14 No volume da Editora Zahar mencionado nas referências bibliográficas, o conto de Gabrielle-Suzanne ocupa 175 páginas enquanto o de Jeanne-Marie, 25.

15 Analisa Jack Zipes:

“Enquanto Mme. Leprince de Beaumont representava uma perspectiva social em que a educação era essencial, sendo muito mais aberta à aliança entre a burguesia e a aristocracia (o que lhe garantiu muito do futuro sucesso), Mme. de Villeneuve era mais rígida ao desenhar comportamentos de classe e o que era ‘apropriado’ a cada uma.” (ZIPES, 1986, p.55).

16 O livro está nas referências bibliográficas (VILLENEUVE, BEAUMONT, 2016, p. 140).

17 O conto é realmente muito rico em referências que poderiam ser retomadas em releituras. No palácio, pelo artifício de abrir algumas janelas internas do palácio, Bela se vê transportada a teatros em que assiste desde peças de teatro a óperas e concertos. O papel das artes no conto de Gabrielle-Suzanne é bastante grande, e suas imagens muito evocadoras e poderosas.

18 “Após terminar de se vestir, diferentes trabalhos de costura, livros e animais a ocuparam até o momento do teatro.”

19 No conto, é colocada a questão de origem de Bela como impeditivo de casamento com o príncipe. Esta questão era muito presente nos contos de fadas escritos a partir de 1690. Lembro dois exemplos: “Fortuné”, de Marie Catherine d’Aulnoy, em que a jovem, criada como pobre camponesa é, em realidade, princesa e “Le prodige d’amour” de Catherine Durand, em que a jovem pastora é, por fim, uma princesa. Em ambos os contos, como no de Gabrielle-Suzanne, a classe social e a origem importam, e muito. São determinantes para o casamento.

20 O sistema de classificação de contos populares, hoje conhecido como ATU, começou a ser formatado por Kaarle Krohn e Antti Aarne em 1910, passando por ampliações posteriores.

Referências:

AAVV. *Contos de fadas de Perrault, Grimm, Andersen e outros*. Seleção de Maria Tatar. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Apresentação de Ana Maria Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

KERBER, Peter Bjorn. *Read to improve themselves in XVIII century Paris*. In BREMER-DAVID. Charissa. *Paris: Life and Luxury in the eighteenth century*. Chicago: Jean-Paul Getty Museum, 2011.

SPENCER, Samia I. (editor). *French Women and the age of Elightement*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

VENTURA, Susana; LESLIE, Cassia; ASSE, Roberta. *Na companhia de Bela: contos de fadas por autoras dos séculos XVII e XVIII*. Seleção, organização e comentários de Susana Ventura, Cassia Leslie. Ilustrações e projeto gráfico de Roberta Asse. Tradução de Maria Valéria Rezende, Maikon Augusto Delgado, Susana Ventura e Caroline Rodovalho. Londrina: Florear Livros, 2019.

VILLENEUVE, Gabrielle-Suzanne; BEAUMONT, Jeanne-Marie Leprince; BIANCARDI, Elisa. *La jeune americaine et les contes marins, La Belle et la Bete, Magasin des enfants*. Paris: Honoré Champion, 2008.

VILLENEUVE, Gabrielle-Suzanne; BEAUMONT, Jeanne-Marie Leprince. *A bela e a fera*. Tradução de André Telles. Ilustrações de Walter Crane e outros. Apresentação de Rodrigo Lacerda. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

ZIPES, Jack. *Fairy Tales and the art of subversion*. NY/London: Routledge, 1986.

ZIPES, Jack. *Why fairy tales stick? The evolution and relevance of a genre*. NY/London: Routledge, 2006.



Traduções

FABLES DE LAFONTAINE

LE LION ET LE RAT

Il faut autant qu'on peut, obliger tout le monde.
On a souvent besoin d'un plus petit que soi.
Toute chose en preuves abonde.

Un lion, un jour, se promenant
Par un jardin, vit un rat
Qui se tenait sur son chemin.
Montra ce qu'il écrivit, et lui dit :
Ce bienfait ne fut pas perdu.

Quelqu'un aurait-il jamais cru
Qu'un lion d'un rat eût affaire ?
Pendant il avint qu'au sortir d'un
Ce lion fut pris dans les rets,

Dont ses rugissements ne le purent
Serpenter accourut, et fit tant
Que la maille rongée emporta
Le lion, et la longueur de sa queue
Vint à lui que force ni

Le lion, un jour, se promenant
Par un jardin, vit un rat
Qui se tenait sur son chemin.

FABLES DE LAFONTAINE
LE RAT DE VILLE ET LE RAT DES CHAMPS

Le lion, un jour, se promenant
Par un jardin, vit un rat
Qui se tenait sur son chemin.
Le lion, un jour, se retire
En campagne aussitôt ;
Il se hâta de dire :
Chevons tout notre rôt.
Est assez, dit le rustique ;
Mais vous viendrez chez moi,
N'est pas que je me pi que
Tous vos festins de rois ;
Si rien ne vient m'interrompre
Mange tout à loisir,
Et donc. Et du plaisir
La crainte peut corrompre !

2020

O paradoxo de Charles Perrault: como contos de fadas aristocráticos se tornaram sinônimo de conservação folclórica

Charles Perrault's paradox: How aristocratic fairy tales became synonymous with folklore conservation

Lydie Jean¹

Tradução por Paulo César Ribeiro Filho²

1 Mestra em Literatura Francesa Moderna pela Universidade de Paris IV Sorbonne. E-mail: lydiejean@gmail.com.

2 Doutorando em Literatura Infantil e Juvenil pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

RESUMO: No final do século XVII, Charles Perrault escreveu aquele que viria a ser o seu mais célebre livro e um dos maiores sucessos da literatura francesa: as *Histórias e Contos do Tempo Passado*. Costuma-se pensar que Perrault reuniu a matéria de seu livro diretamente do folclore tradicional, a fim de preservar o seu panteão. No entanto, estudos mostram que, mesmo se ele estivesse inspirado pelos contos populares, não estava interessado em sua conservação. Contudo, a popularidade dos contos de fadas de Perrault foi tamanha que eles acabaram retornando ao folclore, tornaram-se parte importante da tradição popular e até ajudaram a preservá-la. Esse processo pode ser explicado por causas sucessivas, que, juntas, tornaram esse movimento possível. Desde o início, os contos de fadas de Perrault foram modificados para caber em publicações baratas. Quando o estudo do folclore entrou em voga, seus contos foram analisados por uma perspectiva errônea. E quando estudos mais sérios começaram a ser feitos, já era tarde demais: não se podia mais dizer quais contos eram contos originalmente populares e quais eram as versões modificadas de Perrault.

PALAVRAS-CHAVE: Charles Perrault; Contos de fadas; Folclore; *Préciosité*; Tradição popular; Literatura.

ABSTRACT: At the end of the 17th century, Charles Perrault wrote what would remain his most famous book, and one of the biggest successes of French literature: the *Histoires et Contes du temps passé*. It is commonly thought that Perrault took the matter of his book directly from traditional folklore, in order to preserve its tales. However, studies show that even if he was inspired by folktales, he was not interested in their conservation. But the popularity of Perrault's fairy tales has been so extensive that they finally returned to folklore, became an important part of it and finally helped to preserve it. This process can be explained by successive causes, which all together made it possible. From the very beginning, Perrault's fairy tales were modified to fit cheap publications. When it became a fashion to study folklore, his tales were analyzed from a wrong angle. And when more serious studies were made, it was too late: one could no longer tell which tales were original folktales, and which were Perrault's modified versions.

KEYWORDS: Charles Perrault; Fairy tales; Folklore; *Préciosité*; Popular tradition; Literature.

Apresentação

Em um estudo intitulado *O paradoxo de Charles Perrault: como contos de fadas aristocráticos se tornaram sinônimo de conservação folclórica*, a pesquisadora Lydie Jean averigua os excessos da etnografia romântica tendo por base algumas evidências que saltam aos olhos dos leitores mais experientes que se dedicam à leitura da coletânea *Kinder- und Hausmärchen* (“Contos Infantis e Domésticos”), dos escritores e acadêmicos alemães Jacob e Wilhelm Grimm. Acontece que, na segunda metade do século XVIII, os dois filólogos e bibliotecários reuniram e publicaram uma série de “narrativas folclóricas e contos populares” sob o ideal romântico de que uma verdadeira identidade nacional residiria nas tradições do povo simples, em suas histórias e crenças. A autora, porém, postula que, ainda que as publicações dos Grimm supostamente buscassem a expressão da mais original cultura tradicional alemã, em suas antologias foram incluídas tramas narrativas já presentes em algumas das aventuras que constam no clássico francês *Histórias ou Contos do Tempo Passado com Moralidades, Contos da Mamãe Gansa*, de Charles Perrault, pioneiro no estabelecimento do chamado “horizonte de expectativas” temáticas e estruturais do conto de fadas, título publicado em Paris, em 1697, dirigido sobretudo aos leitores da alta aristocracia francesa. Esse estudo provocador nos instiga e nos convida a refletir acerca de um certo processo de “retroalimentação literária” no tocante à influência que a narrativa oral exerce sobre o texto escrito e vice-versa, ressaltando a ideia de que a zona fronteira entre o oral e o escrito é envolta em névoa. Ademais, alguns dos temas trabalhados panoramicamente no texto de Lydie Jean constam nas elucubrações apuradas de Ruth Bottigheimer, na entrevista presente nesta edição da *Revista Literartes*.

Paulo César Ribeiro Filho

1. Introdução

A primeira imagem que geralmente vem à mente quando Charles Perrault é mencionado é a de um velho gentil ouvindo uma aia, contando às crianças maravilhosos contos de fadas. Esse agradável Sr. Perrault supostamente teria coletado esses contos de fadas com o intuito de entreter seus próprios filhos e, eventualmente, salvar essas histórias do esquecimento. Tal ideia comumente difundida será chamada de “o mito do bom Sr. Perrault” neste artigo. Esse mito baseia-se na ideia de que Perrault escreveu suas *Histórias e Contos do Tempo Passado*, também chamadas de *Contos da Mamãe Ganso*, com a genuína intenção de prestar reverência ao folclore tradicional. Perrault escreveu doze contos no total: *A Paciência de Grisélidis*, *Os Desejos Ridículos*, *Pele de Asno*, estas três escritas em verso; *A Chapeuzinho Vermelho*, *A Bela Adormecida no Bosque*, *O Gato de Botas*, *Cinderela*, *Barba Azul*, *O Pequeno Polegar*, *As Fadas* e *Riquete de Tópete*, estes escritos em prosa e com uma moral ao final. Quase todos os contos mencionados têm, de fato, origem no folclore tradicional, mas foram sensivelmente modificados por Perrault para se adequar ao público-alvo pretendido: a aristocracia.

Pensar que Perrault estava interessado na cultura popular seria um erro. Essa crença generalizada pode ser explicada pelo fato de que seus contos se tornaram parte da tradição popular. Perrault modificou os contos tradicionais com o intuito de entreter um público aristocrático, mas seu próprio trabalho também foi modificado. A cultura popular reapropriou-se de seus contos, mas o nome de Perrault permaneceu inseparável das histórias. Esse processo de reescritura das histórias tradicionais por Perrault e a sua futura reatribuição à cultura popular é o que este artigo tentará analisar.

2. Contos de fadas aristocráticos

2.1. A moda da *préciosité*

Os contos de fadas de Perrault foram escritos entre 1694 e 1697, numa época em que a *préciosité* estava na moda na França e em toda a Europa. *Préciosité*, ou preciosidade, era uma tendência aristocrática. Os denominados “preciosos” acreditavam que os diálogos brilhantes, as provas de inteligência e a elegância linguística eram meios de se denotar sua distinção. O humor requintado e o pensamento crítico de seus escritos expressavam um estilo de vida. O contexto de refinamento em que viviam condicionava suas obras, de sorte que consideravam o modo de vida burguês como o auge da vulgaridade.

Como um gênero literário menor, proveniente da cultura popular e constituído principalmente de formulações simples, o conto teria sido desprezado pelos preciosos. No entanto, era o que estava em voga nos salões literários e, naquela época, todos que buscavam algum reconhecimento literário escreviam contos (STORER, 1928). Eram versões estruturalmente elaboradas de histórias que realmente não se pareciam com contos populares. E mesmo que os contos tradicionais muitas vezes inspirassem os contos de fadas preciosos, os escritores modificavam as versões originais a fim de que não fossem prontamente reconhecidas. Os contos de fadas escritos nos salões costumavam ser longos e de estilo elaborado; ocorre também que muitos deles eram totalmente inventados, não tinham raízes populares e não respeitavam nenhuma das características típicas dos contos tradicionais. Esses contos veicularam preceitos de uma subcultura libertina, partilhada entre pessoas cultas: não há nada de ingênuo ou inocente aqui.

O conto de fadas precioso foi projetado para o entretenimento da aristocracia e não tem quase nada de semelhante com o conto de fadas popular do qual ele se origina. É preciso entender que os contos de Perrault definitivamente pertencem à *préciosité* (ROBERT, 1982). Algumas das morais que encerram os contos e alguns detalhes nos textos são, obviamente, comentários espirituosos dirigidos a pessoas instruídas. Esses

detalhes não podem ter sido extraídos de contos populares e muito menos de contos infantis. No entanto, como veremos mais adiante, Perrault manteve muitos aspectos dos contos tradicionais. A mistura de preciosidade e tradição forneceu ao seu trabalho um polimorfismo único que provavelmente é a razão de seu sucesso.

2.2 Quem é Perrault?

Charles Perrault nasceu em 1628, em uma rica família burguesa que havia alçado à corte real. Junto de seus sete irmãos e irmãs, foram criados pelos pais no “ódio às superstições populares”, um contexto típico do racionalismo iluminista da época. Suas primeiras obras, escritas com seus irmãos, refletiam as contradições da classe burguesa: aliada às classes baixas, mas aterrorizada com a possibilidade desse aliado ficar fora de controle. Eles zombavam das massas e de seu linguajar não refinado: se usavam seus termos, era apenas para ressaltar a distância entre essas massas e o leitor erudito.

Por vinte anos, Perrault foi o parceiro mais próximo do ministro Colbert e, como tal, contribuiu para a implementação e o fortalecimento do poder real absoluto. Perrault estava encarregado do campo artístico: seu dever era criar estruturas para supervisionar e, assim, controlar os intelectuais. Ele criou Academias de pintura, escultura, música, arquitetura etc. Ao ser eleito para a Academia Francesa, em 1671, participou ativamente da criação do dicionário institucional, cujo objetivo era completar a ruína das variantes regionais e impor um modelo exemplar que diferenciasse o que era vulgar ou grosseiro daquilo que seria de bom gosto, outra maneira de controlar os escritores.

Perrault era um homem muito mais moderno do que seu mito permite acreditar, longe da imagem de bom burguês próximo às classes mais baixas. Ele participou ativamente da política e do trabalho literário de então e foi ambicioso e firme em suas posições. Foi o principal defensor da tendência modernista e considerou que o progresso só era possível através da fé católica; escreveu *O Paralelo dos Antigos e dos Modernos sobre as Artes e as Ciências* (*Le Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les Arts et les Sciences*), em quatro volumes, para defender sua teoria. Suas ambições eram políticas e, para afirmá-las, experimentou muitos estilos literários, inclusive o estilo galante.

Charles Perrault publicou seus primeiros contos de fadas em 1694: *A Paciência de Grisélidis*, *Os Desejos Ridículos* e *Pele de Asno*, que foram publicados separadamente e depois reunidos em um livro. Em 1696, publicou *A Bela Adormecida no Bosque*, na revista *Le Mercure galant*, e seus demais oito contos em prosa no ano seguinte. Quando Perrault finalizou seus *Contes*, já havia perdido sua posição na Corte — Colbert morreu em 1683 — e passou a se dedicar a seus filhos. Somente a essa altura, escrever contos de fadas se tornou, ao mesmo tempo, uma forma de entretê-los (COLLINET, 1981) e de tentar retornar à corte seguindo o estilo dos salões, defendendo moralidades através de contos agradáveis. Para ele, aquele não era um trabalho relevante, opinião partilhada pelos seus contemporâneos (STORER, 1928).

2.3 Um trabalho polimórfico

Os *Contes*, no entanto, imediatamente tiveram um grande sucesso: oito reimpressões e duas imitações foram publicadas durante o período em que Perrault esteve vivo. Era um número impressionante, mesmo que a maioria dessas publicações fosse popular e barata. Deve-se mencionar que esse seu sucesso foi bastante incomum: os contos de fadas feitos nos salões não costumavam ser populares entre as classes mais baixas. Os contos de Perrault definitivamente pertencem ao gênero dos contos literários franceses, eles têm todas as suas características distintivas. Por outro lado, Perrault fez uso de narrativas populares sem operar modificações drásticas em sua estrutura, de modo que as pessoas reconheçam facilmente as histórias que conheciam tão bem. Estudos posteriores de folcloristas e historiadores da literatura mostraram que o livro de Perrault era, sem dúvida, baseado em uma coleção de contos tradicionais. Tem-se aí a preservação do folclore através do trabalho com temas populares, técnicas narrativas e fraseologia oral (SORIANO, 1975). No entanto, o vínculo com as narrativas populares não pode obliterar completamente a atitude condescendente do grande burguês em relação às classes mais baixas e suas tradições.

Temos agora uma visão geral mais apurada do trabalho de Perrault: é simultaneamente um compêndio de contos de fadas literários, feito à moda dos salões, uma

paródia de contos populares e uma reescrita desses contos. É isso que torna seu trabalho único. Perrault retocou o estilo popular, manteve a estrutura das histórias e algumas frases típicas, mas ainda assim os apresentou em um estilo ao gosto dos intelectuais e aristocratas, fazendo uso de um vocabulário precioso e respeitando as regras de escrita dos contos de fadas de salão. No tocante às suas reais intenções, o debate ainda continua. O polimorfismo de seu trabalho provavelmente reflete o polimorfismo do homem.

3. Processo de entrada no folclore

3.1. Os Iluminismos

Luís XIV morreu em 1715, e com ele morreu um estilo de vida, todo um estado de espírito. Sua representatividade era tão forte que, quando faleceu, uma era terminou e uma outra teve início. Todas as realizações de seu reinado pareceram desatualizadas e os contos literários do preciosismo foram rapidamente esquecidos. A ruptura foi ainda mais profunda porque a maioria dos escritores de contos de fadas morreu ainda no início do século XVIII — Perrault morreu em 1703.

No século XVIII, o número de editoras havia aumentado drasticamente e o público leitor crescia rapidamente. Os contos, como um tipo de literatura facilmente acessível, também aumentaram sua audiência. Os *Contes de ma Mère l'Oye*, apesar de antiquados, ainda desfrutavam de enorme sucesso popular. Apenas quatro edições do livro foram mapeadas no século XVIII, muito provavelmente porque seu sucesso editorial deveu-se às edições simples, difíceis de serem contabilizadas. No entanto, esse tipo de publicação apresenta um problema, que é a despreocupação com a autoria: geralmente não se imprime exatamente o texto original. É o caso dos *Contes*, que passou por muitas modificações.

Após a morte de Luís XIV, muitos procedimentos foram questionados. A monarquia absoluta foi examinada, o debate religioso foi fortalecido e novos sistemas filosóficos nasceram. Esse contexto comprometeu o trabalho dos escritores do século

XVIII. Embora na época tenha ocorrido uma abundante publicação de romances, a maior parte da produção literária estava relacionada ao debate filosófico e político. O espírito do século não favoreceu os contos de fadas; os *Contes* expressavam valores que estavam em total contradição com esse novo modo de ver o mundo. Perrault havia ajudado a reforçar o absolutismo real e defendeu a primazia da fé católica, que considerou como a principal fonte de progresso e modernismo. O progresso também foi um valor do Iluminismo, mas, para os filósofos, ele deveria ser baseado no raciocínio e no pensamento crítico. O reinado de Napoleão também não fora dos mais favoráveis aos contos de fadas. Embora o sucesso popular ainda fosse considerável, os contos de fadas, e principalmente os de Perrault, precisaram esperar por um novo reconhecimento da elite intelectual, o que se deu no Romantismo.

3.2 Irmãos Grimm

O século XIX viu surgir uma tendência muito mais duradoura que qualquer outra corrente literária, atingindo a maioria dos países europeus. Pode ocorrer como um arroubo democrático, ou como resultado de uma excitação dos sentimentos nacionais e patrióticos, ou mesmo ambos ao mesmo tempo. A tendência certamente foi generalizada, mas ocorreu mais cedo ou mais tarde de acordo com o país, com as condições econômicas e com as classes sociais envolvidas; pode ter consistido em debates teóricos ou insurgências sangrentas, com orientação liberal, conservadora ou revolucionária. Em todos os casos, descobriu-se que a cultura popular era digna de ser estudada, mesmo que nem todos os países partilhassem do mesmo entusiasmo. A Alemanha foi a iniciadora dessa tendência e os irmãos Grimm, suas figuras emblemáticas.

Tentando preservar o folclore nacional, eles coletaram histórias com um profundo respeito pela tradição. Conta-se que os Grimm não dispunham de antologias semelhantes já publicadas onde pudessem se inspirar quanto ao conteúdo de seus trabalhos. Assim, direcionando seus esforços para a tradição oral, eles teriam coletado mais de duzentos e cinquenta contos de informantes germânicos, que foram reescritos procurando manter o estilo dos narradores populares. Eles publicaram esse compên-

dio, *Contos Infantis e Domésticos (Kinder und Hausmaerchen)*, em 1812. No entanto, é interessante notar que nele foram incluídos todos os contos de Perrault. O caso de *A Bela Adormecida* é bastante significativo. Trata-se, na verdade, de um conto literário, que não tem raízes tradicionais ou orais em país nenhum. No entanto, faz parte do livro dos Grimm.

O “mito de Perrault” já existia e seus contos eram considerados testemunhos folclóricos. Aliás, é bem verdade que Perrault está bem mais próximo do estilo popular do que a maioria de seus contemporâneos (BELMONT, 1986). Além disso, sabendo que a estrutura dos contos é praticamente a mesma em diferentes países europeus, com diferenças estilísticas que não distorcem a estrutura do gênero, não é ilógico que os Grimm tenham se inspirado no trabalho de Perrault para reproduzir contos que também existiriam em diferentes versões na tradição germânica.

3.3 Romantismo e interesse no folclore

O despertar nacional na França ocorreu de maneira diferente da Alemanha. A unidade nacional foi alcançada e as elites não tiveram que defender a independência territorial e as tradições nacionais contra um invasor estrangeiro, ao passo em que a Alemanha foi ocupada pela França entre 1807 e 1815. Nesse sentido, o interesse pelas tradições nacionais na França era mais um tema literário do que uma demanda real.

A Revolução Industrial, o despovoamento do campo e o surgimento de uma numerosa classe trabalhadora que tardou a iniciar seus protestos: esses eram alguns dos motivos pelos quais o povo não podia mais ser ignorado. A democratização da leitura intensificou essa tendência e, finalmente, as elites literárias se interessaram pelas massas. A literatura se tornou dissidente, os intelectuais afirmavam estar do mesmo lado das pessoas pobres, exploradas e infelizes, enquanto, na verdade, tinham muito pouco contato com aqueles que defendiam. A tendência de refletir as aspirações populares levou naturalmente à reapreciação de textos folclóricos. Assim como o interesse pelas massas não era completamente genuíno, o interesse pelo folclore podia até ser real, mas ainda assim era superficial. Os contos de fadas de Perrault foram redescobertos,

mas seu trabalho passou a ser analisado sob uma perspectiva sentimental, que descon siderava sua real posição na história literária. “Descobriu-se” que Perrault não havia inventado seus contos de fadas do nada, pois teria se inspirado nas tradições orais e populares (WALCKENAER, 1876). E, imediatamente, o mito foi criado; Perrault passou a ser visto como um bom homem burguês que colecionava contos populares no campo e os reescrevia com absoluta fidelidade. Ele se tornou o símbolo, o precursor daqueles que queriam preservar a produção tradicional.

Naquela época, os *Contes* de Perrault atingiram o auge de sua popularidade. Eram histórias que as pessoas conheciam desde a infância e, portanto, tocavam-nas profundamente. Conscientes do que os leitores populares agora representavam em termos de dinheiro, as editoras começaram a lançar muitas edições do *Contes* em formatos e preços acessíveis às massas. Perrault adquiriu uma popularidade sem precedentes e, entre 1842 e 1913, houve pelo menos mais 233 edições de seus contos de fadas, por mais de sessenta editores diferentes. Isso significa uma média de três ou quatro publicações por ano, sem incluir as edições e traduções mais baratas. Os personagens de Perrault foram reapropriados pelo folclore popular e também penetraram nos círculos intelectuais. De forma semelhante, o Decadentismo os apropriou e modificou seu significado original (DE PALACIO, 1993). Essa tendência mostrou que Perrault ainda estaria muito presente no mundo da literatura e também que seus *Contes* haviam se tornado tão famosos que, mesmo que totalmente modificados, ainda eram reconhecidos pelo que haviam sido. Agora eles faziam parte da cultura comum.

4. Conclusões

No século 20, muitos especialistas em folclore analisaram o trabalho de Perrault com mais seriedade. Eles perceberam que, mesmo que o autor mantivesse a estrutura principal dos contos populares, seu trabalho não poderia ser considerado como um reflexo exato das narrativas populares da época. Historiadores da literatura encontraram origens literárias nos contos de Perrault. Os especialistas acreditam que autores italianos, principalmente Boccaccio e Straparola, podem tê-lo inspirado a escrever *A Bela Ador-*

mecida, por exemplo (SORIANO, 1968). As principais origens escritas para os outros contos são provavelmente os livretos baratos da chamada *Bibliothèque Bleue* francesa. Perrault os mencionava com desdém, mas sabe-se que ele de fato leu esses folhetos, como a maioria de seus contemporâneos. Após a publicação do livro de Perrault, a *Bibliothèque Bleue* também publicou seus contos, mas, na maioria dos casos, os textos não eram de autoria de Perrault. Eles foram modificados para se parecerem com os contos que as pessoas conheciam, embora ainda fossem apresentados sob o nome de Perrault; seus contos finalmente haviam retornado ao folclore tradicional. Até hoje, muitas publicações chamadas de “Contos de Perrault” são, na verdade, adaptações de algumas histórias direcionadas às crianças. Eles apenas mantêm a estrutura principal dos contos originais, como o próprio Perrault fez em relação às narrativas tradicionais. A influência que Perrault exerceu no folclore é comprovada pelo caso de *A Bela Adormecida*, conto de raízes literárias que passou a ser considerado narrativa tradicional. Através de Perrault, e mais tarde os irmãos Grimm, essa história se tornou parte da tradição popular.

Antes de instituir oficialmente o “folclore” local, os especialistas precisaram coletar material para o trabalho. A maior parte dessas coleções foi compilada na primeira metade do século XX na Europa em geral, e após a Segunda Guerra Mundial na França. A principal publicação dos folcloristas franceses é o *Le Conte populaire français, catalog raisonné*, de Delarue, continuado após a sua morte por Marie-Louise Tènèze (DELARUE, 1957; DELARUE; TENÈZE, 1964). Trata-se de uma enorme coleção de contos populares, e justamente a partir dessa coleção é que se levanta a questão principal a respeito da influência de Perrault: os contos coletados seriam os contos primitivos que inspiraram Perrault ou seriam versões modificadas dos contos estabelecidos por Perrault? Esse questionamento testifica, por si só, a profunda influência dos *Contes* no folclore. Agora é quase impossível determinar quais contos são os “originais” e quais são os escritos por Perrault. Apesar de os contos de fadas do autor terem sido distorcidos desde suas primeiras publicações, seu nome e a forma estrutural por ele estabelecida correspondem ao maior sucesso na história literária francesa. Nenhum outro livro passou por tantas modificações e, ainda assim, continuou a ser tão amplamente publicado e relido.

Referências

BELMON, Nicole. *Paroles Paiennes*. Paris: Imago, 1986.

COLLINET, Jean-Pierre. *Introduction to the Contes de Perrault*. Paris: Folio Gallimard, 1981.

DE PALACIO, Jean. *Les Perversions du merveilleux*. Paris: Séguier, 1993.

DE WALCKENAER, Charles Athanase. *Lettres sur les contes de fées attribués à Perrault et sur l'origine de la féerie*. Paris: Jouaust, 1826.

DELARUE, Paul. *Le Conte populaire français, catalogue raisonné*, Tome I. Paris: Érasme, 1957.

DELARUE, Paul; TENÈZE, Marie-Louise. *Le Conte populaire français, catalogue raisonné*,
tomes II & III. Paris: Maisonneuve & Larose, 1964.

GRIMM, Jacob and Wilhelm. *Les Contes*. Translation by Guerne, Armel. Paris: Flammarion, 1967.

PERRAULT, Charles. *Contes*. Genève: Slatkine Reprints, 1980.

ROBERT, Raymonde. *Le Conte de fées littéraire en France de la fin du XVIIe à la fin du XVIIIe siècle*. Nancy: Presses Universitaires de Nancy, 1982.

Artigo originalmente publicado em:

Trames – A Journal of the Humanities and Social Sciences. Academia Scientiarum

Estoniae, 2007, vol. 11, n. 3, p. 276-283. ISSN: 1736-7514 (eletrônico); 1406-0922 (impresso).

Data da aprovação para tradução e publicação: 4 set. 2019.

Tradução de Paulo César Ribeiro Filho.

Conto e mito, por Eleazar M. Meletínski

Traduzido por Rafael Bonavina Ribeiro¹

¹ É graduando em Letras pela FFLCH-USP, com dupla habilitação em Português e Russo, atualmente em intercâmbio na Universidade Estatal de Moscou (MGU), especializando-se em teoria literária, principalmente as ligadas ao folclore como gênero literário e aos mitos, suas particularidades e sua relação com a literatura moderna. Além de desenvolver suas pesquisas nessas áreas, também atua como tradutor, principalmente de textos em língua russa. A partir de 2020 começou a colaborar com a Revista RUS como Assistente Editorial.

Algumas palavras sobre Meletínski e sua teoria

O fenômeno da virada mitológica do século XX é ainda pouco explorado na teoria literária, principalmente a brasileira, e há relativamente poucos estudos que discutam a relação entre mito e literatura no século passado. Embora essa vertente seja considerada uma linha menor da crítica literária, se comparada à esmagadora preferência pelos estudos baseados na relação entre literatura e história ou literatura e sociedade, não são poucos os casos de escritores de importância indiscutível que retornaram às raízes mitológicas para escrever suas obras.

Apesar de a influência mitológica na literatura ser bem mais clara em alguns casos, como acontece em Dante, José Saramago ou Mário de Andrade, há outros menos evidentes, por exemplo, James Joyce, Franz Kafka e Gabriel Garcia Marques. Por isso é necessário um estudo detido sobre essa matéria, evitando uma leitura mitanalítica caricata. Os críticos literários que se filiam a essa vertente são muitos e, entre eles, está Eleazar Meletínski (1918-2005).

Meletínski é amplamente reconhecido na Rússia, seu país natal, como um dos principais teóricos sobre a relação entre mito e literatura, sendo ponto de referência para qualquer estudioso sério do assunto. Meletínski trabalhou muito tempo como professor universitário na Universidade Estatal Russa de Humanidades (RGGU) e chegou a ser homenageado pelo Instituto Superior de Pesquisas de Humanas “Eleazar M. Meletínski”. Mesmo depois de sua morte, seus livros continuam a ser reimpressos e se esgotam das prateleiras com relativa rapidez, os decênios de seu nascimento são comemorados com grandes eventos acadêmicos e sua obra é amplamente discutida.

Fora de seu país, Meletínski teve suas obras traduzidas em diversos idiomas e tem influenciado muitas pesquisas em sua área. No Brasil, os seus trabalhos vêm exercendo uma influência cada vez maior, principalmente reprodução são aqueles ligados à relação entre mito e literatura, como *A Poética do Mito* (1987). Além de diversos trabalhos isolados, essa vertente gerou também uma coletânea de estudos em comemoração aos seus 80 anos (BERNARDINI; FERREIRA, 2006).

Uma das mais importantes contribuições de Meletínski é a sua empreitada em

unir as vertentes russa e francesa da folclorística, consideradas antagônicas após a polêmica entre Claude Lévi-Strauss e Vladimir Propp. Caso o leitor não esteja familiarizado, a edição referida abaixo do famoso livro do teórico russo (PROPP, 1984) traz uma síntese excelente da questão, pois apresenta o material necessário para que se compreenda essa polêmica, incluindo a crítica de Lévi-Strauss à obra de Propp, a réplica do estudioso. Embora pareça algo de menor importância, é importante ressaltar que, em solo russo, o debate não foi recebido em termos amigáveis. Pelo contrário, Propp afirma que

quando alguém é atacado, é natural que se defenda. Aos argumentos do adversário, caso pareçam errôneos, é possível opor contra-argumentos que podem se revelar mais corretos. Uma tal polêmica pode apresentar um interesse científico geral. Foi por isso que aceitei com prazer o gentil convite do editor Einaudi de escrever uma resposta a esse artigo. O professor Lévi-Strauss atirou-me a luva e eu a recolho. Deste modo, os leitores da *Morfologia* serão testemunhas de nosso duelo, e poderão ficar do lado daquele que considerarem vencedor, caso esse vencedor exista. (PROPP, 1984, p. 127).

O campo semântico utilizado pelo teórico russo demonstra claramente que o debate estava longe de ser recebido como uma briga de irmãos; pelo contrário, era tomado como um duelo. Considerando as críticas feitas por Lévi-Strauss, Propp não deixa de tecer comentários a respeito do teórico francês e sobre a tentativa de opor o estruturalismo francês ao que se convencionou chamar formalismo russo.

A partir desse debate acalorado, Meletínski escreve um ensaio chamado “O Estudo Tipológico-estrutural do Conto Maravilhoso”, que o leitor pode encontrar nessa edição do livro de Propp. Apesar de seu tamanho relativamente reduzido, pouco mais de vinte páginas, este ensaio demonstra a preocupação de Meletínski em buscar uma síntese entre as vertentes, aparentemente opostas. Uma das saídas para esse impasse é o estudo estrutural dos mitos feito a partir de um ponto de vista literário, que rendeu o interessante livro *Arquétipos Literários* (2015), traduzido para o português,

bem como o livro *Do Mito à Literatura* (*Ot Mifa k Literature*), que lamentavelmente ainda não foi traduzido. Para tentar suprir em parte essa lacuna, propusemos a tradução a seguir de um dos textos em que o crítico literário russo repisa a trilha segura encontrada em suas pesquisas.

Como se pode notar pelo título, o autor aponta para um processo que liga o mito e a literatura, ou seja, a partir do mito, que é absolutamente sincrético, as diferentes artes vão se diferenciando pouco a pouco e se distanciando de sua raiz mitológica e adquirindo contornos próprios. Esse processo de transformações é chamado de desmitologização e o leitor pode encontrar algumas reflexões a esse respeito na tradução a seguir.

Para concluir, é importante ressaltar que o texto em questão pode ser lido como um gêmeo, por assim dizer, do artigo “Mito e Conto Maravilhoso” (MELETÍNSKI, 2019a), que tivemos a oportunidade de traduzir e publicar. Acreditamos que a leitura conjunta só pode vir a contribuir para o entendimento geral dessa teoria e, havendo interesse, é possível recorrer às demais obras do autor e aquelas derivadas do seu trabalho.

Rafael Bonavina Ribeiro

Referências

BERNARDINI, Aurora; FERREIRA, Jerusa (org). Mitopoéticas: da Rússia às Américas. São Paulo: Humanitas, 2006.

MELETÍNSKI, E. M. Os Arquétipos Literários. Tradução Aurora Fornoni Bernardini, Homero Freitas de Andrade, Arlete Cavaliere. Cotia: Ateliê Editorial, 2015.

_____. A Poética do Mito. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

_____. Mito e Conto Maravilhoso. RUS (São Paulo), v. 10, n. 13, pp. 149-164, 12 jun. 2019a.

_____. Ot Mifa k Literature. Moscou: RGGU, 2019b.

PROPP, Vladimir. Morfologia do Conto Maravilhoso. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.

Mito e Conto

No folclore arcaico, a distinção entre mito e conto (doravante C.) é difícil de precisar. Os próprios nativos dividem as tradições em duas formas [pynyl e lymnyl entre os tchukotos²; khvenokho e khekho, entre os fon³ (Benin); liliu e kukvanebu entre os nativos de Kiriwina da Melanésia e assim por diante⁴] provisoriamente relacionadas aos mitos e C.

Entre a maioria dos pesquisadores, não há dúvida de que a origem do C. seja o mito. Os C. arcaicos demonstram a ligação particular da trama com os mitos primitivos, os rituais e os costumes tribais. Encontra-se com frequência nos C. de animais os motivos típicos dos mitos totêmicos e, principalmente, das anedotas mitológicas sobre trapaceiros. É bem evidente a ampla divulgação da ancestralidade mitológica do C. maravilhoso sobre o casamento com o ser “totêmico” mágico que deixa temporariamente a forma de animal e assume a aparência humana (vide tramas AT 400⁵,

2 Povo nativo da Sibéria, cujo nome deriva da palavra tchautchu, no idioma tchukoto, que significa “os ricos em renas”. [N. do T.]

3 Este povo africano também é chamado de Daomé e foi um reino muito importante há alguns séculos. A influência deste povo em nossa cultura não deve ser descartada, pois o Brasil foi uma das regiões que mais recebeu escravos desta etnia durante o período colonial. [N. do T.]

4 O autor não se detém muito na discussão deste ponto em particular, pois já desenvolveu o tema no artigo “Mito e Conto”, de Meletínski, que, por isso, pode servir de complemento. O leitor encontra, ao final, a referência de uma tradução deste texto, feita com ajuda da Profa. Dra. Ekaterina Vólkova, que tivemos a oportunidade de publicar. [N. do T.]

5 É preciso fazer uma ressalva quanto à referência do autor. Fala-se do sistema de catalogação dos motivos dos mitos amplamente divulgado dentre os folcloristas, em especial os da escola finlandesa. Este sistema foi criado por Antti Aarne nos anos 1920, depois ampliado por Stith Thompson nos anos 50, por isso juntaram-se as iniciais dos sobrenomes e nasceu à sigla AT. Recentemente o sistema foi revisado por Hans-Jörg Uther, então a classificação passou a ser chamada de ATU, no entanto a consagração dessa nova sigla é bem recente e ainda debatida, o que

425 etc.): a esposa mágica (nas versões mais tardias, o marido) dá sorte na caça ao seu escolhido, mel (se for uma abelha), uma colheita farta e assim por diante, mas o abandona por violar uma proibição qualquer (não usar o nome, não discutir e assim por diante). Os C. sobre visitar outros mundos para libertar um prisioneiro (AT 301 etc.) são análogos aos mitos e lendas sobre os xamãs e feiticeiros que vão atrás da alma do doente ou falecido. Os motivos característicos dos ritos iniciáticos aparecem nos famosos C. sobre um grupo de crianças que cai nas garras de um espírito maligno, um monstro, um canibal, e é salvo graças a uma delas (AT 327 etc.), ou sobre a morte de um dragão poderoso, um demônio ctônico (AT 300 etc.).

Tendo suas bases ritualísticas e sendo parte necessária dos rituais ou dos comentários a eles, os mitos se transformaram em C. mediante um importante pré-requisito, a ruptura da relação imediata desses mitos com a vida ritualística da tribo. O desaparecimento dos limites específicos à transmissão do mito, a antecipação do número de ouvintes e principiantes (mulheres e crianças) fazia o narrador deter-se inconscientemente para inventar, enfatizando a diversão do momento e, sem dúvida, enfraquecendo a crença na verossimilhança do conto. Diminuindo a sacralidade dos

pode causar confusão quanto à nomenclatura apresentada pelo autor, que a chama pela sigla antiga, embora use a nova numeração. Nesta referência, Meletínski nos apresenta o que chamaríamos hoje de ATU400 e ATU425, a partir disso, sabemos que ele indica os contos de magia (ATU300-749), mais especificamente os contos em que um cônjuge ou familiar é uma criatura sobrenatural (ATU400-459), e precisamente os contos em que se tem a esposa (ATU400-424) ou o marido (ATU425-449) sobrenatural. Como se pode ver, a classificação é uma ferramenta muito útil para a folclorística, pois permite encontrar motivos semelhantes, bem como suas variações. Se ignorássemos essa diferença de nomenclatura, o leitor não teria dificuldade em encontrar a categoria correta. Em primeiro lugar, a divisão AT é feita a partir de uma seção temática indicada por uma letra e depois um número, então a indicação de Meletínski seria insuficiente para se encontrar o motivo a que ele se refere. Em segundo lugar, ainda que se deduza pelo contexto que o autor esteja falando da subdivisão T, que engloba os motivos ligados ao sexo, a entrada de número 425, por exemplo, se referiria à sedução da meio-irmã por parte do meio-irmão, o que não condiria com o texto. A partir disso, afirmamos que Meletínski utiliza a classificação ATU. [N. do T.]

mitos, aumenta a atenção dada às relações familiares dos personagens, suas discussões, lutas e assim por diante. A verossimilhança rígida da primeira fase dá lugar à relativa, que permite uma criatividade mais consciente e livre.

Na gênese do C., desempenham um papel essencial a desmitologização do espaço e do tempo da ação; a transformação da localização precisa (ali onde ela de fato aconteceu) dos eventos no espaço e tempo indeterminados da narrativa. A partir disso surge também a desmitologização do resultado da ação; ou seja, no C., não existe a etiologia típica do mito. No mito os feitos demiúrgicos (ainda que se pareçam em essência com os truques do trapaceiro mitológico) e as aquisições mitológicas têm significado coletivo, cósmico e determinam o processo cosmogônico (a criação do mundo, do fogo, da água fresca e assim por diante), já no C. os objetos adquiridos e as conquistas são benefícios pessoais do herói, e essa obtenção possui uma natureza familiar, tribal, social. Dessa forma, o protagonista do C. maravilhoso consegue a Água da Vida para salvar o pai doente (por exemplo, nos C. havaianos ou nos C. populares europeus) ou consegue, com a ajuda dos bichos, a brasa para a sua fogueira (entre os fon), e um personagem do C. de animais (a lebre ou a aranha) toma para si a água do poço através de uma artimanha. O sentido etiológico do mito aos poucos vai se transformando em moral (nos C. de animais), em fórmulas estilísticas e alusões à inveracidade do conto (nos C. maravilhosos). A desmitologização acontece inclusive com os próprios personagens. Por serem os herdeiros das narrativas sobre os trapaceiros mitológicos, uma condição necessária para a formação dos C. de animais é a dessacralização dos personagens totêmicos, que deve preservar formas animais deles; o protagonista destes C. é o trapaceiro transformado em animal, e suas peripécias são os elementos estruturais básicos da trama. Na mesma medida em que abandonavam as crenças totêmicas, os C. de animais enriqueciam-se com os motivos cotidianos.

A desmitologização do protagonista do C. maravilhoso e mágico-heroico é acompanhada pela sua completa antropomorfização e, em certo grau, idealização: ele tem pais divinos, uma origem milagrosa, às vezes há alguns traços totêmicos resquiciais. Apesar disso, o herói do C. não apresenta desde o início aqueles poderes mágicos que o herói mitológico tem por natureza. Nos C. arcaicos, ele ganha essas qualidades

como resultado de uma iniciação, uma provação xamanística ou a proteção extraordinária de espíritos. Por exemplo, o C. dos índios norte-americanos ainda preserva, em certo grau, a representação mitológica; neles encontra-se as aventuras extraordinárias vividas pelo filho (ou afilhado) do Sol. Esse é um tipo específico de C. heroico, mas o cavalheirismo do herói ainda tem uma natureza mágica, xamanística. O futuro afilhado do Sol é encontrado dentro da barriga de um lúcio, pode se transformar nele, recebe ajuda desse peixe (um motivo totêmico); utilizando um saco de vento, o herói apaga o fogo mandado pelo Sol; sob a forma de cabrito ou de pássaro, persegue as filhas deste e foge com elas para a Terra.

Evidentemente, neste processo de desmitologização do herói, a interfluência das tradições desempenhou importante papel, em particular entre as narrativas mitológicas e os diferentes tipos de bylitchka/C. primitivos sobre os encontros em um passado próximo com diferentes espíritos, tanto bons quanto maus. Os personagens centrais das bylitchkas são pessoas comuns. A desmitologização do herói no C. frequentemente é complementada pela predominância intencional do personagem “que não dá esperanças”, o pária social, o representante da família, tribo ou vila, perseguido e humilhado. Dentre eles estão os muitos órfãos pobres do folclore dos melanésios, das tribos montanhesas do Tibete e da Birmânia, dos esquimós, dos paleasiáticos, dos índios norte-americanos etc. Eles são ofendidos pelos conterrâneos e vizinhos, e os espíritos vêm em sua ajuda. Apesar de os diferentes tipos de herói “menor” (por exemplo, “o porcalhão”, “o ingênuo”, “o tolo”, ligado ao mal e à fogueira) terem um significado maior, aproximando-se da semântica ritualístico-mitológica (compare o significado ritualista da lama, das cinzas, da preguiça, da loucura, da fogueira etc.), eles são marcados propositalmente por essa precariedade social. Se o C. sobre o filho, ou afilhado, do Sol e outros heróis “maiores” são os análogos arcaicos dos C. maravilhosos russos sobre o Ivan-tsariévitch⁶, então o órfão pobre,

6 O nome é composto por duas partes: Ivan, o equivalente russo para o nome João, um nome muito comum, e tsariévitch, o filho do tsar, que poderia ser traduzido como “príncipe”, então teríamos Príncipe João. Por ser um personagem muito recorrente no folclore russo, com diferentes feitos, esposas, família e nuances de perso-

o “rapaz sujo”, é análogo aos zapetchnik ⁷, aos irmãos mais novos, à Cinderela dos C. europeus, ao Ivan, o Tolo⁸.

A forma clássica do C. maravilhoso apareceu muito depois do C. de animais clássico, após o fim da cultura primitiva; essa forma só é conhecida no folclore dos povos civilizados da Europa e da Ásia e difere do C. arcaico em maior medida do que este do mito. A sua formação foi preparada pela decadência (embora parcial) da visão de mundo mitológica, a transformação da fantasia concreto-etnográfica em abstrato-poética. No folclore arcaico, a representação narrativa é tão concretamente etnográfica quanto nos mitos, isto é, baseada nas crenças tribais concretas; no C. maravilhoso clássico, elas se separam, e nasce sua mitologia poética bastante fundamental. Diferentemente do que se encontra na bylitchka, os seres mágicos do C. russo refletem a manutenção da superstição em certos meios. Apesar de não estar geneticamente ligada à magia e ao sagrado, a compreensão do maravilhoso não é a mesma, pois é específica ao C. (e não igual ao mito). O conto não poetiza apenas as figuras dos seres míticos

nalidade, podemos considerá-lo como uma espécie de herói genérico, isto é, um nome dado para um tipo e não para um personagem específico.

7 Espírito do folclore eslavo que vive atrás do forno da isbá, geralmente retratado como um humanoide. Não se trata de um espírito mal, embora adore pregar peças. [N. do T.]

8 Ivan, o Tolo é mais um tipo do que um personagem de fato, de índole sempre boa e prestativa. Ressaltamos que “tolo”, aqui, não carrega uma conotação negativa, embora seja inevitável para o leitor contemporâneo. Algumas das principais características de Ivan, o Tolo, são sua inocência, sua facilidade em perdoar os demais e uma inteligência não habitual, que é interpretada por muitos como tolice, mas é a razão de seu sucesso nas histórias. Ao contrário do Ivan-tsariévitch, sua origem é extremamente humilde, via de regra, ele é filho de camponeses.

(a Baba-Iagá⁹, o dragão, o Kaschei¹⁰ etc.), como também as transformações mágicas e as ações taumatúrgicas.

De fato, a semântica do C. pode ser interpretada apenas a partir de suas bases mitológicas. No entanto, a hegemonia do código social é característica à semântica do C., não do mito. A oposição mitológica fundamental do tipo vida x morte dá lugar, em grande parte, aos conflitos sociais, que surgem na forma de relações intrafamiliares.

No C. arcaico, o tema familiar só é rascunhado: em certa medida, a família do C. é a generalização simbólica da grande família, isto é da comunidade patriarcal de tipo tribal; os enredos de disputas familiares e a humilhação da afilhada ou do irmão mais novo pressupõem um significado social, como os sinais da corrupção da tribo. Obviamente o motivo do caçula reflete de maneira oblíqua a exclusão arcaica da hereditariedade do caçula e o desenvolvimento da desigualdade familiar. A figura da madrasta só pode surgir com a presença de perturbações da endogamia, ou seja, se houver um casamento de noivos excessivamente “distantes” (de tribos diferentes). Não é por acaso que, em algumas tramas rígidas, o motivo da madrasta-afilhada dos C. europeus é uma variação do motivo do pai que incesta com a filha,

9 Baba-Iagá é uma bruxa do folclore russo que, como apontou V. Propp, pode ter a função de antagonista ou de doador/ajudante, dependendo do conto em questão. Dentre os muitos trabalhos feitos sobre esta controversa personagem, gostaríamos de destacar, principalmente, a dissertação de mestrado “Aleksandr Nikoláevitch Afanássiev e o conto popular russo”, escrita por Flávia Moino, 2008. Neste trabalho, o leitor brasileiro tem acesso gratuito e fácil a um excelente material a respeito do folclore russo, pois, partindo de algumas explicações sobre a vida de um dos mais importantes folcloristas do século XIX. Não bastando o estudo interessante a respeito de Afanássiev, Moino também apresenta traduções de vários contos centrados na figura de Baba-Iagá, bem como apresenta algumas interessantes reflexões a respeito da feiticeira. [N. do T.]

10 Por vezes chamado de Koschei, o Imortal, é um feiticeiro do folclore eslavo, geralmente de má índole, também conhecido por ser um guerreiro excepcional. Seu semblante parece com um esqueleto, pois ele é magro e longilíneo, vale ressaltar que uma das etimologias do nome é a palavra kost (em português, osso). Apesar de seu epíteto, há uma forma secreta de mata-lo, e a sua descoberta é parte da aventura dos personagens. [N. do T.]

isto é, são tentativas de violação extrema da exogamia (que proíbe o casamento de familiares muito próximos).

As infrações das normas das relações familiares e matrimoniais (sob a forma de incesto ou, pelo contrário, o casamento entre noivos muito distantes) e das obrigações mútuas dos cônjuges são a fonte de sérios conflitos nos mitos, levando à ruptura de elementos cósmicos ligados primordialmente; e sua reunificação exige mediação e seus mediadores. No C. as próprias transgressões (N. B. as leves violações dos C. em que a mulher totêmica se despe da aparência animal e o dragão rapta a princesa são casamentos entre membros muito distantes; o pai que persegue a filha é o incesto; a madrasta que persegue a afilhada é a esposa demasiadamente distante do pai e assim por diante) são consideradas a partir de todas as possíveis consequências sociais, e não cósmicas. A inter-relação matrimonial “correta” perde cada vez mais a função comunicativa (como nos mitos paleoasiáticos sobre as aventuras dos filhos do Corvo, que incluem casamentos “corretos” com seres que personificam e controlam o clima e os mares, ou seja, com as forças cósmicas socializadas). Já que o principal do C. não é o bem-estar tribal em um fundo cósmico, mas a felicidade do indivíduo sobre um fundo social, o casamento do herói “baixo” com a princesa (ou da heroína “baixa” com o príncipe), seguido pela elevação do status social do herói, que, para o indivíduo, significa uma saída original e mágica [no C. clássico, encontra-se o nascimento mágico do herói como forma da sua idealização, mas é mais comum que a origem “elevada” possua formas sociais (um príncipe)]. O casamento aparece como meio de superação das oposições fundamentais vistas no âmbito da família da narrativa e encarna a mediação da oposição “baixo” x “elevado”. Nos C. arcaicos, o tema do casamento é periférico; as relações familiares surgem por vezes como um meio de obtenção dos sucessos domiciliares, dos objetos mágicos etc. Durante a passagem do C. arcaico para o C. clássico mágico, é como se o meio e o fim trocassem de lugar. Até no C. sobre a obtenção de objetos mágicos, como as penas do Pássaro de Fogo, da Água da Vida etc., a busca é apenas o prelúdio para o casamento da princesa; em outros C. os objetos mágicos são apenas um meio que permite um casamento feliz no fim das contas. O casamento preserva a função mediatória nos raros casos em que os noivos são ambos de origem social elevada. Nes-

tes C., é comum que o herói esconda-se conscientemente sob uma máscara “baixa” e só depois revele sua real origem (como no C. sobre o jovem dos cabelos de ouro etc.).

Como um todo, é característica à semântica do C. maravilhoso a preservação da importantíssima oposição mitológica próprio x alheio (que se caracteriza pela relação do herói e seu antagonista), que se projeta em diferentes planos: casa x bosque (criança x Baba-Iagá), o nosso reino x o reino alheio (o jovem x o dragão), a família de sangue x a família de casamento (afilhada x madrasta) etc.; a descrição das normas das relações familiares e matrimoniais é conduzida ao plano da oposição: do costumeiro casamento exogâmico com o cônjuge “totêmico”, que unifica o “humano” e o “animal”, para a transgressão máxima sob a forma de incesto.

No C. maravilhoso clássico, o sucesso ou fracasso do herói já não é consequência direta da sua observância de prescrições mágicas, da aquisição das habilidades mágicas como resultado de uma iniciação ou provação xamanística, das relações consanguíneas ou matrimoniais com os espíritos. É como se os poderes mágicos se separassem do herói e, de certa forma, agissem em seu lugar. A sua ajuda é condicionada à observância de preceitos definidos e bastante abstratos, que ditam a estrutura da ação do C. Seu princípio fundamental é a obrigatoriedade da resposta positiva a qualquer desafio, principalmente os que levam à ação (em especial se ele vier de um ser evidentemente hostil): toda prescrição deve ser realizada; e qualquer proibição, transgredida. Esse sistema formular de conduta foi abstraído a partir das normas consuetudinárias características ao C. Isso não impede que os atos do herói também sejam de caráter ético-moral (educação, bondade, generosidade etc.), o que é típico do gênero. Os poderes mágicos colaboram ativamente com o herói para a realização do feito, frequentemente agindo em seu lugar, mas a boa índole sempre demonstra a alma pura do herói (e a má, a alma impura do falso-herói).

Assim como no mito, o C. tardio possui uma estrutura morfológica única, parecida com uma corrente de perdas (problemas, deficiências) de alguns valores cósmicos ou sociais e suas aquisições, que são ligadas entre si pelos atos do herói (consequência delas). Os feitos cosmogônicos e culturais dos demiurgos míticos, as peripécias dos trapaceiros nos C. de animais e as provações dos heróis dos C. maravilhosos – esses

atos são distributivamente semelhantes (todos eles são os elos intermediários entre as perdas e as aquisições). Mas o mito ou o C. arcaico servem como certa metaestrutura para o C. maravilhoso clássico. No C. arcaico, a corrente de perdas e aquisições pode ser feita de um número indeterminado de elos e o final positivo, feliz (aquisição), não é obrigatório, apesar de ser mais comum do que o negativo (perda). Quanto à estrutura, todas as conexões são mais ou menos equivalentes e independentes. No C. maravilhoso clássico, os elos narrativos independentes formam necessariamente uma estrutura hierárquica rígida e delimitada, em que alguns valores narrativos são o meio para o progresso de outros (análogo ao C. de animais clássico, constituído por uma corrente de truques, também hierarquicamente relacionados um ao outro, embora em menor grau do que no C. maravilhoso). A estrutura hierárquica do C. maravilhoso é feita de dois ou, mais frequentemente, três elos fundamentais de provações do herói: a preliminar (algum doador checa o conhecimento do herói a respeito das regras de conduta), a principal (o feito que conduz à liquidação do problema ou da deficiência iniciais) e a complementar (a comprovação da identidade: o herói deve provar que foi ele mesmo quem realizou o feito, seguida pela condenação dos rivais e dos impostores). O final do C. maravilhoso clássico é invariavelmente feliz; via de regra, é o casamento com a princesa e a aquisição de metade do reino. Dessa forma, não basta liquidar o problema/deficiência inicial, pois há aquisições complementares, que se tornam a recompensa do herói. As provações no C. maravilhoso são comparáveis àquelas típicas dos ritos de consagração (iniciático) ou conjugais (mais tardios) na sociedade arcaica, ligadas aos mitos. Já que cada indivíduo atravessa a iniciação e outros ritos de passagem (por exemplo, de uma classe etária para outra), o C. utiliza amplamente os motivos mitológicos, relacionados aos rituais do tipo iniciático, por causa do seu interesse pelo destino pessoal. Esses motivos são pontos de referência no caminho do herói (a sequência de provações, a aquisição dos poderes mágicos) e são símbolos da própria heroicidade (a vitória sobre o dragão etc.). Assim a sequência dos mais importantes símbolos, motivos, tramas e, em parte, a estrutura geral do C. maravilhoso estão ligadas aos ritos iniciáticos (ver as pesquisas de V. Propp, J. Campbell e, mais recentemente, P. Saintyves). No entanto, o equivalente ritualístico do C. maravilhoso clássico é o casamento,

um ritual mais tardio e individualizado se comparado com a iniciação, a que ele se relaciona geneticamente; por isso, de certo modo, é justa a afirmação de a iniciação ser o equivalente ritualístico que corresponde aos tipos de mito e formas arcaicas do C.; assim como o casamento está para o C. maravilhoso tardio. Toda a sequência de motivos e símbolos narrativos – o sapatinho da Cinderela, o cozimento do anel no bolo, o disfarce da noiva na pele de porco ou de velha (no C. japonês), a falsa noiva, a fuga de um dos noivos, a proibição de chamar a jovem noiva pelo nome verdadeiro etc. – encontra sua explicação nos acontecimentos e ritos conjugais de muitos povos do mundo e, no fim das contas, remete à semântica mitológico-ritualística antiga. O C. também pode ser comparado ao rito matrimonial como um todo, pois o casamento com a princesa ou príncipe é o objetivo último da narrativa. No entanto, isso não implica a dedução universal sobre a gênese ritualística do C. maravilhoso, posto que a originalidade da representação narrativa e a própria forma do gênero C. são determinadas pelas concepções primitivas de fetichismo, totemismo, animismo e magia, bem como as próprias peculiaridades do pensamento mitológico, da mediação mitológica.

No plano estilístico, os mais importantes indicadores do gênero, que opõem o mito ao C. maravilhoso clássico como criação artística, são as fórmulas narrativas tradicionais, que indicam a indeterminação do tempo e do espaço (nas aberturas), a inverossimilhança (na *nebylitsa*¹¹, a indicação da impossibilidade ao final) etc. Os

11 Gênero folclórico em verso ou prosa, geralmente de conteúdo cômico. O nome do gênero é formado a partir da palavra “быль” (*byl'*), em português “fato”, que dá origem ao gênero “былина” (*bylina*), um dos maiores exemplos de conto maravilhoso do folclore russo; somando-se à raiz etimológica o prefixo negativo “не” (*ne*) e os sufixos necessários, chegamos ao nome do gênero textual em questão “Небылица” (*nebylitsa*). Ou seja, o nome é do gênero pode ser entendido como “inverdade”, “invenção”, “mentira”, por isso é comum encontrar textos que beiram o absurdo, para sublinhando o seu caráter de criação, de inverdade. Por outro lado, a *nebylitsa* pode ser vista como uma paródia do conto maravilhoso, mas é importante ressaltar que ela não apresenta os motivos da deficiência, as proibições e transgressões, o que indica um passo em direção à desmitologização do conto maravilhoso. [N. do T.]

começos e finais do C. maravilhoso clássico são diametralmente opostos às aberturas formulares (indicadores do tempo mitológico da criação: “foi no tempo em que os bichos ainda eram gente” etc.) e os fechamentos formulares de caráter etiológico do C. arcaico. Ao mesmo tempo, o discurso direto no C. preserva alguns elementos mágico-ritualísticos de forma esquemática.

Referências¹²

PROPP, Vladimir. *A Morfologia do Conto Russo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

PROPP, Vladimir. *Raízes Históricas do Conto Maravilhoso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MELETÍNSKI, E. *O Herói do Conto Maravilhoso*. Moscou: Academia Isledovanii Kultury, 2005.

MELETÍNSKI, E. (2019). Mito e Conto Maravilhoso. *RUS* (São Paulo), 10(13), 149-164. <https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2019.155845>

MELETÍNSKI, E. *Poética do Mito*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

Saintyves P. *Les contes de Perrault et les récits parallèles (coutumes primitives et liturgies populaires)*. Paris: Slatkine, 1990.

JOLLES, A. *Einfache Formen: Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*. Berlin: De Gruyter, 1993.

BOAS, F. *General Anthropology*. Nova Iorque: D. C. Heath and Company, 1938. Disponível em: <https://archive.org/details/generalanthropol031779mbp>

12 Nesta edição, as referências originais foram trocadas pelas mais acessíveis para o leitor brasileiro. Quando possível, referenciamos as traduções já feitas em português, em edições mais contemporâneas. Em alguns casos, as edições já se encontram em domínio público, por isso oferecemos as versões disponibilizadas gratuitamente.

[N. do T.]

THOMPSON, S. *The Folktale*. Nova Iorque: Dryden Press, 1946. Disponível em: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=inu.30000118310238>

THOMPSON, S. *Motif-index of Folk-Literature*, v.1-6. Bloomington: Indiana University Press, 1955-1958. Disponível em: <https://archive.org/details/Thompson2016MotifIndex>

CAMPBELL, J. *O Herói de Mil Faces*. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1989.

VRIES, J. de. *Betrachtungen zum Mädchen, besonders in seinem Verhältnis zu Helensage und Mylhos* (Folklore Fellow communications, v. 63, No 150). Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, 1967.

Texto original para consulta

Сказка и Миф

В архаическом фольклоре различие между мифом и сказкой (С.) трудноустановимо. Выделяемые самими носителями традиции две формы повествования [пыныл и лымныл — у чукчей, хвенохо и хехо — у фон (Бенин), лилиу и кукванебу — у киришна в Меланезии и т. п.] лишь условно соотносятся с мифами и С.

Происхождение С. из мифа у большинства исследователей не вызывает сомнения. Архаические С. обнаруживают отчётливую сюжетную связь с первобытными мифами, ритуалами, племенными обычаями. Мотивы, характерные для тотемических мифов и особенно мифологических анекдотов о трикстерах, широко отразились в С. о животных. Совершенно очевидно мифологическое происхождение универсально распространённой волшебной С. о браке с чудесным «тотемным» существом, временно сбросившим звериную оболочку и принявшим человеческий облик (ср. сюжеты АТ 400, 425 и др.): чудесная жена (в более поздних вариантах — муж) дарит своему избраннику удачу в охоте, мёд (если она пчела), богатый урожай и т. п., но покидает его из-за нарушения им какого-либо запрета (не называть по имени, не ругать и т. п.). С. о посещении иных миров для освобождения находящихся там пленниц (АТ 301 и др.) аналогичны мифам и легендам о странствованиях шаманов или колдунов за душой больного или умершего. Популярные С. о группе детей, попадающих во власть злого духа, чудовища, людоеда и спасающихся благодаря находчивости одного из них (АТ 327 и др.), или об убийстве могучего змея — хтонического демона (АТ 300 и др.), воспроизводят мотивы, специфичные для посвятельных обрядов.

Важной предпосылкой превращения в С. мифов, имеющих обрядовую основу, являющихся составной частью ритуалов или комментарием к ним (см. Обряды и мифы), был разрыв непосредственной связи этих мифов с ритуальной жизнью племени. Отмена специфических ограничений на рассказывание мифа, допущение в число

слушателей и непосвящённых (женщин и детей) влекли за собой невольную установку рассказчика на вымысел, акцентирование развлекательного момента и неизбежно — ослабление веры в достоверность повествования. Из мифов изымается особо священная часть, усиливается внимание к семейным отношениям героев, их ссорам и дракам и т. п. Первоначально строгая достоверность уступает место нестройной достоверности, что способствует более сознательному и свободному вымыслу.

В генезисе С. существенна роль демифологизации времени и места действия, переход от строгой локализации (там, где она имела место) событий к неопределённости сказочного времени и места действия. Отсюда проистекает и демифологизация результата действия, то есть отсутствие в С. характерного для мифа этиологизма. Если в мифе деяния демиурга (даже если они по своему характеру подобны трюкам мифологического плута), мифологические приобретения имеют коллективное и космическое значение, определяя космогонический процесс (происхождение света, огня, пресной воды и т. д.), то в С. добываемые объекты и достигаемые цели составляют индивидуальное благополучие героя, приобретения которого носят семейно-родовой, социальный характер. Так, герой волшебной С. похищает живую воду для излечения больного отца (напр., в гавайских С. или в С. европейских народов) или добывает огонь с помощью зверей для своего очага (у фон), а персонаж животной С. (заяц или паук) хитростью похищает для себя одного воду из колодца. Этиологический смысл мифа постепенно вытесняется моралью (в С. о животных), стилистическими формулами, намекающими на недостоверность повествования (в волшебных С.). Происходит демифологизация и самих героев. Десакрализация тотемных персонажей при сохранении их зооморфности явилась предпосылкой формирования С. о животных, восходящих к сказаниям о мифологических плутах; главный герой животных С. — зооморфный трикстер, а его проделки — основные структурные элементы сюжета. По мере забвения тотемических верований С. о животных обогащаются бытовыми мотивами.

Демифологизация героя волшебной и волшебного-героической С. сопровождается его полной антропоморфизацией и в известной мере идеализацией: у него — божественные родители, чудесное происхождение, иногда сохраняются реликтовые

тотемические черты. Однако сказочный герой не имеет изначально магических сил, которыми по самой своей природе обладает герой мифологический. В архаических С. он приобретает эти качества в результате инициации, шаманского искуса, особого покровительства духов. С., ещё в значительной степени сохранившие мифологическую фантастику, например, имеются у северозападных индейцев. В них рассказывается о необычайных испытаниях, которым подвергается сын (или зять) солнца. Это своего рода героические С., но богатырство героя в них носит ещё колдовской, шаманский характер. Будущий зять солнца найден в брюхе щуки, сам может превращаться в щуку, получает помощь от щуки (тотемический мотив); с помощью данного ему некой старухой мешка с ветрами герой тушит насылаемый солнцем огонь, он охотится за дочерьми солнца, принявшими вид коз или птиц, с дочерьми солнца улетает на землю.

В процессе демифологизации героя, по-видимому, сыграло свою роль взаимодействие традиций собственно мифологического повествования и всякого рода первобытных быличек-рассказов о встречах в недавнем прошлом с различными злыми или добрыми духами. Центральные персонажи быличек — обыкновенные люди. Демифологизация героя в С. дополняется часто нарочитым выдвиганием в качестве героя «не подающего надежд», социально обездоленного, гонимого и униженного представителя семьи, рода, селения. Таковы многочисленные бедные сироты в фольклоре меланезийцев, горных тибето-бирманских племён, эскимосов, палеоазиатов, североамериканских индейцев и др. Их обижают сородичи и соседи, а духи становятся на их защиту. Хотя различные признаки «низкого» героя (напр., «неумойка», «незнайка», «дурачок», связанный с золой и очагом) имеют большое значение, восходя к ритуально-мифологической семантике (ср. ритуальное значение грязи, золы, лени, безумия, очага и пр.), сознательно маркируется именно его социальная обездоленность. Если С. о сыне или зяте солнца и других «высоких» героях представляют собой архаические аналоги русских волшебных С. об Иване-царевиче, то бедный сиротка — «грязный парень» аналогичен запечникам — младшим братьям, Золушке в европейских С., Иванушке-дурачку.

Классическая форма волшебной С. сложилась гораздо позже, чем классическая С. о животных, уже за пределами первобытной культуры; она известна только в

фольклоре цивилизованных народов Европы и Азии и отличается от архаической С. в большей мере, чем последняя от мифа. Её формирование было подготовлено упадком (хотя и неполным) мифологического мировоззрения, превращением конкретно-этнографической фантазии в обобщённо-поэтическую. В архаическом фольклоре сказочная фантастика столь же конкретно этнографична, как и в мифах, основана на конкретных племенных верованиях; в классической волшебной С. она оторвана от них, создаётся достаточно условная поэтическая мифология С. Чудесные существа, например, в русской С. — иные, чем в русской быличке, отражающей сохранившиеся в определённой среде суеверия. Категория волшебного, хотя генетически связана с магическим и сакральным, не тождественна им и специфична для С. (а не для мифа). Сказка поэтизирует не только образы мифических существ (баба-яга, змей, кащей и т. п.), но и сами магические превращения и колдовские действия.

Собственно сказочная семантика может быть интерпретирована только исходя из её мифологических истоков. Однако для сказочной семантики, в отличие от мифологической, характерна гегемония социального кода. Фундаментальные мифологические противоположности типа жизнь — смерть в значительной мере оттесняются социальными коллизиями, выступающими в форме внутрисемейных отношений.

В архаической С. семейная тема только намечается: сказочная семья в известной мере является символическим обобщением большой семьи, то есть патриархального объединения полуродового типа, и сюжеты семейных распрей, угнетение падчерицы или нанесение обиды младшему брату имеют имплицитно социальное значение как знаки разложения рода. Мотив младшего брата, по-видимому, косвенно отражает вытеснение архаического минората и развитие семейного неравенства. Образ мачехи мог возникнуть только при условии нарушения эндогамии, то есть при женитьбе на слишком «далеких» (из чужих племён) невестах. Не случайно мотив мачехи — падчерицы в европейских С. в некоторых устойчивых сюжетах альтернативен мотиву инцестуального преследования дочери отцом — попытки крайнего нарушения экзогамии (запрещающей брак слишком близких родственников).

Нарушения норм семейно-брачных отношений (в виде инцеста или, напротив,

женитьба на слишком далёких невестах) и взаимных обязательств свойственников оказываются источником серьёзных коллизий и в мифах, приводя к разъединению исконно связанных между собой космических элементов. Их воссоединение требует медиации и медиаторов. В С. те же самые нарушения (ср. лёгкое нарушение брачных запретов в С. о тотемной жене, сбросившей звериную оболочку; похищение царевны в качестве наложницы змеем — слишком далёким женихом; преследование дочери отцом — инцест или падчерицы мачехой — слишком далёкой женой отца и т. п.) рассматриваются со стороны возможных социальных, а не космических последствий. «Правильный» брачный обмен всё больше теряет коммуникативную функцию (как в палеоазиатских мифах о приключениях детей ворона, заключающих «правильные» браки с существами, персонифицирующими и контролирующими погоду и морской промысел, то есть с социализированными космическими силами). В С., где речь идёт не о племенном благополучии на космическом фоне, а о личном счастье на фоне социальном, брак «низкого» героя с царевной (или «низкой» героини с царевичем), сопровождающийся повышением социального статуса героя, представляет собой своеобразный чудесный выход для индивида из социальной коллизии [в классической С. встречается чудесное рождение героя как форма его идеализации, но чаще «высокое» происхождение имеет социальные формы (царевич)]. Свадьба выступает как средство преодоления фундаментальных противоречий, выявляемых на уровне сказочной семьи, и осуществляет медиацию в оппозиции «низкий» — «высокий». В архаических С. тема женитьбы периферийна; семейные отношения выступают иногда как средство достижения хозяйственных успехов, магических предметов и т. п. При переходе от архаической к классической волшебной С. средство и цель как бы меняются местами. Даже в С. о добывании диковинок поиски пера жар-птицы, живой воды и т. п. — только прелюдия к свадьбе царевны; в других же С. чудесные предметы выступают всегда лишь как средство, обеспечивающее в конечном счёте счастливый брак. Женитьба сохраняет медиативную функцию и в тех редких случаях, когда в С. жених и невеста оба — высокого социального происхождения. В подобных случаях герой нередко сознательно скрывается под маской «низкого» и лишь впоследствии обнаруживает своё действительное происхождение (как в С. о золотоволосом юноше и др.).

В целом для семантики волшебной С. типично сохранение важнейшего мифологического противопоставления свой — чужой (характеризующее отношения героя и его антагониста), которое проецируется на различные плоскости: дом — лес (ребёнок — баба-яга), наше царство — иное царство (молодец — змей), родная семья — неродная семья (падчерица — мачеха) и т. п.; и описание норм семейно-брачных отношений ведётся в плане того же противопоставления: от нормально экзогамного брака с «тотемной» супругой, объединяющего «человеческое» и «звериное», до их предельного нарушения в виде инцеста.

В классической волшебной С. успех или неуспех героя уже не является прямым следствием соблюдения им магических предписаний, обретения магических способностей в результате инициации или шаманского искуса, родственных или брачных связей с духами. Чудесные силы вообще как бы отрываются от героя и действуют в значительной мере вместо него. Их благоволение к герою обуславливается соблюдением им определённых, довольно отвлечённых правил поведения, диктующего структуру сказочного поступка, его основной принцип — обязательность положительного ответа на любой вызов, особенно ведущий к действию (даже если он исходит от явно враждебного существа): всякое предписание должно быть выполнено, а всякий запрет нарушен. Эта формальная система поведения, абстрагированная от конкретных обычно-правовых норм, специфична для С. Это не исключает того, что поступки героя могут одновременно иметь морально-этическую характеристику (вежливость, доброта, щедрость и т. п.), что также типично для С. Волшебные силы активно помогают герою совершить подвиг, часто действуют вместо него, но в правильном поведении всегда проявляется добрая воля героя (и злая воля ложного героя — в неправильном).

Как миф, так и развитая С. имеют единую морфологическую структуру, представляющую как цепь потерь (бед, недостат) неких космических или социальных ценностей и их приобретений, связанных между собой действиями героя (являющихся их результатом). Эти действия — космогонические и культурные деяния демиургов в мифах, проделки трикстеров в С. о животных и испытания героев в волшебных С. — дистрибутивно тождественны (все они — промежуточные звенья между потерей и

приобретением). Но миф или архаическая С. выступают как некая метаструктура по отношению к классической волшебной С. В архаической С. цепь потерь и приобретений может состоять из неопределённого числа звеньев и положительный, счастливый финал (приобретение), хотя и встречается чаще, чем отрицательный (потеря), не обязателен. Все звенья более или менее структурно равноценны и достаточно обособлены. В классической волшебной С. отдельные сюжетные звенья обязательно образуют жёсткую иерархическую ступенчатую структуру, в которой одни сказочные ценности — средство для достижения других (аналогично и в классической С. о животных, состоящей из цепи трюков, также, хотя и в меньшей степени, чем в волшебной С., иерархизированных относительно друг друга). Иерархическая структура волшебной С. состоит из двух или чаще трёх основных звеньев — испытаний героя: предварительного (некий даритель контролирует знание героем правил поведения), основного (подвиг, ведущий к ликвидации первоначальной беды или недостачи) и дополнительного (испытание на идентификацию: герой должен доказать, что именно он совершил подвиг, после чего происходит посрамление соперников и самозванцев). Финал классической волшебной С. — непременно счастливый, как правило, — женитьба на царевне и получение полцарства. Таким образом, не только ликвидируется первоначальная беда-недостача, но имеются и дополнительные приобретения, оборачивающиеся наградой герою. Испытания героя в волшебной С. сопоставимы с испытаниями, характерными для посвятительных (инициационных) либо брачных (более поздних) ритуалов в архаическом обществе и соответствующих мифов. Поскольку через инициации и другие переходные (напр., из одного возрастного класса в другой) ритуалы проходит каждый индивид, то С., с её интересом к судьбе личности, широко использует мифологические мотивы, сопряжённые с ритуалами посвятительного типа. Эти мотивы отмечают вехи на пути героя (ряд испытаний, приобретение магических сил) и становятся символами самой героичности (победа над змеем и т. п.). Так, ряд важнейших символов, мотивов, сюжетов и отчасти общая структура волшебной С. связаны с посвятительными ритуалами (см. исследования В. Я. Проппа, Дж. Кэмпбелла и более ранние — П. Сентива). Однако ритуальным эквивалентом классической формы волшебной С. скорее является свадьба — ритуал

более молодой и индивидуализированный по сравнению с инициацией, с которой он отчасти связан генетически; отсюда в какой-то мере справедливо и утверждение, что инициация — ритуальный эквивалент соответствующих типов мифа и архаических форм С., а свадьба — развитой волшебной С. Целый ряд сказочных мотивов и символов — башмачок Золушки, запекание кольца в пирог, ряженье невесты в свиную кожу или кожу старухи (в японской С.), подставная мнимая невеста, бегство невесты или жениха, запрет называть родовое имя молодой жены и т. п. — находит объяснение в брачных обычаях и обрядах многих народов мира и в конечном счёте восходит также к древней ритуально-мифологической семантике. С. сопоставима и со свадебным обрядом в целом, поскольку женитьба на царевне или брак с царевичем является конечной сказочной целью. Отсюда, однако, не следует общий вывод о принципиально ритуальном генезисе волшебной С., поскольку своеобразие сказочной фантастики, саму жанровую форму С. во многом определяют и первобытные фетишистские, тотемические, анимистические, магические представления и сами специфические особенности мифологического мышления, мифологические медиации.

На стилистическом уровне важнейшими жанровыми показателями, которые противопоставляют волшебную классическую С. мифу как художественный вымысел, являются сказочные традиционные формулы, указывающие на неопределённость времени и места (в зачинах), недостоверность (указание на небылицу через категорию невозможного в концовке) и т. д. Зачины и концовки классической волшебной С. полярно противоположны инициальным формулам (указывающим на мифическое время первотворения: «это было тогда, когда животные ещё были людьми» и т. п.) и финальным формулам этиологического характера архаической С. В то же время прямая речь в С. сохраняет в схематизированном виде некоторые ритуально-магические элементы.