UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM

MÁCIO ALVES DE MEDEIROS

CINGE A MUSA O ORÁCULO DA TRADIÇÃO: REVELAÇÕES PERENES DA NARRATIVA EM *CONTOS DE PERRAULT*

NATAL – RN
2010

MÁCIO ALVES DE MEDEIROS

CINGE A MUSA O ORÁCULO DA TRADIÇÃO: REVELAÇÕES PERENES DA NARRATIVA EM *CONTOS DE PERRAULT*

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem – PPGEL, do Departamento de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN, como um dos requisitos para a obtenção do título de Doutor em Literatura Comparada, na linha de pesquisa Literatura e Memória Cultural.

Orientador (a): Profa. Dra. Maria de Lourdes Patrini Charlon

NATAL – RN
2010

Catalogação da Publicação na Fonte
Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCHLA)

Medeiros, Mácio Alves de.
Cinge a musa o oráculo da tradição: revelações perenes da narrativa em *Contos de Perrault* / Mácio Alves de Medeiros. – 2010.
413 f. : il.

Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, 2010.
Orientadora: Profa. Dra. Maria de Lourdes Patrini Charlon.

1. Perrault, Charles, 1628-1703 - Critica e interpretação. 2. Contos franceses. 3. Oralidade na literatura. 4. Desempenho (Arte) na literatura. 1. Patrini Charlon, Maria de Lourdes. 11. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. III. Título.

RN/BSE-CCHLA CDU 821.133.1.09

MÁCIO ALVES DE MEDEIROS

CINGE A MUSA O ORÁCULO DA TRADIÇÃO: REVELAÇÕES PERENES DA NARRATIVA EM *CONTOS DE PERRAULT*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, PPGEL, do Departamento de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do grau de doutor.

Área de concentração: Literatura Comparada
Linha de pesquisa: Literatura e Memória Cultural

Data da defesa: _____ de _____ de _____.
Resultado: _____.

BANCA EXAMINADORA

_____
Profa. Dra. Maria de Lourdes Patrini Charlon
(Orientadora - Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN)

_____
Profa. Dra. Regina Zilberman
(Examinador Externo – Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRS)

_____
Profa. Dra. Selma Baptista
(Examinador Externo – Universidade Federal do Paraná - UFPR)

_____
Prof. Dr. Marcos Falchero Falleiros
(Examinador Interno – Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN)

_____
Prof. Dr. Antonio Medeiros Fernandes Júnior
(Examinador Interno – Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN)

_____
Prof. Dr. Afonso Henrique Fávero
(Examinador Externo - Suplente – Universidade Federal de Sergipe – UFSE)

_____
Prof. Dr. Andrey Oliveira
(Examinador Interno - Suplente – Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN)

MEDEIROS, Mácio Alves de. **Cinge a musa o oráculo da tradição: revelações perenes da narrativa em *Contos de Perrault***. Orientador: Maria de Lourdes Patrini Charlon. Natal: UFRN/PPGEL, 2010. Tese (Tese em Literatura Comparada).

RESUMO

O presente trabalho compreende versões comparativas de nove dos mais conhecidos contos de Perrault publicados em edições integrais, no Brasil, entre 1934 e 2005. Na análise comparativa prioriza-se a identificação de elementos relacionados à oralidade, dentre estes, aqueles relacionados, segundo Ong (1998) e Havelock (1996) a contextos de culturas anteriores ao florescimento da escrita e que, portanto, elaboravam suas próprias estruturas de pensamento e de expressão para interagir tanto na vida prática quanto na criação, transmissão e manutenção de costumes e tradições. Oriundos das narrativas primitivas, os contos de Perrault, traduzidos e/ou adaptados no Brasil, conservam em si o espírito da linguagem narrativa à qual o autor francês dedicou especial atenção ao transpor e recriar, na escrita, estratos narrativos da grande experiência humana nascida no meio popular e que, agora, integra também o espaço da escritura a cada nova versão produzida. As bagagens formulares, como os epítetos, as intervenções do narrador e a própria relação das significações do enredo com as estruturas do imaginário, sempre presentes na Humanidade, demonstram a aproximação entre oralidade e escrita. Com base nas discussões teóricas de Zumthor (1993, 1997, 2000), e pela interação do leitor com o texto, percebe-se que esses elementos relativos à oralidade possibilitam a manifestação de uma performance no espaço da escrita a partir das impressões sinestésicas que cada leitura provoca no leitor e receptor de um texto narrativo que reivindica, automaticamente, a construção de uma obra somente possível a cada momento de interação pelo processo estético da recepção. Mesmo no nível da escrita, cuja intensidade de presença é diminuída em função da ausência de um corpo físico que transmite, que se expande, que opera o texto literalmente pela voz e que alcança os ouvidos e os olhos do ouvinte, a performance gerada se interpõe entre o corpo do leitor que age sobre o texto e ao mesmo tempo recebe as sensações permitidas pela experiência estética. Assim, na experiência da leitura de *Contos de Perrault* é possível perceber os elementos que remetem ao formato do conto na tradição popular. Mesmo influenciado pela escrita, o leitor pode identificar, nesta obra, as possibilidades determinantes da dinâmica perene na transmissão de seus textos: trata-se do prazer conservado e vindo da prática de ouvir histórias contadas oralmente e do prazer vindo da prática da leitura silenciosa e solitária. Neste processo o leitor deve sair em busca dos sentidos perdidos os quais, aqui, são recuperados com o auxílio dos discursos literário, linguístico, folclórico, antropológico e psicanalítico sobre a superfície do texto narrativo maravilhoso. Ademais, na virtualidade e na emergência de uma performance, esses discursos colaboram para que o leitor recupere as vozes aprisionadas pela escrita.

Palavras-chave: Perrault, Performance, Oralidade, Contos.

MEDEIROS, Mácio Alves de. **Cinge a musa o oráculo da tradição: revelações perenes da narrativa em *Contos de Perrault***. Orientador: Maria de Lourdes Patrini Charlon. Natal: UFRN/PPGEL, 2010. Tese (Tese em Literatura Comparada).

RESUMÉ

Le présent ouvrage comprend des versions comparatives de neuf contes de Perrault, parmi les plus célèbres, publiés dans des éditions intégrales, au Brésil, entre 1934 et 2005. L'analyse comparative donne la priorité à l'identification des éléments relatifs à l'oralité, comme ceux qui appartiennent, selon Ong (1998) et Havelock (1996), à des contextes de cultures antérieures à l'épanouissement de l'écriture et qui donc élaboraient ses propres structures de pensée et d'expression pour interagir dans la vie pratique comme dans la création, dans la transmission et la manutention des coutumes et traditions. Issus des premiers récits, les contes de Perrault, traduits ou adaptés au Brésil, gardent en eux l'esprit du langage narratif auquel l'auteur français a consagré une attention spéciale, pour transposer dans l'écrit quelques récits de la grande expérience humaine née dans le milieu populaire et qui désormais intègrent l'espace de l'écriture à chaque nouvelle version produite. Les bagages formulaires, comme les épithètes, les interventions du narrateur et la propre relation des signifations de l'intrigue avec les structures de l'imaginaire toujours présentes dans l'humanité, démontrent le rapprochement entre l'oralité et écriture. En suivant les discussions théoriques de Zumthor (1993, 1997, 2000) et par l'interation du lecteur avec le texte, on constate que ces éléments relatifs à l'oralité rendent possibl'existence d'une performance dans l'écrit a partir des impressions cinesthésiques qui chaque lecture provoque chez le lecteur et récepteur d'un texte narratif qui revendique, automatiquement, la construction d'une ouvrage seulement possible à chaque instant de l'interation, par le processus esthétique de la réception. Même au niveau d'écrit, ou l'intensité de sa présence est diminuée en raison de l'absence d'un corps physique qui transmet, qui développe, qui opere littéralement le texte par la voix et qui réunit l'écoute et la vision de l'auditeur, la performance produite s'interpose entre le corps du lecteur qui agit sur le texte et en même temps reçoit les sensations lui permettant l'expérience esthétique. Ainsi, dans l'expérience de la lecture de *Contes de Perrault* est possible percevoir les éléments qui renvoient à la forme du conte de tradition populaire. Même déjà influencée par l'écrit, le lecteur peut identifier, dans cette oeuvre, les possibilités determinantes de la dynamique perpétuel dans la transmission de ses textes: le plaisir de la pratique de l'écoute des histoires contées oralement et le plaisir de la pratique de lectures silencieuses et solitaires. Dans ce chemin le lecteur devoit chercher les sens perdus, ici, rencontrés avec l'aide des discours littéraires, linguistique, folklorique, anthropologique et psycanalytique sur la surface du texte narratif merveilleux. Outre cela, ces discours collaborent avec le lecteur qui retrouvent les voix emprisonnées par l'écrit dans la virtualité et dans émergence d'une performance.

Mots-clé: Perrault, Performance, Oralité, Contes.

Para **Maria Isabel Medeiros dos Santos** (afilhada), que ao mundo chegou entre tempestades e anseia as bonanças da vida; e para **Olívia Cristina Alves Medeiros dos Santos** (irmã), necessitada de acalento no espírito.

AGRADECIMENTOS

A Deus, ser supremo, e a quem muitos recorrem por reconhecerem limitadas a experiência e a esperança nesse plano físico;

À minha família: Gizoneide (esposa), Antão e Creuza (pais), Patrício e Olívia (irmãos), e aos demais familiares que também contribuíram indiretamente para restabelecer as forças depois de horas dedicadas à ciência;

À Profa. Dra. Maria de Lourdes Patrini, pela década de acompanhamento decisivo na formação acadêmica, e também pela contribuição na formação pessoal;

Ao Prof. Dr. Marcos Falchero Falleiros, pela contribuição e disposição em participar da leitura do trabalho desde o mestrado;

Àqueles que participam da banca examinadora, pela disposição na leitura e pelas contribuições ao presente trabalho;

Aos colegas de pós-graduação do passado e do presente: Arandi, André, Marcel, Peterson, Joana Leopoldina, Mona Lisa, Edlena, Isabela, entre outros. O tempo, o espaço e o esquecimento momentâneo não impedem cada um dos aqui lembrados e dos aqui "mnemosinecamente" esquecimentos de receberem os meus agradecimentos;

À UFRN, ao Departamento de Letras e, especialmente, ao PPGEL, seus funcionários e aos professores com os quais tive a oportunidade de adquirir conhecimento na área literária;

À CAPES, pelo financiamento da pesquisa ao longo do curso e da elaboração da tese;

Enfim, a todos as demais pessoas de dentro e de fora da Universidade que indiretamente contribuíram para a efetivação deste trabalho.

S U M Á R I O

1 INTRODUÇÃO 10

2 REFERENCIAIS TEÓRICOS E METODOLÓGICOS 33
2.1 ENCADEAMENTO TEÓRICO-TEMÁTICO 33
2.2 REFERENCIAIS METODOLÓGICOS 41
2.2.1 **Performance, Escrita e Recepção** 48
2.2.2 **Bagagens Formulares e a Performance na Escrita** 52
2.2.3 **Descrição do *Corpus*** 56

3 UM DUELO SUBLIME 71
3.1 ROTAS DA MAGIA 73
3.1.1 **Nos Rastros da Tradição** 82
3.1.2 **O Conto Maravilhoso em Campos Fecundos** 92
3.2 UM COADJUVANTE À FANTASIA E À PERFORMANCE 99
3.2.1 **Nuances da Ilustração nas Histórias de Perrault** 106
3.3 PERRAULT NA LITERATURA INFANTIL BRASILEIRA 114

4 A PERENIDADE DE UMA PERFORMANCE TÊNUE (PARTE 1) 126
4.1 OS INIMIGOS SOBRENATURAIS 131
4.1.1 **Barba Azul** 132
4.1.1.1 Os Epítetos na História de um Azul Sombrio 137
4.1.2 **O Pequeno Polegar** 157
4.1.2.1 Do Herói *Gulliverizado* às Peripécias do Narrador 167
4.1.2.2 Do Narrador às Fórmulas Agregativas 173
4.1.2.3 A Interferência de um *Rite de Sortie* 193
4.1.3 **Chapeuzinho Vermelho** 198
4.1.3.1 Imagens da Soberania do Lobo 209
4.1.3.2 Marcas do Oral, Marcas da Performance 219
4.2 O ESPOSO SOBRENATURAL 230
4.2.1 **A Bela Adormecida no Bosque** 231
4.2.1.1 A Tessitura de um Vaticínio 235
4.2.1.2 Uma Nova História? 253

5 A PERENIDADE DE UMA PERFORMANCE TÊNUE (PARTE 2) 271
5.1 AS TAREFAS SOBRENATURAIS 273
5.1.1 **As Fadas** 274
5.1.1.1 Da Resignação ao Triunfo 277
5.1.1.2 Fuga e Redenção 286
5.2 OS AJUDANTES ENCANTADOS 291
5.2.1 **Cinderela** 292
5.2.1.1 A Virtude Inquebrantável de uma Heroína 293
5.2.1.2 Da Intervenção Feérica ao Triunfo 304
5.2.2 **Pele de Asno** 314
5.2.2.1 Um Rei: Simbologias e Afetações 319
5.2.2.2 Atuação Sentenciosa de um Narrador 331

5.2.3 **O Gato de Botas** 343
5.2.3.1 Faces do Imaginário na Saga Maravilhosa 346
5.2.3.2 As Astúcias de um Felino no Terreno da Escritura 354
5.3 A MAGIA DE UM TOPETE 370
5.3.1 **Riquet, o Topetudo** 372
5.3.1.1 Um Herói Espirituoso 379

6 CONCLUSÕES 393

7 REFERÊNCIAS SOBRE PERRAULT E SUA OBRA 404

8 REFERÊNCIAS GERAIS 407

1 INTRODUÇÃO

Empenhado em aprofundar a análise do objeto de estudo selecionado a partir das inquietações que alimentam o espírito da pesquisa, o pesquisador defronta-se sempre com a escrita como última instância de consolidação dos seus achados. A reconhecida eficácia desse instrumento, se comparado ao poder da memória e da voz do passado, não descarta a necessidade de se ter vigilância a fim de que o tênue desvirtuamento das intenções do pesquisador seja evitado. Isso ocorre no instante em que ele revela no papel a sua versão de verdade acerca de determinado objeto submetido à investigação.

A escrita é refúgio para um pensamento elaborado, mas ao mesmo tempo mostra-se ineficaz ao não captar e tornar visíveis os ecos interiores da construção mental, possíveis num contexto de oralidade. Na oralidade, os padrões são mais libertários e, por isso, a concepção de performance aqui empregada se manifesta melhor sob sua batuta enquanto trava batalhas na âmbito da escritura, principalmente a literária. Logo, os ecos do modo de comunicação primordial tentam escapar à organização das ideias reveladas na escrita alfabética e elaborada através dos sons das teclas ou do traço construído pelo movimento esferográfico. Se na análise dos contos de Perrault o leitor investigador deste trabalho almeja encontrar-se sublimado com os ruídos interiores e libertários da tradição popular, na ação de revelar tal encontro resta-lhe a solidão da escritura. Esse processo, entretanto, constitui tão somente a pretensão do pesquisador em tornar finito o percurso exaustivo da efetivação da pesquisa através da inter-relação dos aparatos teóricos e metodológicos afinados e aplicados ao objeto colocado para análise. Por sua vez, a interpretação do objeto de pesquisa é validada somente pela presença efetiva de uma escrita cujo exercício reflete, segundo Foucault (1992), os movimentos da alma. Por outro lado, ela se revela companheira eficaz para amenizar a solidão do pesquisador nos momentos dominados pela escuta de sua própria voz que, silenciosa, brota e direciona-se à extremidade de suas mãos.

Aborda-se aqui a escrita, sobretudo, porque este é o formato do *corpus* da pesquisa do presente trabalho, isto é, os contos escritos por Charles Perrault, representados aqui por versões publicadas no Brasil a partir do século XX. Todavia, em se tratando de contos moldados na escrita deve-se focalizar automaticamente a oralidade, pois é imprescindível a ligação entre essas duas formas de comunicação para a interpretação desse objeto inserido e integrante da literatura brasileira destinada aos leitores em formação.

Na análise das versões de *Contos de Perrault* atua uma interação entre escrita e oralidade direcionada à observação de uma performance no nível da escrita, efetivada através da leitura a qual consolida a instantaneidade de uma obra restabelecida, não pela transmissão de boca a ouvido, mas pela transmissão e pela recepção advindas de outra interação, aquela realizada entre texto e leitor. Ressalte-se, porém, que a busca por uma performance na escrita sugere uma adequação desse termo ao cenário do conto na escritura. Uma performance em nível pleno, o ponto de partida das discussões de Paul Zumthor, somente é observada na situação de oralidade pura na qual existirá sempre a presença simultânea e diferenciável entre quem transmite e quem recepciona um texto poeticamente comunicado.

Por sua vez, a leitura dos textos de Perrault, individual e silenciosa, se distancia da situação de performance plena porque para se aproximar deste nível de performance esses textos deveriam ser oralizados numa situação similar à arte de contar. Todavia, na escrita, o texto das histórias de Perrault tende a perder cada vez mais sua vinculação com uma linguagem comum às fontes orais. Segundo Mendes (2000), o folclorista Paul Delarue e o filósofo Marc Soriano, por algumas horas, tiveram a oportunidade de manusear o manuscrito da referida obra de Perrault, executado por um copista profissinal. Os estudiosos chegaram a concluir, portanto, que o manuscrito demonstrava uma fidelidade forte dos textos às fontes orais. Entretanto, os séculos que separam esse manuscrito das inúmeras reelaborações escritas induziram o apagamento de muitas pistas relacionadas à tradição oral, frustrando, de algum modo, as expectativas do investigador. Agora, ele precisa concentrar esforços para fornecer evidências ao que ainda resta, nesses contos, da oralidade que precedeu a escritura. Assim, o componente performático é sempre minorado porque, conforme Zumthor (1993, p. 109), "a escritura sempre interpõe seus filtros. Essencialmente, ela constitui um processo de formularização".

Por isso, utilizando o conceito de performance no seu nível próximo do zero, segundo afirma Zumthor (2000), pretende-se, assim mesmo, mostrar o percurso das sucessivas versões integrais dos textos de Perrault no Brasil, focalizando os elementos que sustentam esse nível possível de performance na escrita literária. Dentre esses elementos, aparecem as fórmulas epitéticas presentes em todas as versões dos clássicos contos de Perrault, representando um dos modos agregativos do pensamento e da expressão das culturas orais primarias. Em menor quantidade, porém de modo contundente, o leitor/pesquisador ver manifestar-se as intervenções de um narrador simbolizando, no interior da narração, atitudes mais empáticas e participativas que distanciadas.

Antes de se supor uma existência lógica de nuances da oralidade nos contos escritos por Perrault e conservados na escrita, prioriza-se, aqui, a relevância comprovada das especificidades da linguagem de culturas orais, pois, textualmente, elas se manifestam nas versões brasileiras desses contos. Elas sinalizam ou estabelecem vínculo com a tradição oral, assegurando, conjuntamente ou não com a escritura, a transmissão de um texto. Pela escritura, tem-se assegurada "para um futuro indeterminado a conservação – o arquivamento e de algum modo, por esse meio, o enobrecimento" (ZUMTHOR, 1993, p. 108-109).

Além disso, na comparação entre o texto das versões se faz referência a aspectos linguísticos, antropológicos, psicanalíticos e literários, lançados sobre a interpretação de cada conto e através dos quais os sentidos oriundos da experiência estética do leitor ressoam e fortalecem a identificação e a significação de uma performance mínima, aquela estabelecida pelo ato da leitura. A esse procedimento se alia a garimpagem de determinados elementos identificados com uma voz longínqua, aquela da gênese dos contos de Perrault e dos primórdios de sua transmissão, anteriores, portanto, ao tratamento estético dado pelo escritor francês em meio às querelas acadêmicas.

A medida mínima da performance na escrita, por isso mesmo, no processo de comparação entre versões de cada um dos contos de Perrault, possibilitou a integração entre as explicações fornecidas pelas áreas do conhecimento citadas no início do parágrafo anterior e o cabedal de revelações oriundas do interior das narrativas maravilhosas em *Contos de Perrault*. Desse modo, a presença da performance amparada em itens reconhecidamente relativos às culturas orais tornou-se, de certa forma e conforme os referenciais utilizados, dependente do discurso humanístico de Walter Ong e do discurso antropológico de Jack Goody. Os dois teóricos apresentam dados da linguagem de culturas orais primárias que sobreviveram no formato escrito de gêneros literários próximos da tradição oral. De posse do oráculo da tradição e tendo aprendido a escrever, observa Havelock (1996a), a musa transitou por outras áreas do conhecimento humano a fim de revelar outros segredos de histórias maravilhosas como as de Perrault.

Com isso, nas análises dos textos de Perrault foi possível aderir ao discurso da antropologia cultural de Gilbert Durand, considerando o seu profundo conhecimento sobre o imaginário ricamente povoado por histórias fecundas e transpostas para a escrita, apesar de vistas por muitos acadêmicos como simples bagatelas narrativas para o público infantil. Por isso, enquanto um discurso generalizador e simplista afasta o estudo desses textos até mesmo do meio literário, os estudos filológicos e folclóricos de Paul Delarue, Marie-Louise Tèneze,

Eleazar Meletínski e Vladimir Propp, o discurso psicanalítico de Marie-Louise Von Franz e o não menos importante trabalho de Marc Soriano fornecem à obra de Perrault o valor merecido. Portanto, todas essas fundamentações fortaleceram a compreensão das versões brasileiras de *Contos de Perrault,* revelando, pela linguagem, as significações pautadas na ação receptiva do leitor e no efeito causado neste, como sugere Iser (1999), ou no resultado da interação entre ele e o próprio texto, conforme sugere Jauss (2007). Na recepção, o leitor alia à sua experiência a experiência da leitura desse manancial no qual ele se interpõe e é também interposto por ele, aderindo aos desígnios da musa da oralidade agora dormitando na escrita.

A confluência disso com a busca pela oralidade e pela performance promoveu o entrelaçamento e a convergência existente entre escrita e oralidade, entre modernidade e tradição, no interior dos contos moldados na escritura por Charles Perrault a partir de sua simpatia pela cultura do povo. Desse modo, ao inferir a presença de elementos indicativos de oralidade em meio à escritura de contos de fadas, como numa profecia, o leitor divisa o movimento da musa, outrora voz suprema, residualmente revelando uma performance entre os segredos de heróis e heroínas do universo feérico recriado por Perrault. Na mesma medida, o leitor/pesquisador também reflete sobre as inter-relações que outros campos do conhecimento fornecessem para se perceber que o nível de performance na escrita é revelado numa frequência menor em função de uma presença relativa de marcas do oral. Todavia, aquelas marcas de oralidade, premissas da performance, se articulam com outras significações relacionadas ao contexto da tradição onde os contos eram imolados para o deleite dos ouvintes, sendo estes os responsáveis por ressuscitá-los continuamente.

Numa interação condicionada pela identificação de índices de oralidade conservados sobre a escrita do texto narrativo maravilhoso, o caráter poético deste se transmuda em obra devido à fusão promovida pela performance entre a transmissão e a recepção. Neste ato único e irrepetível da interação num espaço e num tempo também únicos o leitor é o responsável por extrair, a partir do efeito resultante de sua ação sobre o texto, a obra e seus significados. Estes são construídos no aqui e no agora exigidos pela interatividade reacional entre texto e leitor, uma exigência da performance no contexto da leitura e que na situação de oralidade pura se realiza entre o enunciador e o receptor. Portanto, saber em que medida e como a performance se manifesta no intercâmbio entre o leitor e os textos de Perrault, em suas várias versões, é consolidar ou refutar a ligação destes textos com a tradição popular, representada por elementos definidos por Zumthor (1993) como índices de oralidade, todavia já presentes em qualquer tradição.

Para tanto, deve-se levar em consideração o material coletado entre 1934 e 2005, composto por edições e versões dos textos clássicos do escritor francês já mencionado. Acrescenta-se ao processo de análise o exercício primordial da leitura comparativa do material coletado, os encaminhamentos teóricos e metodológicos estabelecidos pela performance e pela estética da recepção auxiliados, com a mesma importância, pelas relações intrínsecas a outros campos de interpretação dos contos de fadas ou maravilhosos ao longo das análises. Sobre a análise recai a função de completar os vazios não preenchidos por uma performance tênue e relevante na escrita, além de evidenciar para o leitor a representatividade que essas histórias possui no contexto do qual são provenientes. Com isso, se entende melhor o fascínio que elas provocam no leitor de ontem e de hoje, em qualquer idade e com qualquer intenção manifestada a partir da obtenção do prazer estético sobre o texto e/ou sobre o texto e seus elementos acessórios (como as ilustrações) resguardados pelo livro, esse coadjuvante das aventuras do espírito humano e estimulador das fantasias proibidas ou impostas. Este último aspecto do livro e da leitura tem relação com as leituras proibidas porque em determinados momentos da história da humanidade, como no Antigo Regime (em vigor na França desde o início do século XVI até o final do século XVIII), "a ideia da proliferação das leituras incontroladas anda de mãos dadas com a da multiplicação dos leitores incontroláveis" (CHARTIER, 1999, p. 110) e o livro torna-se um instigante facilitador dos prazeres do espírito ou do corpo.

No início de *Da fera à loira*, Warner (1994) destaca o modo depreciativo como Platão, em seu *Górgias*, referia-se a um tipo de conto por ele denominado de conto das velhas (*mythos graós),* narrado por amas para divertir as crianças. A autora acrescenta: "Segundo relatos, quando os meninos e meninas de Atenas estavam prestes a embarcar para Creta, para serem sacrificados ao Minotauro, velhas senhoras desciam até o porto para lhes contar histórias e distraí-los do sofrimento" (WARNER, 1994, p. 37). Sem dúvida alguma, as histórias contadas por aquelas velhas senhoras possibilitavam àquelas infelizes criaturas imaginarem-se em um mundo melhor e diferente daquele apresentado a eles pela realidade.

Foi acreditando que as melhores formas de transmissão de textos narrativos se davam por meio da veiculação oral que Perrault resolveu recorrer ao repertório do povo, representado, neste caso, pelas amas-de-leite (*nourrices)*, expressão equivalente às babás ou amas-secas, no Brasil. Estas representantes do povo junto às famílias burguesas eram responsáveis por disseminar no meio erudito a matéria popular que povoava o imaginário camponês ou perifério da França de Luís XIV durante o século XVII. Tal constatação

somente foi valorizada por Perrault ao final de sua vida, pois a publicação de sua mais célebre obra ocorreu quando ele já contava com 69 anos de idade.

Charles Perrault nasceu em Paris no dia 12 de janeiro de 1628 e era filho de Pâquette Leclerc e Pierre Perrault, ambos membros da alta burguesia. O pai era um advogado do parlamento e esperava a oportunidade de comprar um cargo oficial na corte. Charles Perrault se destacou na escola e, mais tarde, passou a integrar os círculos literários franceses, porém com textos pouco relevantes, segundo Soriano (1977). Ligado a esse ambiente, mas também à política, o escritor chega à Academia francesa, fundada por Richelieu em 1635, onde trava batalhas literárias contra o poeta Boileau, um dos grandes literatos daquele tempo. Em 1687, Boileau passa a liderar, de um lado, e Perrault, do outro, a Querela entre os Antigos e os Modernos. Defendendo estes últimos Perrault se torna ferrenho inimigo de Boileau até que em 1694 Racine consegue estabelecer uma trégua entre os dois acadêmicos.

A clássica coletânea de contos, feita com a colaboração do seu filho Pierre Darmancour, torna-se, de fato, o grande lance de inventividade do escritor francês. Mas quando o filho, enviado ao exército, morre ainda jovem, de acordo com Mendes (2000, p. 72), "o pai abandona a ideia de adaptar contos populares e retorna ao gênero poético da moda ditada pela corte: ode de louvor às façanhas do rei e aos valores cristãos". De qualquer modo, foi a união entre erudição e valorização da capacidade inventiva do povo que permitiu a Perrault tornar-se mundialmente conhecido como criador da literatura infantil, embora este não tenha sido o seu intento inicial. Resta, entretanto, a certeza de que Perrault e seu filho recorreram a fontes orais para compor as histórias designadas posteriormente como *Contos de Perrault.* Tais histórias passaram a influenciar gerações de leitores na França e em outras partes do mundo. Por meio da via oral e/ou escrita, elas fixaram o gênero maravilhoso na literatura e na cultura por associarem-se também à natureza, ao ambiente camponês e ao imaginário de seus ouvintes ou leitores em espaços e tempos distintos.

A obra de Perrault abordada neste trabalho será sempre referida pelo título *Contos de Perrault*, considerando no teor desta expressão qualquer outra denominação dada estritamente aos contos clássicos responsáveis por tornar o autor conhecido em várias partes do mundo. Desse modo, *Histórias ou Contos de Outrora*, *Contos de Fadas* ou *Contos da Mamãe Gansa* terão como referência o título que envolve o nome do autor. Comum nos títulos de versões francesas, a expressão "Mamãe Gansa" pode ser entendida a partir das explicações fornecidas por Von Franz (1985) a respeito de gansos ou patos, já que ambos pertencem a uma mesma categoria de aves aquáticas – anseriformes, da família dos anatídeos. O adjetivo anseriforme

designa justamente o pato e o ganso, os cisnes, os marrecos e outras aves afins. Segundo Von Franz (1985, p. 288), na Europa,

> os patos e os gansos têm uma ligação definida com os demônios e as bruxas que frequentemente possuem pés de pato ou de ganso. Existem muitas estórias populares onde aparecem todos os tipos de criaturas e lindas mulheres, mas se seus pés forem de ganso ou de pato você então compreende que vai ter que lidar com alguma criatura do tipo fada do mal.

Tomada no sentido referido acima, a expressão "Mamãe Gansa", por vezes "Mamãe Ganso" pode simbolizar uma relação com o mal combatido nos contos de fadas. Entretanto, na continuidade das discussões, Von Franz (1985), concentrando-se no pato, afirma ser esta uma ave notável. Considerado também um gênero notável, os contos maravilhosos ou de fadas podem ter sido metonimicamente comparados pelo autor com esta ave, mais precisamente com o ganso, inclusive por este concentrar uma atenção econômica especial na alimentação e, consequentemente, na economia francesa. Desse modo, a associação indireta dos contos populares como pertencentes a uma mamãe gansa se justificaria por dois motivos. Gansos e patos tendem a repetir os sons inicialmente produzidos por um deles, num movimento ritmado, como se uma comunicação passasse de um para o outro se comparando à capacidade do conto popular de se disseminar pelo mecanismo do boca em boca. Semelhante ao primeiro, o segundo desses motivos sustenta que os contos, a exemplo do animal (ganso ou pato), podem voar e nadar, coisas impossíveis ao homem que, desde Ícaro, se decepciona por não possuir na mecânica de seu corpo, ilimitadamente, tais capacidades. Essas habilidades concernentes a patos e gansos representam a função transcendental na psicologia junguiana a qual é explicada por Von Franz (1985, p. 288) como uma

> estranha capacidade da psique inconsciente de transformar e guiar o ser humano, que foi bloqueado numa determinada situação, a uma situação nova. Sempre que a vida humana impaca, [...], a função transcendental traz sonhos curadores e fantasias, ao nível da fantasia simbólica, um novo modo de vida que então, de repente, toma forma e conduz a uma nova situação.

Essa atitude da função transcendental parece bem propícia à função do conto maravilhoso e da obra literária em geral na relação com o ouvinte ou com o leitor, de qualquer forma, receptor das dimensões criadas pelo autor. A "Mamãe Gansa" traria, então, nos vieses

da audição ou da leitura de seus textos, a senha para o acesso a um modo de vida menos cruel se comparado à realidade provada. O título *Contos de Mamãe Gansa* incorpora, portanto, pelo signo de pertença, histórias que transformam e transportam o ser humano, no momento de leitura ou de escuta, a territórios desconhecidos, a um mundo desejoso de ser experimentado e acrescido às experiências reais e imaginárias de todo leitor. Numa situação de performance plena, esse novo modo de vida se torna possível quando o receptor coloca a audição e/ou o olhar à disposição das revelações sonoras desses contos, pequenos oráculos da "Mamãe Gansa". Na performance no nível da escritura, a Sibila se traveste em livro e deseja sentir o leitor tocá-la sensivelmente para induzi-lo a experimentar os sonhos curadores propiciados por cada um de seus oráculos, travestidos em histórias maravilhosas.

Imagine-se, então, a presença de um manancial como esse na vida de um pesquisador cujas primeiras experiências com o conto ocorreram, como na vida de muitas crianças, por meio da audição das histórias contadas por seus parentes próximos. Nesta fase da vida a oportunidade de ter contato com narrativas indicou indiretamente, para ele, a oportunidade de ter contato com a obra de Perrault. Uma relação ainda obscura volta a ocorrer nos anos de Iniciação Científica, e esse novo reencontro com as narrativas de Perrault voltadas para suas raízes populares propiciaria a elaboração de um projeto para o curso de mestrado. Durante a pesquisa de mestradao teve a chance conhecer mais especificamente as origens da obra de Perrault, um autor que viveu na França do século XVII, tornando-se conhecido internacionalmente por compilar histórias de cunho popular.

Assim, o presente trabalho mostra o desdobramento de cada passo já citado a respeito do autor deste trabalho e, na sequência, descreve a estrutura do texto atual, mostrando a ampliação do *corpus* em relação à pesquisa do mestrado e a continuidade do estudo da obra de Perrault no Brasil. Para tanto, as discussões se aprofundam pela própria estratégia de extensão do *corpus*: de três para nove contos e de três para quatorze versões de cada conto.

Ainda a respeito dos primeiros contatos do autor deste trabalho com a fantasia do conto popular sabe-se que ela se deu por intermédio de seu avô paterno. Seu avô lhe contava histórias enquanto vigiavam juntos o rebanho de carneiros, ovelhas, cabras e bodes que pastavam a rala vegetação crescida sobre o solo pedregoso e árido do sertão seridoense, na região central do Rio Grande do Norte. As histórias que seu avô contava estavam diretamente relacionadas àquele ambiente campesino no qual ele, ainda menino, também habitava. A maioria dessas histórias eram fábulas e enredava duelos entre animais conhecidos naquela região ou entre esses animais e os seres humanos. Raposas, gatos, cães, pássaros como os

galos-de-campina (que se destaca por seu topete ereto e vermelho), os concrizes e os sabiás eram todos personificados e em suas tramas interagiam com a natureza e com outros seres. A tradição oral, então, fazia-se presente naquela rudimentar caminhada de leitura antes da escrita se impor como um novo e talvez fascinante modelo para o encontro com histórias desse tipo.

Em sua casa, no início da década de 1980, era a voz materna a responsável por narrar histórias como **A Gata Borralheira**, que mais tarde identificaria como um conto de Charles Perrault. Na versão materna, entretanto, aparecia sempre uma passagem nova no final da narrativa a qual narrava a grande festa realizada para celebrar o matrimônio entre o príncipe e a ex-Gata Borralheira, tendo sido convidados todos os moradores do reino. Na versão da avó materna, contada por sua mãe, a primeira teria participado daquela festa e retornado para o sítio em uma carruagem trazendo o melhor da história – uma panela cheia de pedaços cozidos de galinha caipira do pé grosso. Ora, isso simbolizava para os ouvintes da história a melhor parte da narração, pois esse prato era tão especial quanto raro para a realidade cotidiana de uma zona rural. Raro não pelo fato de inexistirem galinhas, mas porque a valorização deste prato o fazia aparecer em momentos especialíssimos do ano: o aniversário de algum integrante da família (eram cinco) ou nas festividades de dezembro. No entanto, em decorrência do balanço da carruagem, causado pelas péssimas condições da estrada de pedra e pó, a panela sempre caía do colo da sua avó e se derramava pela estrada poeirenta, impossibilitando, portanto, o deleite daquela comida. Não se sabe se aquilo era uma estratégia da sua mãe, mas o fato é que aquela história tornava-se predileta também pelo prazer gustativo proporcionado por ela. O prazer permanecia mesmo se ao final da narração fosse impossível aos presentes à sessão se refestelarem com o sabor daquele precioso prato da cozinha sertaneja e seridoense.

O tempo foi passando e, aos cinco anos de idade, o sertão tornou-se para esse pesquisador ainda menino um espaço distante. Seu avô à porteira da fazenda, o rebanho pastando, as galinhas caipiras do pé grosso, esses elementos se sedimentaram no paladar de sua memória. Agora, um mundo diferente se lhe apresentava. A família se retira do sertão, não por vontade própria, mas um pouco à moda de Fabiano, Sinhá Vitória, os meninos, e Baleia (a pobre Baleia; vale o epíteto), também buscava novas oportunidades para melhorar a vida. Ao contrário dos personagens de Graciliano Ramos, essa família muda para o litoral do Rio Grande do Norte e vai morar na zona rural de um município denominado Nísia Floresta. Quando, ainda lá no Sítio Riacho do Jardim (na zona rural do município de Cruzeta), em

plena decadência da cultura do algodão, seu pai comentava a respeito da mudança da família para esse lugar em cujo nome havia a palavra "floresta", esse pesquisador e seus irmãos se imaginavam morando próximos a um lugar onde a presença de lobos era possível. Eles já conheciam a história do conto **Chapeuzinho Vermelho** e menos pelo medo e mais pela curiosidade gostavam da ideia de morarem supostamente próximos de uma floresta.

Instalaram-se, em 18 de maio de 1982, num projeto de colonização chamado Cidade Hortigranjeira, composto por 26 famílias de diferentes regiões do estado do Rio Grande do Norte. Como o próprio nome da localidade sugere, o projeto agrícola se destinava ao cultivo de hortaliças e de outros produtos agrícolas para abastecer o mercado consumidor da capital potiguar.

Anos depois de sair do sertão, aquele receptor das histórias do avô paterno iniciou seu percurso escolar. Naquele momento, a leitura do código escrito era o meio indicador das vozes represadas num livro. Já havia esquecido a floresta e os lobos, e encaminhava o contato com a leitura através dos pequenos textos contidos num livro já sem capa e pertencente à infância do seu pai. Neste mesmo período, uma missionária que se hospedava durante os finais de semana na casa onde morava apresentou-lhe dois pequenos livros. *O Pequeno Polegar* e *Joãozinho e Maria* intitulavam as duas obras integrantes da Coleção Fantasminha publicada, na época, pela Ediouro. A missionária pediu-lhe para escolher um dos dois livrinhos, mas como ficara indeciso, pois na verdade queria os dois, conseguiu isso sem precisar usar as palavras. Não possuía livros assim, conhecia somente aqueles didáticos oriundos da curta experiência escolar de seus pais. Demorou a ler esses livros, pois a leitura sobre o escrito ainda era um banquete caro. Ademais, por volta dos oito anos, pela tradição campesina da qual era descendente, devia iniciar também o trabalho na agricultura. O horário da escola, portanto, era instigante por ser mais satisfatório do que a dureza, às vezes doce, do expediente dedicado ao trato com a terra. A enxada poderia ser a metáfora cruel da caneta. Seu pai dizia que era preciso se decidir pela segunda opção para não se tornar vitalício na primeira.

De certo modo, estava sendo perseguido pela leitura, pois em outro momento, encontrou alguns folhetos mal acabados e alguns deles já danificados pelas traças: eram livretos de cordel. Aqueles versos, ressaltava seu pai, deveriam ser lidos com certa sonoridade, um modo de leitura semelhante às cantorias executadas por repentistas populares em programas matinais de rádio nas décadas de 1980 e 1990. O pai incentivou a fazer a leitura desses livretos, dentre os quais, *Coco Verde e Melancia*, *As Profecias do Fim do*

Mundo, *Pedro Cem*. Essas histórias relatavam o cotidiano e o imaginário popular do povo nordestino, em particular, pois as temáticas focalizavam os amores, o comportamento social e a relação com o sagrado, entre outros aspectos constituintes da identidade de pessoas, muitas delas tendo suas vidas determinantemente afetadas pelas intempéries do clima semiárido.

Nessa época de pouca invasão da televisão havia um contador de histórias na comunidade onde morava. Ele contava sempre à noite, quando os ouvintes sentavam-se em volta de uma montanha de feijão seco, e ainda na vagem, à espera da debulha, uma prática comum naquele contexto geográfico. Certa vez, pediu àquele menino para ler alguns de seus folhetos de cordel. *O Boi Mandingueiro* era o título de um desses folhetos que mostrava o contexto do vaqueiro no sertão e sua luta para capturar um boi bravo. É costume na agropecuária do semiárido soltar os novilhos para a engorda, na extensa caatinga, para depois capturá-los em meio à vegetação espinhenta. Decorre dessa rudimentar prática de criação de gado o risco dos animais se tornarem ariscos e muitos deles podem se tornar extraordinariamente indomáveis, uma condição propícia para o vaqueiro tradicional associar esse comportamento animal a alguma influência sobrenatural, bem como criar oportunidades para o enaltecimento da valentia daquele que conseguir domar um animal assim. A revelação desse cenário épico, contudo, era enaltecido pela leitura rítmica e característica da literatura de cordel, unindo nesse ritmo os poderes da escrita e da voz na condução poética de uma obra.

Assim, a prática da leitura foi sendo semeada na vida daquele ouvinte, tecida pela literatura de cordel, mas antes pelo conto ouvido e um pouco pelo livro. De certa forma, isso foi retomado, de modo prático, durante a sua experiência na Iniciação Cientifica, realizada ao longo da segunda metade do curso de graduação em Letras na UFRN. Neste programa institucional o aluno de graduação tem a chance de ter contato com pesquisadores e, sob a orientação de um deles, desenvolver um plano de trabalho relacionado diretamente a um projeto de pesquisa coordenado por um professor. Essa experiência serve, sobretudo, de incentivo para que o aluno vislumbre novos cenários na pesquisa cientifica dentro da sua área de formação. Teria sido fortuita a aproximação entre um ser que experimentou na infância os sabores do conto transmitido oralmente e um projeto de pesquisa interessado na investigação dos modos de transmissão do conto na escola? A resposta é complexa e talvez insuspeita, mas a verdade é que num projeto como este o jovem ou adulto de hoje tem também a oportunidade de se reencontrar, no seu fazer científico, com as imagens da infância. Conforme afirma Durand (1997, p. 402):

> a nostalgia da experiência infantil é consubstancial à nostalgia do ser. Embora a infância seja objetivamente anestéstica, dado que não tem necessidade de recorrer à arte para se opor a um destino mortal de que ela não tem consciência, qualquer recordação de infância, graças ao duplo poder de prestígio de despreocupação primordial, por um lado, e, por outro, da memória, é, de imediato, obra de arte.

No trajeto da Iniciação Científica esse ouvinte participou do projeto de pesquisa *O contador de histórias: práticas de oralidade na escola*. A pesquisa constava de uma investigação nas escolas do Ensino Fundamental da cidade de Natal, com o intuito de identificar e analisar o modo como a prática social de contar histórias se realizava, como também a identidade e a performance dos sujeitos contadores de histórias. O objetivo maior da pesquisa era amparado no pressuposto de que o aluno ao chegar à escola traz consigo particularidades e características da sua origem ou do ambiente onde vive, por isso era preciso levar em consideração o domínio da linguagem oral desse leitor em formação. Por outro lado, a atividade de ouvir histórias é um aspecto relacionado diretamente com a ludicidade desejada pela criança que agora se defronta com um ambiente novo, a escola, e a insurgência da escrita na formação dos saberes eruditos.

Como se sabe, o resgate da oralidade por meio do ato de contar e ouvir histórias possibilita a aproximação entre quem conta, o texto narrativo e os ouvintes ou receptores. Essa tarefa, embora não garanta, poderá introduzir os alunos no universo da leitura, transferindo-os da posição de ouvintes para a posição de leitores. Assim, a prática de contar histórias na escola seria uma maneira de não excluir o valor da linguagem já adquirida por esse público. Mas essa prática forneceria principalmente a possibilidade de fazer esse público encontrar-se com as narrativas populares e com aquelas já nascidas sob o jugo da escritura.

O referido projeto de pesquisa, orientado pela Professora Maria de Lourdes Patrini Charlon, foi auxiliado pelo CNPq e pela Pró-reitoria de Pesquisa da UFRN e constou de duas etapas de pesquisa de campo. O contato com o objeto de estudo significou para aquele ouvinte, então aprendiz de pesquisador, uma experiência importante, pois ele percebeu quão inesperadas são as características do trabalho de campo em função das surpresas, dificuldades, satisfações e, sobretudo, do aprendizado advindo do contato com o objeto de estudo. Na pesquisa percebeu-se que o comportamento da instituição escolar é variável, porque a prática não parece incluir-se no conjunto das problemáticas estabelecidas as quais deveriam ser valorizadas pelo sistema de ensino. As situações encontradas e referentes ao exercício da prática de contar eram sustentadas, na maioria das vezes, por experiências vividas pelos

profissionais da educação que utilizavam essa prática no ambiente escolar. De modo concreto, esses profissionais – professoras e professores contadores – justificavam a utilização da prática remetendo ao exercício da arte de contar, associada, na maioria das vezes, a contadores de histórias da tradição e a contadores que desenvolviam sua prática a partir de cursos de formação com tal finalidade. Enquanto estes tinham seu repertório apoiado na escrita, os primeiros utilizavam a memória como espaço para a conservação de suas histórias.

Por esses motivos o repertório desses contadores de histórias na escola compunha-se de narrativas existentes na escrita, embora muitas dessas histórias já tenham sido conhecidas por eles somente apoiadas na voz. De qualquer forma, a oralidade como modo de expressão e a escrita como respaldo para a inserção da narração oral possibilitavam a presença não sistematizada dessa prática social no espaço escolar. Outro detalhe acerca do repertório foi a recorrente presença de textos adaptados ou traduzidos da coletânea publicada por Perrault. Os contos desse autor foram também citados dentre aqueles conhecidos e/ou preferidos pelo público desses contadores, conforme a pesquisa identificou através das entrevistas com esse público dentro de uma amostra que compreendia escolas das quatro zonas administrativas de Natal.

A partir dessa experiência o aprendiz de pesquisador interessou-se por estudar os contos de Perrault, elaborando seu projeto para submetê-lo à seleção do mestrado em Literatura Comparada, no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da UFRN. A escolha por esse autor se deu pela relação que sua conhecida obra *Histórias ou contos do tempo passado*, antes *Contos da Mamãe Ganso*, possui com as práticas da oralidade e com as práticas da leitura, remetendo não somente à literatura infantil e juvenil, mas ainda à cultura popular e à tradição oral, campos de investigação dos estudos folclóricos, antropológicos e também literários e psicológicos.

O aprendiz de pesquisador imaginava que as abordagens a respeito da obra de Perrault no Brasil seriam vastas, porém em pouco tempo perceberia o contrário. Assim, ele desenvolveu a sua pesquisa sobre a obra de Perrault no curso de mestrado entre os anos de 2003 e 2005. Ao longo do processo investigativo descobriu que, no Brasil, os estudos relativos aos contos de fadas ou maravilhosos consideram apenas o gênero e muito pouco os autores desse gênero e seus textos específicos, especialmente no caso de Charles Perrault. Enfim, não se parece respeitar a ligação íntima da obra com o autor, revelando já uma predileção por um entendimento generalizado dos textos. Apesar das referências a Perrault em seu próprio país, para Soriano (1977, p. 14) “este texto ilustre é um dos menos estudados e

dos menos conhecidos de nossa literatura". Trinta anos após esta afirmação talvez as coisas tenham melhorado, mas no Brasil, à exceção de Marisa Mendes, sabe-se ainda pouco sobre estudos acerca da obra e do autor francês, uma vez que seus textos parecem bem disseminados na literatura infantil brasileira.

A citação anterior, na verdade uma entrevista concedida ao historiador francês Jacques Le Goff, serve de introdução ao *Contes de Perrault – culture savante et traditions populaires*. Na entrevista Soriano constata e ao mesmo tempo condena a crítica universitária de seu país por ter, durante muito tempo, ignorado a obra de Perrault.

Na pesquisa do mestrado – "Dos Artesãos da Memória à Performance da Escritura dos Contos de Perrault", orientada pela Professora Maria de Lourdes Patrini Charlon e defendida na UFRN em dezembro de 2005 – os contos de Charles Perrault foram analisados a partir de três versões publicadas pelas editoras Villa Rica e Itatiaia durante as duas últimas décadas do século XX. As dificuldades em encontrar outras edições e a contínua restrição do tempo fornecido para a finalização do trabalho de mestrado colaboraram para a manutenção desse recorte no objeto de pesquisa. Mesmo assim, as discussões acerca da presença dos contos de Perrault no Brasil foram profícuas, analisando-se as formas epitéticas presentes em três versões similares dos contos: **Chapeuzinho Vermelho**, **O Pequeno Polegar** e **Riquet, o Topetudo**. Tais características encontradas nas análises das três narrativas demonstravam a presença de elementos comuns às características da linguagem empregada pelas culturas orais primárias, como atesta Walter Ong (1998) e que, todavia, passaram a fazer parte da cultura escrita, num hibridismo que fortalece a performance sob esta forma e restabelecida pelo ato único de uma leitura.

Esta questão primordial e outras também consistentes serão aprofundadas e estendidas no presente estudo, pois os *Contos da Mamãe Gansa* ou *Contos de Perrault* representam um material de referência importante na literatura infantil e juvenil universal. No Brasil, sua aparição ocorreu oficialmente no início do século XX, isto é, as primeiras traduções e publicações brasileiras dos contos de Perrault surgiram para o público juntamente com outras narrativas de escritores europeus conhecidos. Assim, por exemplo, **Chapeuzinho Vermelho** e **O Gato de Botas** migraram para o Brasil, na escrita, ao lado de **O Patinho Feio**, **O Soldadinho de Chumbo**, **A Branca de Neve e os Sete Anões**, entre outros contos escritos pelos Irmãos Grimm e por Hans Robert Andersen.

Por outro lado, há indícios também da presença dos contos de Perrault fazendo, direta ou indiretamente, parte do universo folclórico de regiões do Brasil. Esse indício parece

comprovado pelas coletâneas de contos populares brasileiros apresentadas por Teófilo Braga e Sílvio Romero, nas duas últimas décadas do século XIX, e por Câmara Cascudo no século XX. A iniciativa foi talvez influenciada pela retomada dos estudos folclóricos na Europa, especialmente na França. Mas, de fato, a presença dos contos de Perrault no universo mental da cultura brasileira, tanto nos espaços de erudição quanto no espaço popular, é comprovada pela aceitação e pela perenidade alcançadas por esses contos dentro de um novo território que, pouco a pouco, passaram a adquirir ou fazer parte da identidade nacional.

O presente estudo, por sua vez, se indaga: as versões dos contos de Perrault, no Brasil, conservam em si traços relativos à oralidade os quais, portanto, reivindicam a edificação de uma performance no espaço da escrita e por meio da leitura? Semelhantemente ao que ocorre às produções artísticas concebidas, conservadas e transmitidas na tradição popular, nas versões escritas dos contos de Perrault, oriundos em certa medida dessa tradição, ter-se-iam ainda conservados alguns índices que remetem a contextos culturais do passado e desprovidos da escrita? Ou estariam estes textos pouco a pouco se libertando de formas ou fórmulas integrantes de um modo de pensamento e de expressão cujos resquícios se fez perceber em práticas de transmissão oral do conto? Encontrar respostas satisfatórias para estas perguntas contribui, de certo modo, para revelar a permanência, mesmo mutante, da tradição oral na tradição escrita do conto maravilhoso, indicando também um elo entre o presente e o passado dos contos de Perrault.

Pretende-se analisar os contos de Perrault a partir da relação estabelecida por eles com as duas formas de manifestação da linguagem literária, considerando a permanência e até mesmo a chegada deles através dessas duas vias de transmissão e de propagação da ficção literária. Esses aspectos serão analisados no formato escrito das histórias de Perrault, considerando, entretanto, a presença de uma voz que não desapareceu com a transposição de seus enrendos para as páginas do livro. Ao se encontrar uma nova configuração das vozes presentes na escrita dos contos maravilhosos de Perrault identifica-se e revela-se ao mesmo tempo a performance condicionada à intervenção do leitor. Afinal, se esses contos se prestam tão bem à narração oral, seria possível também no formato escrito dessas narrativas a identificação dos laços estreitos mantidos entre elas e o modelo e o cenário primordiais de sua gênese: a voz da tradição arquivada na memória de um narrador físico.

É preciso ainda considerar em todo o processo análitico os séculos de convivência da obra de Perrault com a escrita, as migrações para territórios longínquos e para culturas não semelhantes à cultura francesa dos séculos XVII e XVIII. Por esse mesmo motivo, torna-se

importante fazer associações, na relação entre a escrita dos contos e o que de oralidade ainda sobrevive neles, com os sentidos que a obra de Perrault dispõe, com base nas contribuições de Ong (1998), Soriano (1977), Durand (1997), Von-Franz (1985), dentre outros referenciais teóricos dos já referidos e de outros autores que interpretam e revelam os segredos subliminares das tramas. Nessas revelações o leitor percebe a intimidade entre o conto e as concepções, comportamentos e atitudes relativas ao homem camponês e ao homem urbano postado em determinadas épocas, porque, afinal, esses contos se revestem da própria experiência humana ao longo dos séculos pautados por ritos e mitos incidindo sobre a vida e o cotidiano das pessoas.

Em torno dessa problemática, além de se entender que os contos de Perrault, no Brasil, conservam ao longo das décadas os traços indicativos da performance no nível da escrita (ZUMTHOR, 1993, 2000) será possível perceber em que medida a influência das culturas orais contribui para a relação dessas narrativas com a oralidade, sobrevivendo em meio à perenidade do livro, da escritura, da tradução e da adaptação. Considerando ainda as novas tecnologias e, nos últimos tempos, a ação da comunicação eletrônica sobre o livro e sobre a relação do leitor com o impresso, parece imprescindível o entendimento de que a escrita não surgiu para substituir as práticas orais, apesar de algumas ressalvas. Do contrário, dir-se-ia que a escrita, a profusão da tecnologia livresca resultante da maravilhosa invenção de Gutenberg, poderia ser suplantada pelo progresso efervescente dos novos modelos de comunicação, a exemplo da internet. Este instrumento, como bem lembrou Chartier (1999), fez renascer o sonho de universalidade, mas ao mesmo tempo coloca esse sonho em choque com o desejo da própria humanidade em afirmar suas particularidades.

No foco da questão, por conseguinte, a relação estabelecida entre oralidade e escritura nos contos de Perrault, sendo esta detentora daquela no enredo escrito desses contos, instaura-se uma ação interativa entre leitor e obra literária. Isso, visando a construção subjetiva de uma obra viva e manifestada pela performance, seguindo o pensamento desenvolvido por Zumthor, mas também uma compreensão entre os elementos das narrativas e seus significados os quais, privilegiando a intertextualidade, ajudam a explicar as ações e o comportamento de heróis e de personagens inimigos, coadjuvantes e encantados. Neste caso, predominaria uma performance distante daquela exclusiva da oralidade, porém próxima da escrita literária. Essa distância revelada sinaliza, na verdade, para uma menor relação das versões brasileiras dos contos maravilhosos de Perrault com a situação plena na qual a escrita subsiste, prevalecendo

a voz de um sujeito enunciador, de um lado, e, de outro, a audição coletiva desse conto por um público.

Compreender uma performance condensada na superfície da escritura significa deparar-se de antemão com a solidão do leitor, uma figura resgatada e imprescindível desde o desenvolvimento da imprensa e da multiplicação nas publicações livrescas para públicos eruditos ou pouco letrados. Assim, a identificação de uma performance na escrita dos contos prescinde das estratégias traçadas pelo leitor a fim de captar, dentre outros, dois aspectos primordiais. O primeiro deles se refere aos elementos relacionados a uma voz da tradição de culturas eminentemente orais; o segundo mostra o comportamento do narrador revelando o conto maravilhoso por meio de expressões verbais e de juízos que remetem a um contexto no qual a voz poética tornava-se suprema na transmissão de textos.

A leitura de versões distintas da obra clássica de Perrault possibilita a compreensão através da qual o processo de tradução e de adaptação realizado no Brasil favoreceu a divulgação dos contos de Perrault no país. Ao se abordar o conteúdo dessas narrativas pode-se perceber, pela simples mudança na linguagem, que se trata de textos literários nascidos no Velho Mundo. Entretanto, pouco a pouco, passam a fazer parte da identidade literária brasileira ao revestir-se da língua falada e/ou escrita num novo espaço de manifestação de uma literatura devotada também ao leitor em formação. Igualmente, aqui como na França, a divulgação por meio da escrita auxiliou e foi auxiliada pelos arquivos do imaginário popular, visto ser a memória do povo o campo responsável por receber e transmitir, pelos órgãos do sentido, a riqueza desses e de outros textos literários. No processo de divulgação oral, inclusive, um mecanismo gerador das coletâneas conhecidas hoje pela escrita, não estava prevista a delimitação do público, pois a audição e a memorização são comuns a qualquer receptor, de qualquer faixa etária e de qualquer nível de erudição.

Para o entendimento desse e de outros aspectos relativos ao conto e das demais questões problematizadas, logo após a INTRODUÇÃO do texto da tese, os REFERENCIAIS TEÓRICOS E METODOLÓGICOS enfatizam as abordagens teóricas escolhidas para a discussão das questões sobre a oralidade, a escrita, a performance e a recepção, bem como aquelas questões relacionadas aos contos de Perrault e ao entrelaçamento da obra desse autor com a tradução/tradição, com a cultura e com a literatura. Neste item merece destaque, ainda, o procedimento de análise das versões contidas no *corpus* da pesquisa o qual enfatiza a confluênca dos diversos discursos que contribuem para a consolidação de uma performance

no nível da escritura dos textos de Perrault, além de desvendar as imagens narrativas resguardadas nessa escritura.

Na terceira parte da tese, UM DUELO SUBLIME, o eixo predominante é a discussão acerca das junções e embates entre a oralidade e a escrita, ambas as responsáveis pela transmissão de contos populares e dos contos maravilhosos. O paradoxo do título desta parte do trabalho é justificado pelo fato de que, como modelos de comunicação, a escrita e a oralidade favoreceram a evolução do homem e a evolução das transmissões do manancial literário popular ou erudito destinado a todos quantos dele se tornaram receptores, pela escuta ou pela leitura silenciosa. O duelo referido no título permanece do lado das discussões intelectualistas, pois a tomada de posição em favor ou contra determinado modelo de cultura pautado num dos dois modelos de expressão da linguagem requer dos conciliadores a eliminação das arestas conflitantes.

Neste trabalho, entretanto, se discute: o que resta da linguagem da primeira na segunda? Perceber isso é importante para se visualizar uma performance na escrita, importando também a compreensão do que os textos maravilhosos de Perrault têm a revelar ao leitor quando somente lhe resta juntar os resquícios de uma relíquia representada pelos traços esfumados de oralidade. O início da discussão acerca de um duelo sublime permeia a condição da musa da oralidade, os primórdios do modelo oral do conto e a sua chegada ao espaço alfabético. Sobre este espaço se observa a permanência da tradição oral, a sua relação com os romances de origem e a sua transmutação para novas configurações, especialmente para o manuscrito e o florescimento da impressão, culminando com a representatividade da coletânea de Perrault.

Nesse ponto vale destacar o surgimento do conto de fadas e também a sua semelhança e/ou diferenças com a expressão "conto de magia", como propõe Propp (2006) para designar os contos maravilhosos. Centrando nesse ponto e ligando-o diretamente a Perrault, estendem-se e aprofundam-se as discussões acerca desse autor e das práticas culturais e literárias que envolviam a disseminação dos contos de fadas, dos gabinetes de leituras e da Biblioteca Azul (*Bibliothéque Bleue*) (CHARTIER, 2006) e seus livros. Tudo isso num contexto submetido a um regime que perdurava desde o século XIV e que somente teria fim na vigência do século XVIII. Nesse tempo, a iniciativa de Perrault o consagraria como o pai da literatura infantil, uma nova vertente da arte literária por meio da qual o sujeito poderia ser incitado a começar seu processo de formação de leitor.

Em concordância com estas temáticas, Jack Goody e Eric Havelock figuram entre aqueles especialistas da situação da oralidade nas civilizações sem ou com acesso restrito ao alfabeto. Marthe Robert destaca o universo das origens dos romances, parente próximo do conto em sua forma primordial. Por sua vez, Nicole Belmont discorre acerca do conto de tradição oral e Paul Delarue juntamente com Marie-Louise Tèneze focalizam detidamente o conto popular francês, um tema que é aqui complementado pelas obras de Michele Simonsen. Relacionados a Perrault destacam-se os três livros de Marc Soriano que, como outras obras teóricas listadas nas referências, não foram traduzidos para o português e escassamente são encontrados no Brasil. Esse é mais um fator revelador da distância existente entre o grande conhecimento dos contos de Perrault e a escassez de estudos críticos sobre esse escritor e sobre sua obra. Marina Warner, neste ponto, focaliza a função civilizadora, didática e edificante dos contos de fadas, principalmente no mundo moderno, pois aponta em sua leitura crítica a genealogia e os contextos históricos dos contos de fadas. Por sua vez, Vladimir Propp aborda o conto de magia a partir das unidades mínimas ao mesmo tempo em que busca uma definição abrangente para seu objeto de análise.

A terceira parte do trabalho destaca ainda a presença e a evolução da escrita como elemento determinante para o progresso da humanidade. Já conhecidos no imaginário popular e camponês pela transmissão de boca em boca, o conto passa a ser divulgado em livretos de valor acessível, conquistando o espaço definitivo da escrita. Seja coletando versões de contos populares ou realizando a análise estrutural e comparativa do conteúdo desses contos o trabalho de Paul Delarue, Marie-Louise Tèneze, Vladimir Propp, dentre outros folcloristas, representa uma inestimável colaboração para a conservação e o conhecimento de um patrimônio da criação literária oral. Transportada para a escrita, esse material serviu não apenas para a pesquisa das relações existentes entre os textos e os modos de pensar e de agir do homem em diferentes momentos da História, como ainda possibilitou a reprodução e a reiteração das histórias por meio das diferentes versões surgidas graças à reprodução do impresso e com vistas ao espírito do leitor.

A partir daí será discutido o caráter evolutivo da escrita e o surgimento da figura do leitor solitário. É importante ressaltar a permanência da escrita como mecanismo influenciador da sociedade, nos campos político, econômico e religioso, bem como a sua relação com a permanência dos traços da cultura oral na produção literária escrita. Essas discussões culminam naquilo que a escrita, no papel da impressão, produziu de modo mais enfático – a leitura e o leitor. Desse modo, os trabalhos de Jack Goody, Walter Ong, Eric

Havelock, Roger Chartier, dentre outros, se aliam para mostrar as mudanças que caracterizaram o domínio da escrita no processo evolutivo da sociedade.

Na relação da escrita com o conto maravilhoso deve-se entender que os contos de Perrault tornaram-se conhecidos fora do território francês e do território europeu graças, inclusive, às manifestações desses contos como conteúdo dos livros destinados à leitura ou à instrução. A solidificação da escrita fez surgir o leitor moderno e fez surgir também o exercício da leitura silenciosa, solitária, perigosa ou pecaminosa, para alguns, no começo de sua manifestação nos espaços privados. Se os textos de Perrault alcançaram o estatuto definitivo da escrita, de outro modo não há consenso quanto à legitimidade de sua composição, pois há quem questione a autenticidade da obra de Perrault no que diz respeito ao modo como o autor compôs seus textos. Respondendo aos que acreditam na influência forte e direta do escritor italiano Giambaptista Basile ou a interferência da obra de Straparole e até da literatura de *Colportage*, Soriano (1977) ressalta o autodidatismo de Perrault, mas assegura não ser este um fator preponderante da inexistência, no enredo de seus textos, de influências vindas de obras escritas precedentes à sua, mesmo se numa língua diferente e pouco fácil de entender como o *patois* napolitano de Basile.

Defendendo também a tradição oral como fonte principal dos contos de Perrault, Delarue (1997) afirma que mesmo depois da coleta feita pelo escritor francês, o povo continuou a propagar seus contos, os mesmos a que Perrault recorreu. Porém, essa propagação se fazia com o mesmo fervor até que a prática generalizada da leitura tendesse a relegar a um esquecimento progressivo essa literatura oral não mais encontrada no território francês, senão em pontos esporádicos. Assim, "os contos de via oral que se dispõe hoje foram coletados em sua maior parte durante a segunda metade do século XIX e início do século XX, isto é, numa época em que o processo irreversível de degeneração do folclore já estava consolidado" (SORIANO, 1977, p. 82).

Em UM DUELO SUBLIME as últimas discussões abordam a aproximação dos contos de Perrault com a formação e o desenvolvimento da literatura infantil, de modo geral e, em particular, no Brasil. Sabe-se que o começo da literatura infantil brasileira remonta aos estudos folclóricos, mais precisamente às coletas de contos populares. Posteriormente, as primeiras traduções de textos europeus e a produção literária nacional que se efetiva também pelas novas traduções e adaptações desses textos. Embasam estas discussões, os textos teóricos de Regina Zilberman, Marisa Lajolo, Nelly Novaes, Câmara Cascudo, Roger Chartier, dentre outros.

Os dois momentos seguintes da tese denominam-se A PERENIDADE TÊNUE DE UMA PERFORMANCE. Este título aparece na quarta e quinta partes, destinadas à análise dos contos de Perrault componentes do *corpus*. A divisão das análises em duas partes leva em conta a quantidade de contos – nove – e a extensão da análise comparativa das versões de cada um deles. Além disso, no próprio sumário e na parte introdutória às partes quatro e cinco deste trabalho, o agrupamento e a sequência dos contos foram determinados, primeiramente, de acordo com a classificação de cada um dentro das subdivisões dos contos folclóricos comuns, conforme é sugerido pelos autores de catálogos de contos populares: Delarue (1997), Propp (2006) ou Nascimento (2005). Diz-se subdivisão porque esses contos e suas categorias pertencem à primeira das divisões dos contos folclóricos comuns, conhecida por contos maravilhosos. Os contos maravilhosos se subdividem em sete grupos, conforme uma numeração atribuída a cada conto dentro dos catálogos internacionais de contos populares.

Na análise de cada conto optou-se por selecionar e juntar de cada versão, principalmente, os fragmentos narrativos que contemplam a presença das expressões epitéticas caracterizadoras, segundo Ong (1998) da forma de pensar e de exprimir-se das culturas orais primárias, aqueles para quem a escrita constituía algo de distante. Outros elementos indicativos da proximidade com a oralidade poética do conto em sua forma primordial serão também levados em conta e, por isso mesmo, a referência às partes do enredo de cada história é feita sem obrigatoriamente seguir a ordem dos fatos, pressupondo, por isso, o conhecimento global de cada uma das histórias cujas versões são comparadas.

Contudo, destacar os elementos indicadores de uma oralidade sufocada pela escrita e, num meticuloso trabalho de leitura, releitura e garimpagem sobre a superfície das versões escritas, favorece a identificação de uma performance que perpassa obrigatoriamente a recepção do texto literário. Neste caso, o movimento de transmissão é concomitante ao ato de recepção num automatismo, todavia, condicionado pela obtenção de sentidos, passíveis de mudança em função da estaticidade do código escrito. Assim, o leitor permite-se retroceder na leitura caso sua consciência o desvitue para outros caminhos da imaginação. De qualquer forma, a identificação da performance permanece ali, pautada pela alegria do encontro e pela distanciação entre a suposição do que pôde ter sido voz viva e a predominância da escrita. De outra maneira, a identificação de uma performance nos textos escritos de Perrault terminou por ser enriquecida consistentemente pelo inter-relacionamento entre elementos narrativos e o discurso de outras áreas das ciências humanas interessadas também na simbologia dos contos de fadas ou maravilhosos.

Ao interpretar os contos de fadas, Von-Franz (1990) segue o discurso de seu mestre Jung para explicar os simbolismos de alguns personagens e todas as implicações geradas por tal condição. Desse modo, é possível inferir e entender a atuação destes personagens no desenrolar da trama e avaliar suas ações relacionadas à caminhada dos heróis. Acompanhando o discurso de Durand (1997) é possível traçar na análise narrativa dos contos de Perrault, os componentes inerentes ao imaginário que, inextricavelmente, associam o real ao simbólico e influenciam o comportamento e o modo como as pessoas vêem o mundo. O pensamento dinâmico de Gilbert Durand, discípulo de Gaston Bachelard, prima pela homologia do cósmico, do psíquico, do social e até do biológico, combinações importantes para o enriquecimento dos sentidos obtidos através da interação com os contos clássicos de Perrault. As contribuições de Von-Franz e Durand, citadas aqui como exemplos, tonificam, juntamente com os vieses da performance e da estética da recepção, as análises do objeto de estudo deste trabalho.

A adoção de novos paradigmas para a compreensão dos textos de Perrault publicados no Brasil concentra, na leitura silenciosa, logo na recepção e na ação efetiva do leitor, o ponto de convergência para o entendimento da performance nesses mesmos textos do escritor francês. Ao se identificar as marcas tomadas como índices de oralidade e analisá-las sob o aspecto da construção de sentidos e do jogo promovido entre o texto e o leitor, corrobora-se a presença de uma performance, na concepção de Zumthor (1993), (1997) e (2000), atuando sobre a formação de uma obra única oriunda de uma transmissão iniciada com a leitura e de uma recepção que se efetiva no mesmo instante em que agem na mente do leitor/receptor as forças motrizes de uma percepção do poético. Uma percepção deslindadora dos segredos de personagens, dos segredos de heróis e da relação da trama com o imaginário e com a própria experiência daquele leitor postado na vanguarda do palco da leitura e que, por permanecer naquele momento único de transmissão e de recepção, confere ao texto, transformado em obra, a reformulação de uma realidade já formulada, segundo Iser (1987), trazendo à luz algo não encontrado nele, no texto, mas próprio daquele momento de leitura.

Através da leitura, na manifestação da performance sobre o escrito ocorre instantaneamente uma interação entre leitor e obra, entre uma intenção suposta por um autor, um tradutor e/ou adaptador e, do outro lado, o envolvimento corporal ou mental de um leitor, pois

> o que na performance oral pura é realidade provada, é, na leitura, da ordem do desejo [...]. [Por isso,] que um texto seja reconhecido por poético (literário) ou não depende do sentimento que nosso corpo tem. Necessidade para produzir seus efeitos; isto é, para nos dar prazer [...]. Quando não há prazer – ou ele cessa – o texto muda de natureza (ZUMTHOR, 2000, p. 41).

Outros autores importantes, que não apenas os citados nos últimos parágrafos, se inserem ou complementam a análise das versões de cada uma das histórias de Perrault. Mikhail Bakhtin é um daqueles cujas contribuições apareceram ao longo do trabalho, especificamente nas discussões a respeito da interação verbal e de conceitos como enunciação, enunciado, enunciador. Do mesmo autor vale lembrar a obra em que descreve o contexto da cultura popular e a sua relação com o imaginário, em épocas históricas sem o predomínio supremo da escrita, sem a tecnologização da palavra, mas, por outro lado, circundado por grandes instabilidades sociais, religiosas e políticas. Assim, pelo entendimento da performance identificada na escrita dos contos de Perrault irrompem os vestígios de uma oralidade remanescente de culturas orais do passado e comprimida pelos séculos de evolução da escrita, mas de algum modo regada pela experiência cotidiana que afeta o pensamento do eu que narra, na escrita, as histórias já antes conhecidas por ele a partir da linguagem escrita ou a partir de uma performance plena.

2 REFERENCIAIS TEÓRICOS E METODOLÓGICOS

Há várias frentes temáticas intrinsecamente relacionadas ao tema central deste trabalho. Elas se interligam pelas confluências dos discursos de seus autores, seja de modo total ou parcial. Mesmo existindo algumas divergências entre determinados autores a respeito de determinados pontos aqui abordados, isso contribui positivamente para se entender as relativizações e eliminar os ceticismos, às vezes, decorrentes de um envolvimento visceral do pesquisador por seu objeto de estudo. De certa forma, as divergências teóricas são um fator importante para a reflexão e a tomada de consciência no procedimento analítico, podendo inclusive conduzir o pesquisador a descortinar novos horizontes na pesquisa.

O repertório teórico explorado neste trabalho contempla textos de estudiosos dos vieses temáticos responsáveis pelo alicerçamento das argumentações acerca da performance na escrita dos contos de Perrault. Os teóricos citados neste momento não indicam, muito embora isso possa parecer, a desvalorização dos demais aparatos teóricos por ventura citados e utilizados ao longo do trabalho.

Nos referenciais metodológicos o destaque é dado aos autores que discutem e apontam os caminhos através dos quais serão analisadas e interpretadas as versões dos contos de Perrault. Por meio da leitura e da comparação entre versões de um mesmo conto, presumindo-se a posição do leitor na recepção dos textos a serem analisados, tem-se a oportunidade de revelar os pontos que indicam a construção de uma performance no semblante das narrativas de Perrault que repousam em seu modelo escrito.

2.1 ENCADEAMENTO TEÓRICO-TEMÁTICO

A abordagem dos contos de Perrault, em quaisquer que sejam as realidades, francesa ou brasileira, prescinde de várias referencialidades temáticas, por sua vez, sustentadas pelas referencialidades teóricas. No Brasil são poucos os estudos exclusivamente dedicados à obra de Charles Perrault, destacando-se o estudo de Mariza Mendes o qual resultou na obra *Em busca dos contos perdidos*, oportunidade em que a autora aborda o significado das funções

femininas entre os personagens do escritor francês. Afora isso, a obra de Perrault é utilizada em conjunto com a obra de outros autores nos estudos relativos aos contos de fadas.

De início, os contos de Perrault remetem num primeiro plano aos ambientes da literatura infantil. Para tratar especificamente acerca da obra e do autor Charles Perrault, são imprescindíveis os trabalhos de Marc Soriano e Paul Delarue, Michele Simonsen. Do primeiro destes destacam-se *Les contes de Perrault – culture savante et traditions populaires, Le dossier Charles Perrault* e *Guide de littérature pour la jeunesse*. As duas primeiras referências desse autor são consideradas talvez a mais completa abordagem das questões que envolvem Charles Perrault e seus célebres contos dentro do contexto francês e mundial da literatura. Mas não somente isto, pois metade de *Le dossier Charles Perrault*, trata especificamente dos embates entre um acadêmico afeiçoado, mesmo indiretamente, ao Absolutismo francês e os escritores Boileau e Racine, estes, segundo Soriano (1972), considerados inimigos mortais de Perrault e os responsáveis, de certa forma, pela não inclusão do pai da literatura infantil nos manuais da história da literatura francesa. Isso refletia na rejeição das obras escritas por esse autor e nas quais ele se identificava, já que sua verdadeira obra de destaque paira sobre a ilegitimidade autoral e a possível atribuição da autoria ao filho, embora Soriano (1977) assegure a paternidade dos contos da "Mamãe Gansa" ao pai Perrault e não ao filho Pierre.

A percepção que se tem nos estudos de Marc Soriano é que parece impossível a ele examinar os contos de Perrault dentro do contexto francês sem enveredar também pelos vários aspectos da vida do escritor: não só a vida pessoal e familiar como a sua relação com o poder. Esta relação se expressa, sobretudo, pela relação de Perrault com o ministério de Colbert durante o reinado de Luís XIV, e por suas querelas com alguns intelectuais da academia. Em parte, esses embates se justificam também pelo considerável sucesso alcançado por seus contos maravilhosos, oriundos de um trabalho de coleta e de transposição para a escrita daquilo que ele próprio, despretensiosamente ou já temendo críticas, chamou de "bagatelas". Foram elas as responsáveis por torná-lo, posteriormente, conhecido como o pai da literatura infantil. A literatura infantil é, aliás, o foco do último dos três estudos de Soriano, conforme mencionado anteriormente. O guia elaborado por este autor, com características de dicionário crítico, pretende responder aos pais e aos educadores sobre várias questões de ordem prática e teórica acerca do tema, dentre elas o problema da leitura.

No catálogo sobre o conto popular, elaborado em três tomos por Paul Delarue e Marie-Louise Tenèze, é possível encontrar os resultados de um trabalho de garimpagem e de

comparação entre versões dos contos populares da França, dentre os quais os de Perrault. Acompanhando esse estudo verifica-se a mobilidade das narrativas por entre a escrita e a oralidade, recebendo e fornecendo elementos que compõem novas versões. Estas são alimentadas pelo estilo do escritor a partir da apropriação resultante, provavelmente, de sua anterior condição de espectador da matriz desse conto, como fez Perrault. Ele demonstrou a propagação desses contos pelas vias da oralidade auxiliada pela memória e, com o aprimoramento dos tipos móveis, também pelas vias da escrita e do livro.

Uma das poucas referências brasileiras ao estudo dos contos de Perrault fica por conta de Mariza Mendes. Em *Em busca dos contos perdidos* a autora justifica o seu estudo lembrando o poder das mulheres, sacerdotisas ou deusas, no seio das comunidades primitivas de cujos ritos se originaram os mitos e, destes, os contos de fada. A partir da divulgação deste gênero, a autora destaca também os primeiros espaços de divulgação desses contos transportados para a escrita por Charles Perrault: os salões denominados de "As preciosas". Para Mendes (2001) pode-se conjeturar sobre uma possível profecia contida nos contos de fada que anteciparia o advento do feminismo. Esse aspecto remete diretamente, neste estudo, ao artigo *Perrault féministe?* Escrito por Béatrice Didier na *Revista Europe* (1990), uma publicação que dedica vários artigos a Charles Perrault. Béatrice Didier, entretanto, não acredita na defesa feminista de Perrault senão com o intuito principal de atacar Boileau que na sua *Satire X*, de 1694, ataca as mulheres em contrapartida ao *l'Apologie des femmes*, escrito por Perrault. Apesar de inúmeros os personagens femininos nos contos de Perrault eles são, às vezes, escarnecidos. Em **Desejos Ridículos**, por exemplo, o marido enfurecido com as queixas de sua esposa deseja que uma morcela vá plantar-se em seu nariz. Em outras ocasiões, o modo de criticar a mulher se apresenta para o leitor por meio do próprio narrador dirigindo-se àquele durante a narração.

Na França, a obra de Perrault foi bastante estudada por Marc Soriano. Este dedicou boa parte de suas atividades de pesquisa a estudar esse escritor e sua obra. Jean Perrot é outro pesquisador francês que possui trabalhos sobre Perrault, porém aqui não se teve acesso senão a trabalhos desse autor relacionados à literatura e aos livros para crianças nos quais Perrault não é o centro das discussões. Entretanto, em *Art Barroque, Art d'enfance*, Jean Perrot destaca o caráter barroco de passagens da obra de Perrault, um registro que estimula o estabelecimento de novas relações na análise da obra desse autor em momentos futuros.

Contudo, a maior parte da obra de Perrault não encontra uma ressonância investigativa compatível com a sua importância para a literatura francesa, especialmente a infantojuvenil,

assegura Soriano (1977), apesar de seus contos o tornarem conhecido como fundador da literatura destinada às crianças. Por esse motivo, esse elo indissociável para o presente estudo retoma o cenário da literatura infantil e juvenil brasileira a partir de sua formação, da relação com suas raízes e de sua evolução da qual fazem parte os textos de Perrault. Para tratar desses aspectos os estudos de Nelly Novaes, Regina Zilberman e Marisa Lajolo se destacam na apreensão da realidade cultural brasileira. As autoras colocam lado a lado a relação da Literatura Infantil e Juvenil com os aspectos culturais, políticos e sociais da sociedade brasileira, resgatam autores e textos, comentam os principais problemas dessa literatura os quais são sempre evidenciados e ainda difíceis de serem solucionados. Assim, o acesso ao livro e à leitura, a formação do leitor e a sua emancipação cidadã continuam a perturbar esses e outros teóricos brasileiros que vêem nisso o caminho para a real independência do nosso país. Mas se isso parece óbvio para muita gente, não parece prioridade para outros tantos responsáveis pelas decisões que efetivarão as mudanças.

Em seu *Dicionário crítico da Literatura Infantil e Juvenil Brasileira*, Nelly Novaes realiza um minucioso trabalho de catalogação de autores e títulos constituindo um valioso trabalho para a história dessa manifestação literária responsável, entre outras coisas, por alimentar o imaginário infantil e juvenil com histórias, enredos, personagens e ilustrações que enriquecem a bagagem cultural do leitor em formação, não necessariamente aquele designado como criança ou jovem. Dentre os autores e textos mencionados nesse dicionário encontram-se aqueles textos adaptados dos de Perrault, um exercício que embora pareça não tornar menos fácil a difícil arte de escrever para criança, como afirma Sosa (1993). Em *A Literatura Infantil* este autor destaca o conceito, as características e as generalidades nas formas desse modelo literário, como o conto de fadas, expressão que intitula e caracteriza duas das obras de Nelly Novaes Coelho. Já as questões relativas à leitura no Brasil são abordadas por Marisa Lajolo e Regina Zilberman, que também discutem detidamente muitos aspectos da história da Literatura Infantil Brasileira.

O cenário da literatura para crianças e jovens no Brasil e a presença dos contos de Perrault dentro do repertório dessa literatura possuem antecedentes no contexto da literatura dita popular, pois é preciso considerar a arte de contar histórias não somente entre os adultos, mas também para crianças, uma prática de resgate dos contos populares e daqueles divulgados oralmente nas camadas ditas iletradas da população. Desse modo, faz-se necessário associar o conto oral e o conto na sua forma oral às questões relativas ao conceito de tradição e de cultura. Para entender o conceito de conto oral a leitura de *Poétique du conte* é essencial, pois

nela Nicole Belmont discute dois pontos importantes nos seus ensaios. O primeiro deles diz respeito à beleza e a riqueza dos contos de tradição oral, de acordo com ela, mal conhecidos ou provavelmente desconhecidos na França. O segundo ponto objetiva compreender a natureza desse gênero elaborado durante o processo de transmissão, uma situação incomparável à literatura escrita.

Questões relativas à tradição também estão presentes nas obras de Michele Simonsen, quando esta aborda o assunto em *O conto popular* e em *Le conte populaire français*. Essas duas obras se assemelham; poucos capítulos num e noutro se diferenciam e, de forma objetiva, tratam das características que circundam o conto popular, dentre as quais, a origem e a definição, a prática de contar, a difusão e os estudos morfológicos e semânticos dos contos populares. Na obra traduzida para o português, a segunda parte contém uma pequena antologia composta por narrativas recolhidas em regiões diferentes do território francês. Dentre as versões de textos de Perrault aparecem: **Barba Azul**; **O Conto do Diabo**, paralelo literário de **O Pequeno Polegar**; **O Lobo e a Criança**, paralelo literário de **Chapeuzinho Vermelho**; **As Fadas**; **Cinderela ou Borralheira** e **Pele de Asno**.

Por sua vez, Cascudo (2006) aborda em *Literatura oral no Brasil* a temática da tradição oral em suas várias manifestações, dentre elas as do conto transmitido oralmente. Nesta obra o autor fornece importantes contribuições para fortalecer o entendimento desses aspectos no cenário brasileiro. Já no primeiro capítulo, o folclorista distingue o folclórico do popular. Todavia, diferentemente de Belmont, que focaliza o conto de tradição oral; de Simonsen, que enfatiza o conto popular; Cascudo destaca a literatura oral. Para ele, a literatura oral é a pura expressão da mentalidade popular diferenciando-se do folclore que se dedica a estudar essa característica imanente do povo. Reforçando aqui o entendimento de Cascudo acerca da expressão "literatura popular", é possível traçar um paralelo com o discurso de Zumthor (1993, p. 48). Este, ao retomar as palavras de Paul Sébillot, o criador desta expressão em 1881, explica que tal expressão

> designa, alternadamente e num sentido estrito, entre os etnólogos, um tipo de discurso com finalidade sapiencial ou ética; e, num sentido amplo, entre os raros historiadores da literatura interessados por estes problemas, todos os tipos de enunciados metafóricos ou ficcionais que ultrapassam o valor de um diálogo entre indivíduos: contos, jogos verbais infantis, facécias e outros discursos tradicionais, bem como as narrativas de antigos combatentes, as fanfarronices eróticas e tantas outras fortemente marcadas, urdidas em nossa fala cotidiana.

Cascudo também tira as suas conclusões a partir do estudo de Sébillot comentando que este teórico iniciou a denominação em 1881, porém a definiu aos poucos, conforme analisava as várias formas de manifestação populares possíveis de alcance pela expressão. Contudo, a característica principal, assegura Cascudo (2006, p, 21), "é a persistência pela oralidade", pois a literatura oral compreenderia tudo aquilo que, para o povo desconhecedor da leitura sobre o escrito, reenvia a produções literárias. Para o folclorista os textos das fontes componentes do repertório da literatura oral, mesmo tendo sido mantidos e fixados pela tradição, surgem e são divulgados por meio da escrita. Se a escrita como a oralidade almejam a perpetuidade de suas produções por meio de um termo (tradição) que presume, inicialmente, a continuidade, o entendimento dessa palavra deve presumir também o seu contraponto, a contradição. Nesse aspecto, as considerações de Alfredo Bosi, de Gerd Bornheim e de outros autores de *Cultura Brasileira - Tradição/contradição* estarão presentes nas reflexões envolvendo a permanência e a ruptura no âmbito da conceituação dos termos cultura e tradição, destacados na terceira parte deste estudo.

Sendo, por um lado, a tradição terreno de cultivo e de perpetuação do conto popular, por outro lado, a relação da forma oral do conto suscita a necessidade de compreender como se comporta e como se relacionou a oralidade no meio das culturas e das sociedades que a utilizavam como instrumento fundamental de comunicação e de organização social, política, econômica e religiosa. Um dos estudiosos que exploram essa situação é Jack Goody, em *A lógica da escritura e a organização da sociedade* contemplando a organização social de sociedades com e sem escrita, respectivamente o Próximo Oriente da Antiguidade e a África Ocidental contemporânea. Esse contraste entre culturas orais e culturas escritas também é abordado por Goody (1994) em alguns capítulos de *Entre l'oralité et l'écriture.* Contudo, parece impossível discutir as questões da oralidade sem resvalar propositadamente no campo da escrita, pois de fato as fronteiras entre ambas são obscurecidas pela interpenetração de uma sobre a outra.

Ainda tratando da oralidade, Ong (1998), em *Oralidade e cultura escrita*, e Olson e Torrance (1995), em *Cultura escrita e oralidade,* representam bem a proximidade entre esses dois modelos de comunicação e de expressão da Humanidade, como se percebe pela inversão das palavras entre os títulos das duas obras. Ong (1998) destaca, porém, a invenção da escrita e a sua importância na transformação da mentalidade das estruturas sociais anteriormente acostumadas a pensar e agir por meio da oralidade. Ele destaca as culturas orais primárias ou culturas orais demonstrando aspectos do pensamento e da expressão dessas culturas cujos

resíduos ainda podem ser identificados na cultura escrita. Na obra organizada por Olson e Torrance vários autores discutem os aspectos orais e escritos da cognição, do discurso, da cultura e do conhecimento.

Por seu lado, Havelock (1996c) destaca, em *Prefácio a Platão,* dentre outras especificidades a respeito da poesia épica grega, aquelas relacionadas aos problemas da comunicação. Ele ainda enfatiza os elementos que ratificam a tese de Milman Parry a respeito dos epítetos tradicionais em Homero. A investigação desse autor foi utilizada como base para reflexões acerca da relação cultura escrita *versus* oralidade tanto por Havelock quanto por Walter Ong. Eles entendem que a obra de Homero (e citam a *Ilíada* como exemplo) conserva estruturas comuns às criações das culturas orais utilizadas, sobretudo, com vistas à conservação da matéria poética produzida. A obra de Walter Ong adotada neste trabalho constitui um imprescindível aliado metodológico para a justificação dos elementos sinalizadores de uma performance no interior da escrita da obra *Contos de Perrault* em suas várias versões brasileiras analisadas neste trabalho.

Havelock (1996a) estende suas discussões sobre o problema instaurado entre oralidade e cultura escrita constatando em *A musa aprende a escrever* que esse dilema não está restrito apenas ao contexto da Grécia antiga, mas persiste ainda no mundo moderno. Devido ao processo de transposição dos textos orais para o escrito tem-se diminuído o trabalho da memória na conservação e na reiteração dos conhecimentos cultivados. No caso dos contos de Perrault pode-se constatar a ocorrência de idas e vindas da matéria desses contos num movimento representado pela inserção do conteúdo narrativo nos contextos da oralidade e da escrita. Zumthor entra nesse questionamento para defender a oralidade como uma característica básica da manifestação da performance, mesmo que esta esteja diluída e pouco percebida na escrita. A referência mais específica acerca da performance e de toda a sua proposta, conforme as teorizações de Paul Zumthor, em vários de seus trabalhos, encontra espaço mais adequado no item 2.2 – REFERENCIAIS METODOLOGICOS. Por isso, a menção ao autor e sua discussão principal, neste momento, é tão-somente circunstancial.

Da mesma forma, os textos de *Contos de Perrault* são colocados no esteio da escrita com as mesmas possibilidades de transmissão e de recepção do espaço da oralidade, entretanto, mudam os procedimentos. No espaço da escrita, com a presença do livro e não mais de uma voz suprema, o coletivo tende a ser substituído pelo individual, o compartilhar na audição de uma história tende a ser substituído pela solidão da leitura solitária e silenciosa, e a transmissão antes construída pela presença de pelo menos dois participantes, o enunciador

e o receptor, tende a ser concentrada num único indivíduo que processa a leitura e a recebe conferindo-lhe sentido.

No encalce do sujeito leitor, dos contextos da leitura e do comportamento da escrita, Roger Chartier discute, em várias obras teóricas, essa problemática e abarca desde o período helenístico, época em que segundo Havelock (1996a), a musa aprende a escrever, até os dias atuais. No seu percurso direcionado ao mundo ocidental, Chartier dedica especial atenção à Europa e à França do Antigo Regime, dentre permissões e proibições, e ao mesmo tempo experimentando a passagem do manuscrito ao impresso. Em decorrência disso ele aborda ainda a propagação de textos e de bibliotecas particulares, a construção da figura do autor e a relação entre erudito e popular quando uma camada do povo passa a apropriar-se da escrita e da leitura propagada pelos *colporteurs,* livreiros, impressores ou ambulantes em meio ao desenvolvimento da tipografia.

Em *Práticas da leitura,* Chartier (1996) reúne textos de vários especialistas, como Pierre Bourdieu, Robert Darnton, Daniel Fabre e Jean Hébrard. De outro modo, sendo um especialista em história do livro e da leitura Chartier revela a sua preocupação com as novas técnicas e os novos mecanismos pelos quais se processa a comunicação, pois os considera aspectos que parecem ameaçar a escrita. Se a escrita foi vista um dia como uma ameaça à oralidade primordial, atualmente é sobre ela, sobre a ameaça de sua extinção, que já recai o olhar do teórico. Este refuta tal ameaça bem como a já propalada ameaça de desaparecimento do livro. Será a imaterialidade do texto eletrônico o real (apesar de virtual) substituto do texto escrito? A preocupação de Chartier serve mais para dirimir o medo e as dúvidas sobre essa nova revolução. Por outro lado, como será o processo de formação de leitores, a aquisição do gosto pela leitura e pela literatura num cenário ocupado cada vez mais pelo virtual? Será que os novos leitores desejam seguir o texto digital em detrimento da apropriação palpável e emotiva do livro. Novas possibilidades surgem e, como o livro, são novas ferramentas e espaços nos quais a literatura e os contos maravilhosos almejam também uma inserção.

Os debates envolvendo a oralidade e a escrita permearão todo o texto, embora a análise dos contos de Perrault seja feita a partir da forma escrita. Todas as discussões referentes aos ambientes desses dois modelos de comunicação e de expressão de culturas convergem para o interior da própria interpretação das narrativas. Assim, entender as "bagatelas" de Perrault suscita a compreensão de vários contextos (literatura infantil e juvenil, oralidade, tradição oral do conto, a escrita e sua influência sobre os contos de fadas) que circundam o tratamento, a manipulação e o processamento dos textos colhidos para estudo.

Por isso, os textos teóricos que remetem a tudos isso são referidos com maior frequência nas discussões e nas análises enquanto outros, não menos importantes, complementam esse processo formando o encadeamento lógico dos discursos.

2.2 REFERENCIAIS METODOLÓGICOS

Na análise e interpretação da forma escrita dos contos publicados por Perrault o encontro do leitor logo se construirá também pela presença de um corpo com a escrita, mas o que se objetiva nisso, na leitura, é a identificação de uma performance construída a partir dos elementos indicativos da materialidade dos resquícios de oralidade repassados à posteridade pelas culturas orais. No compasso da transmissão e da recepção de um discurso poético, embora não se revele diretamente pela voz, permanece a perenização desses elementos comuns a uma voz poética longínqua, aquela dos primórdios do conto. Ela se relaciona à oralidade poética, o modelo desenvolvido e utilizado na consistência das culturas orais, conforme os estudos de Zumthor, Ong e Havelock, dentre outros.

A aplicação do estatuto da performance perpassa todo o trabalho, entretanto, sua aplicação se torna mais efetiva durante as análises das versões escritas de *Contos de Perrault*, desenvolvidas ao longo da quarta e quinta partes deste trabalho. Desde já, torna-se importante saber que o entendimento do conceito de performance adotado neste trabalho baseia-se na definição dada por Zumthor e referenciada mais adiante, no item 2.2.1. Para Zumthor (1993), a performance em sua forma mais completa contempla as transmissões vocais e as recepções aferidas no momento em que o enunciador faz vibrar a energia da sua voz para operar o texto e constituir a obra plena. No entanto, o desafio aqui é transportar as possibilidades características da performance para a análise do modelo escrito dos contos e a situação de transmissão que parte da leitura silenciosa e solitária. Desse modo, no item 2.2.1 se encontram as características primordiais e definidoras da performance, desde o surgimento do termo até a configuração dada por Zumthor em sua teoria sobre a oralidade poética; no tópico seguinte (2.2.2) a ênfase recai sobre a configuração da performance no texto narrativo escrito.

De origem inglesa, o termo performance surgiu nos Estados Unidos em 1960 e requeria tão-somente uma atenção crítica "na confluência dos *happenings* de Kaprow, das pesquisas musicais e coreográficas, como as de Cage, teatrais como as de Foremam, de questionamentos

de atores como Cantor" (ZUMTHOR, 1993, p. 298). A confluência da performance com o *happening* ocorre porque este é definido como um "espetáculo dramático inusitado, em geral artisticamente concebido como uma série de acontecimentos sem continuidade, em que o imprevisto e o espontâneo têm papel essencial, envolvendo a participação da plateia" (HOUAISS, 2009, p. 1005). A performance, na área das artes, introduziu o inusitado, o dramático, o imprevisto e, às vezes o envolvimento da plateia. Allan Kaprow foi o idealizador do *happening* e se considerava um idealizador de conceitos como este que estabelece um contraponto, segundo Cohen (2002, 38), entre

> Arte-arte e NÃO-ARTE. A primeira, que chamamos de 'arte estabelecida', é herdeira da arte instituída, é intencional, tem fé e aspira a um plano superior. Exprime-se numa série de formas e 'ambientes sagrados' (exposições, livros, filmes, monumentos, etc.). A não-arte engloba tudo o que não tenha sido aceito como arte, mas que haja atraído a atenção de um artista com essa possibilidade em mente.

No Brasil, a performance surge entre 1970 e 1980 e é confundida com o *happening*, mas a distinção logo é percebida porque nela transparece "um aumento de esteticidade obtida através do aumento de controle sobre a produção e a criação – em detrimento de espontaneidade e um aumento de individualismo – com maior valoração do ego do artista criador – em detrimento do coletivo e do social, privilegiados no *happening* (COHEN, 2002, p. 158).

Em *Performance como linguagem* Renato Cohen explora as estruturadas decorrentes da evolução desse termo fugidio a rotulações e definições, mas essencialmente simbolizando uma expressão cênica e dramática. Esse movimento artístico e ideológico, acolhedor das manifestações alternativas, foi difundido no Brasil no início dos anos de 1980, relacionado simultaneamente à criação de dois centros culturais: o SESC Pompéia e o Centro Cultural São Paulo. No entanto, na condição de vanguarda, conforme Cohen (2002), a arte performance se dilui dentro das formas artísticas mais tradicionais. Em síntese, prescindindo de um espetáculo, a linguagem *performance* "não se estrutura numa forma aristotélica (com começo, meio, fim, linha narrativa etc.), ao contrário do teatro tradicional. O apoio se dá em cima de uma *collage* como estrutura e num discurso da *mise en scène*" (COHEN, 2002, p. 57), visando escapar da ideia de teatro ou do modo como é conotado essa manifestação artística.

Apesar da origem comum, o fator preponderante tanto na arte performance, abordada por Cohen, quanto no novo tratamento dado por Zumthor ao termo original, surgido nos anos 60, é a simultaneidade do espaço e do tempo (o aqui e agora da oralidade) como condição

para a eclosão da performance, irrecuperável em sua plenitude, pois se esvai com a efemeridade do tempo. No entanto, o percurso e a aplicabilidade dada por Zumthor ao termo performance é outra, pois antes já vinha estudando a poesia medieval, campo a partir do qual passou a desenvolver a sua definição de performance. Assim, ele parte da intervenção da performance na "literatura" medieval, estendendo suas discussões para o papel da voz, da oralidade e da escrita nas sociedades modernas e as peculiaridades concernentes a esses três aspectos.

Na função de professor de Literatura Comparada da Universidade de Montreal, romancista e também pesquisador e medievalista, em 1972, Paul Zumthor publica *Éssai de Poétique Médiévale*, iniciando sua trajetória a respeito das literaturas medievais, da história e das poéticas da voz e da performance para a qual institui aspectos relacionados à poética da oralidade, logo, distintos daqueles relacionados às artes. Várias de suas obras se intercalam por abordarem essas questões, entretanto trazem sempre uma nova contribuição teórica para o enriquecimento do assunto. Com relação ao termo performance, a primeira definição aparece nas publicações da década de 1980.

Num de seus trabalhos, *La poésie et la voix dans la civilisation médievale*, na edição de 1984, um livro ainda sem tradução no Brasil, Zumthor apresenta provavelmente pela primeira vez um modo de definir a palavra performance. No capítulo em que relaciona a performance com a oralidade e a escritura ele afirma: "eu designo a palavra performance como a ação vocal pela qual o texto poético é transmitido a seus destinatários. A transmissão de boca a ouvido opera literalmente o texto; ela o efetua" (ZUMTHOR, 1984, p. 38). Em *Introdução à poesia oral*, obra resultante da experiência do pesquisador no Brasil, oportunidade em que conheceu a riqueza das manifestações populares desse país, Zumthor (1997, p. 33) assegura:

> articularei a minha reflexão sobre a idéia de *performance*, tomando este termo na sua acepção anglo-saxônica, termo chave ao qual voltarei sempre como à pedra de toque. A *performance* é a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida. Locutor, destinatário, e circunstâncias (quer o texto, por outra via, com a ajuda de meios lingüísticos, as represente ou não) se encontram concretamente confrontados, indiscutíveis.

No exposto acima o autor declara a sua real necessidade de retomar e de tornar atualizada a definição do termo, considerando as novas dimensões atribuídas pela

performance ao conceito de obra e de texto, em decorrência da própria noção de performance desenvolvida por Zumthor. Por isso, ao lado da retomada do conceito de performance este medievalista retoma por vezes a definição de obra e de texto a fim de superar possíveis preconceitos dentro dos estudos literários. Por isso, a discussão acerca da teoria da performance se perpetua em outras obras desse medievalista. Em *A letra e a voz*, por exemplo, a definição de performance é apresentada nos seguintes termos: "tecnicamente, a performance aparece como uma ação oral-auditiva complexa, pela qual uma mensagem poética é simultaneamente transmitida e percebida, aqui e agora" (ZUMTHOR, 1993, p. 222).

Em *Escritura e nomadismo*, reafirmando o caráter competente da performance e afastando uma possível comparação do termo com o ato de improvisar, que sugere despreocupação com o texto e qualquer preparação prévia, Zumthor (2005, p. 87) diz: "aquilo que denomino *performance* [...] é o ato pelo qual um discurso poético é comunicado por meio da voz e, portanto, percebido pelo ouvido". Nisto ele sugere que é a voz o elemento supostamente assemelhado à improvisação, porém o que ocorre na performance é, de certo modo, a liberdade que a voz possibilita ao permitir ao locutor modificar termos, expressões, modular a intensidade da pronúncia, dos suspiros, do próprio silêncio a fim de tornar plena a sua performance e a transmissão poética do texto, conforme as necessidades percebidas no público.

Destacando, portanto, as características da performance a partir de sua manifestação plena considera-se, na sua instauração, a redefinição de dois eixos da comunicação social. O primeiro deles une a situação da transmissão oral com a tradição, visto que o modo da enunciação reinventa, de algum modo, práticas populares relacionadas à oralidade. O outro eixo dessa comunicação permite ao locutor tornar-se também autor, pois sua voz autônoma e, por outro lado, perecível (desaparece junto com o som do sopro), permite a construção de uma obra, conforme Zumthor (1993, p, 220): "o que é poeticamente comunicado, aqui e agora – texto, sonoridades, ritmos, elementos visuais; o termo compreende a totalidade dos fatores da performance". Apreendido pela escuta ou pela escrita, no momento da transmissão oral não auxiliada pela escrita, o texto é apenas um elemento a partir do qual a voz em performance construirá a obra que contém outros elementos além do texto que, meneado pela voz ou no caso de canções, melodiadas por esse instrumento, constitui o próprio lócus performático.

Além do texto os demais elementos que constroem a obra como produto da performance são importantes porque se identificam com uma característica das sociedades orais para as quais, segundo Ong (1998), a palavra só adquire significado no aqui e agora da

situação presente da vida real. Neste ponto de vista, que dialoga com o pensamento de Zumthor, haveria no interlocutor um estado de equilíbrio das diversas funções e composições químicas do corpo, isto é, uma homeostase. Esta situação, definida por Ong significa a aquisição de significados pela palavra proferida somente a partir de seu *habitat* real, do *hic et nunc* sempre constante, e, por isso, deve ser cumulada de "gestos, inflexões vocais, expressão facial e todo o cenário humano e existencial, em que a palavra real, falada, sempre ocorre" (ONG, 1998, p. 58).

O texto vocalizado no processo de transmissão e de recepção se transforma em obra viva construída também com a participação do receptor, considerado na performance o coautor dessa obra instantaneamente produzida e com a duração programada pela voz. Esta é responsável pela construção e pela dissipação da obra, restando, entretanto, o perfume da sua enunciação na mente dos envolvidos na *mise-en-scène*, a exemplo da prática oral com o conto realizada pelos novos contadores de histórias franceses, conforme afirma Patrini (2002). Tudo o que a performance plena, no seu grau mais elevado, edifica e torna vivo, visível e audível a escrita tende a cristalizar. Ao tentar emoldurar os elementos que a voz possibilita evocar a escrita quase sempre acaba por excluir.

Nesse sentido, uma performance na escrita seria pouco provável? A resposta seria positiva se a escrita de uma obra não tivesse um fim. Arquivada, inerte, apenas constituída como objeto – livro – a obra nada representa em termos de performance. Todavia, pela ação da leitura, pelo movimento silencioso dos olhos ou o pelo murmúrio solitário do leitor o texto passa a ser processado e almeja a sua condição de obra, pois se restabelece, se verticaliza, de maneira menor, é claro, mais não nula. O diferencial, neste caso, é a presença de um corpo como agente de ação sobre o texto e da recepção desse mesmo texto a partir da qual a manifestação que o processo de leitura provoca no corpo, no empenho a que ele é impelido, prova a possibilidade de existência de uma performance no nível da escrita. E esta performance pode ser solidificada, no seu nível mais próximo do zero, quando no texto o leitor se depara com elementos que se tornaram consagrados por pertencerem antes exclusivamente ao contexto da oralidade e das culturas construídas sob seu jugo.

Esta aparente disparidade entre escrita e oralidade é destacada por Zumthor (1997, p. 297-298) na conclusão de *Introdução à poesia oral*:

> A escrita permanece e estagna, a voz multiplica. Uma se pertence e se conserva; a outra se expande e destrói. A primeira convence e a segunda apela. A escrita capitaliza aquilo que a voz dissipa; ela ergue muralhas

> contra a movência da outra. No seu espaço fechado, ela comprime o tempo, lamina-o, força-o a se entender em direção ao passado e ao futuro: do paraíso perdido e da utopia. Imersa no espaço ilimitado, a voz não é senão presente, sem estampilha, sem marca de reconhecimento cronológico: violência pura. Pela voz permanecemos [ao lado] da raça antiga e poderosa dos Nômades (ZUMTHOR, 1997, p. 297-298).

De qualquer forma, as contraposições estabelecidas entre a escrita e a voz, representantes cada uma de um dos pólos da performance, demonstram não a imagem negativa e positiva, respectivamente para uma performance amparada na escrita e outra plena. Antes, a citação acima resguarda, assim entende-se, os valores de cada uma delas, sem esquecer, entretanto, o tom nostálgico com o qual o autor respalda os textos e as culturas orais predominantes no passado.

A presença da performance na escrita é uma situação correlacionada a um dos três tipos de situações culturais. Paralela a cada situação, Zumthor (1993) atribui um tipo de oralidade. Nesse cenário a oralidade primária e imediata é característica de culturas sem nenhum contato com a escrita, uma realidade quase inexistente no mundo atual. A oralidade mista caracteriza uma cultura na qual "a influência do escrito permanece externa, parcial e atrasada [...] a oralidade mista procede da existência de uma cultura 'escrita' (no sentido de 'possuidora de uma escritura')" (ZUMTHOR, 1993, p. 18).

Por último a oralidade segunda "se recompõe com base na escritura num meio onde esta tende a esgotar os valores da voz no uso e no imaginário" (*ib.*). Esse tipo de oralidade procede de uma cultura 'letrada', isto é, quando toda expressão é selada de alguma maneira pela presença da escrita. Indistintamente às regiões, às classes sociais, às épocas e à cronologia, no período entre os séculos VI e XVI prevaleceu, segundo o medievalista, uma situação de oralidade mista ou segunda, não mais a oralidade primária. Certamente, a primeira delas foi se refugiando em lugares ermos dos continentes, lugares de difícil influência da escrita. De outro modo, nas culturas semeadas pela escrita, resquícios da oralidade primária poderão ter sobrevivido nas margens ou no leito da escrita.

Essa situação de resistência frente a um novo tipo de comunicação que irrompeu a vida em sociedade nos últimos cinco séculos demonstra ainda a força da voz primordial. A performance compreende, portanto, num ato único a tradição oral, situada na duração, e a transmissão oral, situada no presente da performance. Assim, o passado é ressuscitado no presente, algo somente admissível em virtude da dinamicidade dos cinco movimentos ou cinco componentes (formação, transmissão, recepção, conservação, reiteração) distintos na

história de um texto poético submetido à performance. Esses movimentos, todavia, se comportam de modos diferentes conforme as situações de presença da oralidade. Porém, devem ser considerados cada um desses movimentos aplicados à situação de oralidade pura e à situação de leitura, pois é esta última o modelo utilizado, neste trabalho, para as análises das versões narrativas de *Contos de Perrault*.

Na situação de oralidade pura a formação de um texto poético ocorre pela voz, isto é, pela escuta de uma voz que se deposita na memória. Na situação de leitura isso se dá pela escritura do texto, exercício de criação mental; ou pela transposição para o texto da matéria outrora captada pela memória. A transmissão, na situação de oralidade pura, é efetuada pela boca de um corpo físico que empenha a sua voz auxiliada, por vezes, a outros elementos que comporão a obra, produto da performance.

Já na situação de leitura a primeira transmissão ocorre pela leitura do texto escrito, seja ele manuscrito ou impresso predomina a decodificação e a atribuição de sentidos à leitura, desconsiderando, em princípio, as características da leitura: incisiva ou informadora. A recepção está diretamente condicionada à transmissão na situação de leitura, visto que nos dois momentos a única presença é a do leitor. Esse fenômeno ocorreria também na situação de oralidade pura se a transmissão fosse destinada ao próprio locutor, porém o mais frequente é a presença de um interlocutor ou de vários interlocutores postados na recepção.

A conservação, quarto movimento de todo texto poético, na situação de oralidade pura é tarefa da memória; na situação de leitura a conservação do texto cabe ao livro, à biblioteca, aos arquivos particulares ou públicos, pois "graças ao livro, à biblioteca, uma identidade fixou-se na permanência" (ZUMTHOR, 2000, p. 77). Desse modo, a reiteração ou movência, último movimento, na situação de leitura refere-se aos novos encontros do leitor com o mesmo texto que não produz uma recepção semelhante à primeira apesar da relação com a leitura anterior e as seguintes.

A teoria da recepção dá conta dessa problemática por retomar o terceiro movimento, a recepção. Na situação de oralidade pura, em função do trâmite vocal, surge uma nova narração. Nessa situação a movência é mais aplicável do que propriamente a reiteração, pois o texto, como ingrediente da obra, pode recuar ou avançar, segundo a atuação, a vontade e a necessidade do locutor e de acordo com a vibração da sua voz em ação e em performance.

2.2.1 **Performance, Escrita e Recepção**

Considerando a voz o elemento chave para a performance plena, na situação de leitura a escrita embaça a sua presença diminuindo a sua intensidade. A performance plena, ausente de escritura, é o grau máximo; a performance na escritura, presença total da grafia, é o grau mínimo, próximo do zero, mas não um valor nulo. É nessa fração ínfima de presença vocal que resiste e sobrevive o resíduo da oralidade, da tradição oral, e de modo fugaz a lembrança requerida das culturas orais primárias. Isso se justifica porque a performance é um fenômeno heterogêneo e, por esse motivo, a performance é o único modo vivo de comunicação poética, conclui Zumthor (2000, p. 40), acrescentando ainda:

> A segunda conclusão era que a performance é um fenômeno heterogêneo [...] por isso poderíamos legitimamente nos perguntar se, entre a performance, tal qual observamos nas culturas de predominância oral, e nossa leitura solitária e silenciosa, não há, em vez de corte, uma adaptação progressiva ao longo de uma cadeia contínua de situações culturais a oferecerem um número elevado de re-combinações dos mesmos elementos de base.

Essa segurança transmitida pelas palavras do medievalista é o resultado da dupla conclusão exposta por ele num capítulo referente ao termo que introduz o título da obra *Performance, recepção, leitura* – Zumthor (2000). Nesta, o autor expõe conclusões cada vez mais enfáticas, levando em conta a presença da performance nas duas situações comunicativas contrapostas anteriormente. De qualquer maneira, é preciso considerar que a realidade provada é um fato constatado na performance oral pura, porém tal realidade se restringe à ordem do desejo na situação de leitura. Esse desejo emanado a partir da leitura de um texto, porém, somente alcança o estatuto poético (literário) quando há a obtenção de prazer, neste caso, prazer na leitura. Essa condição, por sua vez, depende do sentimento estabelecido pelo corpo que recebe o texto. Se os efeitos desse encontro entre texto e corpo cessar ou não existir, constata Zumthor (2000), o texto tende radicalmente a mudar de natureza.

Em seu capítulo sobre a performance, Zumthor (1993, p. 219) declara: “para ouvir a voz que pronunciou nossos textos, basta que nos situemos no lugar em que seu eco possa talvez ainda vibrar”. Remetendo aos contos clássicos de Perrault, esse lugar seria diante do livro, do texto na forma escrita. Mas para ouvir a voz que produziu e sustentou no discurso

poético popular a identidade e a magia desses contos é preciso considerar outros fatores, que incluem, certamente, a ida e a vinda desses contos da situação de oralidade para a situação de escrita e desta para aquela. No entanto, tudo parte do encontro do leitor com esse texto que vem de longe.

Zumthor (1993, p. 219) defende que o texto quando enunciado vocalmente transforma-se numa enunciação que tende "naturalmente a ultrapassar o enunciador e o enunciado, a colocar-se, ela mesma, em evidência". Esse poder da enunciação revestia a matéria-prima das narrativas orais recolhidas por Perrault, as quais se inseririam numa prática literário-popular em que a memória foi responsável pela ordenação lógica das ações narradas. No formato escrito, o texto dessas narrativas possibilita à mente escutar aquilo que é transmitido pelos olhos no momento da leitura. Nisto, processa-se a leitura silenciosa em que a transmissão de boca a ouvido e, logo, a atuação da voz e do corpo será representada pelo movimento dos olhos sobre o livro. Nessa perspectiva, a performance torna-se um momento da recepção, não uma parte deste processo, afinal ela simboliza um instante fora da duração. Na leitura do conto escrito transmissão e recepção coincidem e a performance passa a representar um

> momento privilegiado, em que um enunciado é realmente recebido. Quando do enunciado de um discurso utilitário corrente, a recepção se reduz à performance: você pergunta o seu caminho, e lhe respondem que é a primeira rua à direita. Uma da marcas do discurso poético (do 'literário') é, seguramente, por oposição a todos os outros, o forte confronto que ele instaura entre recepção e performance. Oposição tanto mais significativa que a recepção contempla uma duração mais longa (ZUMTHOR, 2000, p. 59-60).

A identificação de uma performance em textos narrativos escritos, portanto, não deve permanecer dissociada das características que regem o ato da recepção. Este é similar ao ato da leitura, uma prática que não está associada diretamente à voz, isto é, aos mecanismos priorizados pela ação vocal, tal como ocorre nas narrações ou leituras públicas nas quais um único narrador é suficiente para vários receptores. Sendo assim, pode-se explicar alguns detalhes da definição de performance, em seu sentido *lato*, que, todavia, não se integram diretamente ou totalmente à situação de performance na escritura. Se a performance exige uma ação vocal para anunciar poeticamente o texto no instante em que o som se produz e se esvai, na escritura essa ação vocal, embora a voz não esteja visível, subsiste pela presunção

que o ato da leitura permite ao leitor. E o leitor, ele próprio, deve ser capaz de reivindicar para si a existência de um corpo subsistente no interior da narração, mesmo se esta remanescência se fizer plena no momento efêmero, o aqui e agora, da leitura. É no momento da leitura que as vozes ecoam do texto da narrativa para a mente do leitor, não mais através dos ouvidos, mas por intermédio dos olhos.

É preciso entender, portanto, que a definição de performance não se aplica exclusivamente a textos nascidos num âmbito de predominância da oralidade, mesmo porque a escritura já interferiu direta ou indiretamente nos espaços e os sujeitos não habituados a ela. O que a definição de Zumthor deixa claro em sua conceituação é que o efeito da performance decorre de uma transmissão e de uma recepção, do *savoir-faire* de uma prática determinada. Seja qual for a situação performática – contar histórias, leitura vocalizada (particular ou pública) ou a leitura silenciosa e solitária –, a performance será estabelecida no instante da enunciação, pois esta permite a emersão da ação poética através da qual o enunciador processa a sua voz ou processa o exercício mental entre um significante e um significado. Neste caso, o enunciador constrói para si a sequência narrativa permitida pelo enredo, que tanto na situação de leitura quanto na narração oral é responsável pela inserção do receptor num mundo diferente, supostamente superior ao cotidiano.

Além disso, a própria enunciação tem para o leitor um caráter mais abrangente, pois nessa construção da significação ele aponta para a ideia definida por Bakhtin (1995). Para ele, na existência de um enunciado concreto incidem a presença do sujeito, mas também a história, fatores preponderantes de uma enunciação cuja natureza é social e histórica. Desse modo, essa enunciação permanece automaticamente ligada a enunciações anteriores e a enunciações posteriores, permitindo não só a produção, mas, ainda, a circulação de discursos.

Nisso se encontra a mobilidade que permeia a publicação dos contos clássicos de Perrault, pois a natureza da enunciação de uma versão desses contos, mesmo tendo iniciativa na tradução, é precedida por um caráter próprio do tradutor ou adaptador. Este, antes da marca autoral é prioritariamente um leitor, com suas prerrogativas discursivas fundadas no social e no histórico, consoante a defesa feita pela estética da recepção.

Na primeira parte do seu *El acto de leer,* Iser (1987) esclarece que seu livro deve ser entendido como um estudo da teoria do efeito e não da teoria da recepção, conforme pretende Hans Robert Jauss. De fato, Wolfgang Iser entende o texto como a reformulação de uma realidade já formulada, trazendo à tona algo não encontrado nele. Assim, focalizando sua atenção sobre o texto, ele ancora neste a sua teoria do efeito, iniciativa que,

conseqüentemente, envolve a participação do leitor. Contudo, a importância dada ao leitor é a preferência das teorizações de Jauss que ancora nos juízos históricos desse elemento, o leitor, a sua teoria da recepção. De seu lado, Iser acredita que um texto só pode desenvolver seu efeito quando é lido. Assim, considerando que o texto contém um potencial de efeitos que somente o processo da leitura pode atualizar, cabe ao leitor e, portanto, às configurações dadas a ele e resultantes do pensamento de Jauss, descobrir os horizontes que fomentarão não apenas a estética da recepção, mas de modo peculiar, a constituição de uma performance advinda da escritura.

Zumthor refere-se a Jauss e a Iser, em seu *Performance, recepção e leitura*, momento em que associa a teoria da performance à leitura e à recepção, principalmente quando trata da performance no nível da escrita. Na referida obra o medievalista avalia bem o papel da performance, considerando a situação em que a voz subsiste, em que o próprio leitor instiga a transmissão e faz vibrar o texto, por isso, diz Zumthor (2000, p. 63),

> em presença desse texto, no qual o sujeito está ali, mesmo quando indiscernível; nele ressoa uma palavra pronunciada, imprecisa, obscurecida talvez pela dúvida que carrega em si, nós, perturbados procuramos lhe encontrar um sentido. Mas esse sentido só terá uma existência transitória, ficcional. Amanhã, retomando o mesmo texto, eu o acharei um outro.

Dessa afirmação de Zumthor coincide a teorização de Jauss ao considerar a história do leitor como um dos requisitos para a construção dos sentidos oriundos da leitura de um texto ficcional. Desse modo, o leitor da década de 30, no Brasil, não possui a mesma característica de um leitor do final do século XX, e isso é resultado não apenas do processo natural da evolução humana, mas de tudo que afeta os campos da vida em sociedade e da formação desse leitor. No entanto, o leitor, como reitera Jauss, não deve desprezar as diversas possibilidades fornecidas pelo texto, afinal

> diante do texto ficcional, o leitor é forçosamente convidado a se comportar como um estrangeiro, que a todo instante se pergunta se a formação de sentido que está fazendo é adequada à leitura que está cumprindo. Só mediante esta condição, dirá Iser, a assimetria entre texto e leitor poderá dar lugar 'ao campo comum de uma situação comunicacional' (JAUSS, 2002, p. 51).

Como se vê, a afirmação acima é atribuída a Iser, mas utilizada por Jauss em seu discurso acerca do leitor implícito. Da mesma forma, a afirmação de Iser, reiterada por Jauss prova que o papel vivo e ativo do leitor é previsto pela estrutura da obra cujo efeito estético é causado pelo texto. Mesmo assim, "esse efeito exige a atividade representativa e perceptiva do leitor, exigindo deste a diferenciação de atitudes" (ISER, 1987, p. 11). Para este autor, a leitura da obra literária é sempre incompleta e, por isso, a estética da recepção tenta preencher esta leitura com novos elementos significativos. Desse modo, a associação do contexto escrito do conto com o seu arcabouço anterior, isto é, o seu contexto oral, representa uma das maneiras de acréscimo ao entendimento desse tipo de narrativa. Com isso, se confirma a explicação de Zumthor acerca da atribuição da performance como um momento da recepção, pois tanto ela torna-se manifestação única e irrepetível quanto retoma, neste caso, as pérolas da linguagem comum ao contexto cultural do qual originaram-se os contos de fadas ou maravilhosos reconhecidos efetivamente pelas camadas populares e, principalmente, eruditas a partir do século XVII, na Europa.

2.2.2 **Bagagens Formulares e a Performance na Escrita**

A análise dos contos se estende por duas partes deste trabalho levando-se em conta, na ordem analítica, a classificação numérica crescente dos contos maravilhosos contida no catálogo de Nascimento (2005), e em concordância com os catálogos internacionais de contos populares ou folclóricos. Aqueles contos sem classificação, contudo, aparecem por último, uma estratégia meramente didática e não antes segregativa, pois principalmente os dois últimos são contos de Perrault pouco divulgados em edições exclusivas da obra deste autor.

Na comparação entre as versões de um mesmo conto será levado em consideração a presença ou a ausência de determinados elementos relacionados à oralidade, sobretudo os epítetos, mas não apenas estes. Para referendar esses aspectos natos das culturas orais primárias, a obra de Ong (1998), *Oralidade e cultura escrita,* é de fundamental importância para a consolidação da performance na escrita e as considerações referentes à obra no contexto da estética da recepção e das teorizações de Zumthor. Este autor fornece uma definição de "índice de oralidade" que abrange também as características discutidas por Ong,

Goody e Havelock, dentre outros interessados no debate envolvendo a cultura escrita e a oralidade. Afirma Zumthor (1993, p. 35-36):

> por 'índice de oralidade' entendo tudo o que, no interior de um texto, informa-nos sobre a intervenção da voz humana em sua publicação – quer dizer, na mutação pela qual o texto passou, uma ou mais vezes, de um estado virtual à atualidade e existiu na atenção e na memória de certo número de indivíduos. O índice adquire valor de prova indiscutível quando consiste numa notação musical, duplicando as frases do texto sobre o manuscrito. Em todos os outros casos, ele marca uma probabilidade, que o medievalista mensura, em geral, pela bitola de seus preconceito.

Apesar de analisar canções do período medieval e dizer que, à exceção da notação musical, os demais casos dependem da arbitrariedade do pesquisador, ele cita epítetos laudativos dentre os índices de oralidade encontrados por ele nos prólogos e epílogos de canções de gesta. Desse modo, como afirma Zumthor (2000, p. 86) "na medida em que a poesia tende a colocar em destaque o significante, a manter sobre ele uma atenção contínua, a caligrafia lhe restituiu, no seio das tradições escritas, aquilo com que restaurar uma presença perdida", pois, afinal, "na aventura humana a escrita surgiu com uma revolta contra o tempo" (ZUMTHOR, 2000, p. 57-58). Os epítetos suscitam esse golpe contra o tempo não apenas porque o grafismo é conveniente à duração e à posteridade, mas, além disso, suscita a presença da oralidade, das culturas tradicionais ao mesmo tempo em que, por isso, resgata a performance do processo de escritura.

O contexto do conto popular foi inevitavelmente influenciado pela velha retórica fundada na oralidade. Ong, Havelock, Goody, entre outros estudiosos, perceberam na estruturação da consciência moderna a necessidade de entender ou de descobrir as culturas orais primárias. Feito isto, pelo viés da linguagem, foi possível perceber e elencar características do modo de pensamento e, consequentemente, de expressão desse pensamento nas culturas orais desprovidas da escrita ainda resistindo, de modo particular na literatura, às tentativas de apagamento da memória oral. Nessas culturas, as fórmulas epitéticas constituem, segundo Ong (1998), um modelo de elemento agregativo dentre outras bagagens formulares responsáveis por suprir, na composição do patrimônio de conhecimentos orais, a ausência de um sistema de escrita e a fragmentação do pensamento. Assim, uma expressão formular tenderia a ser configurada quando de sua passagem para a escrita.

Para a cultura escrita, o peso agregativo das fórmulas epitéticas é, todavia, um resquício de uma oralidade primordial conservada ainda, em parte, pelas narrativas maravilhosas. Por esse motivo, as narrativas oriundas dos mitos armazenam certos elementos caracteristicamente orais na passagem para o livro, este instrumento mudo de veiculação dos fatos intercambiáveis com o imaginário.

Os epítetos utilizados na analise das versões dos contos de Perrault levam em conta a psicodinâmica da oralidade destacada por Ong (1998), isto é, os fatores mentais e emocionais estimulados pelo ambiente e processados sob forma de linguagem oral advinda de culturas não baseadas nas convenções da escrita. Essa configuração dos epítetos é mais abrangente do que aquela da pesquisa de Milman Parry. Este, "ao examinar o texto da *Iliada* e da *Odisseia,* descobriu indícios de um eco persistente que ressoava nos recorrentes epítetos formulares ligados aos nomes próprios. Era certamente uma técnica de composição levada a cabo oralmente, sem a ajuda da escrita" (HAVELOCK, 1996a, p. 68-69).

Em Perrault os epítetos são o principal elemento indicativo da presunção de oralidade na escrita e, portanto, essencial para a manifestação de uma performance estabelecida por um encontro primordial entre texto e leitor. Nesse processo, os epítetos funcionam, às vezes, redundantemente, em relação a uma significação previsível – "jovem príncipe", por exemplo, pois todo príncipe é sempre jovem. Porém, o leitor logo percebe neles uma capacidade maior para funcionar como elementos de sedução no instante único e irrefutável da transmissão e da recepção, diluindo a aparente redundância em meio ao prazer da leitura. Por isso, ao longo de todas as histórias, essa bagagem formular serve para identificar heróis e personagens, enaltecer seus defeitos e qualidades, descrever e intensificar o caráter maravilhoso ou feérico dos ambientes e, finalmente, permitir ao leitor contemplar o nível de tensão de cada momento da narrativa, apegando-se à enunciação, mesmo silenciosa e solitária.

Ser mais aditivo do que subordinativo é um aspecto que não leva em conta uma gramática mais elaborada, por isso se caracteriza por uma repetição mantida no alinhamento da narração. Os elementos agregativos mais que analíticos englobam também os epítetos e, embora pareça dispensável usar o qualificativo para compor expressões epitéticas do tipo a "bela princesa", o "velho rei", quando tudo isso parece lógico, Ong (1998, p. 50) explica:

> Uma cultura oral pode, com efeito, perguntar num enigma porque os carvalhos são robustos, mas o faz para demonstrar que eles os são, para manter intacto o agregativo, e de modo algum para questionar o atributo ou lançar dúvidas sobre ele [...]. Nas culturas orais, as expressões tradicionais

> não devem ser desmontadas: foi trabalhoso mantê-las juntas por gerações e não existe nenhum lugar fora da mente onde se possa armazená-las.

Os elementos redundantes ou copiosos priorizam algum tipo de continuidade requerido pelo pensamento. Desse modo, "a redundância, a repetição do já dito, mantém tanto o falante quanto o ouvinte na pista certa (ONG, 1998, p. 51). É uma estratégia comum aos contadores de histórias para segurar o expectador enquanto organiza mentalmente a continuidade da narração.

Enfatizando a visibilidade da performance na escrita, tem-se outros aspectos apresentados por Ong (1998) como manifestação dos processos mentais das culturas orais, pois os tipos primordiais de comunicação tinham como único meio de expressão a sonoridade da palavra falada e ouvida. "Numa cultura oral, refletir atentamente sobre algo em termos não-formulares, não-padronizados, não-mnemônicos, ainda que fosse possível, seria uma perda de tempo, pois esse pensamento, uma vez terminado, nunca poderia ser recuperado com alguma eficácia, tal como o seria com o auxilio da escrita" (ONG, 1998, p. 46).

O autor destaca ainda outros aspectos do pensamento e da expressão fundados na oralidade: conservadores ou tradicionalistas, próximos ao cotidiano da vida humana, mais situacionais do que abstratos, homeostáticos, de tom agonístico. Este é destacado por Ong (1998, p. 55) como um aspecto das culturas orais ou residualmente orais que impressiona a cultura escrita, pois revela a "arena onde seres humanos lutam entre si. Ao manter o conhecimento imerso na vida cotidiana, a oralidade o situa dentro de um contexto de luta". Chama a atenção entre os componentes dessa bagagem formular os provérbios e enigmas usados para envolver as pessoas num combate verbal e isso remete diretamente ao caráter popular dado por Jolles (1976) a esta forma simples, que, todavia, tende a se tornar erudita quando se distancia da língua falada. No contexto dos contos de Perrault, particularmente as marcas proverbiais são encontradas e atribuídas ao narrador que não se isenta de tomar partido em determinados assunto relacionados à narração. Desse modo, como único portador da voz no encontro entre obra e leitor, o narrador deixa escapar a intenção de instituir um combate verbal no qual o leitor pode aceitar ou rejeitar o posicionamento assumido por ele, o narrador do texto escrito.

Ser mais empático e participativo do que objetivamente distanciado constitui outra característica das culturas orais definida por Ong (1998) e na qual o narrador toma parte no cenário da obra de Perrault aqui estudada. Trata-se de uma situação na qual há uma identificação intima do narrador com a realidade do leitor, com o momento presente da

leitura. Isso se observa quando o narrador desliza para a primeira pessoa do presente do indicativo e quando procura dar um tom de verdade distinto da verossimilhança do texto narrativo.

Outro aspecto relacionado às explicações de Ong é que tal cenário de elementos das culturas orais não pode ser tomado como único e universal para a sua identificação numa obra literária em qualquer parte. A análise dos contos de Perrault, oriundos de traduções e adaptações provavelmente conservam esses elementos justificando, assim, a presença menos deteriorada dessas culturas orais no seio da escrita de uma narrativa primordial, maravilhosa, feérica ou popular. Essa identidade é resgatada também pela performance, por um encontro que o leitor faz, pelas nuances apresentadas pela estética da recepção (pela compreensão dos correlatos de consciência, da suspensão dos hiatos e da obtenção ou frustração de uma expectativa) enfim. Neste caso, o leitor se encaminha para a leitura com certa munição teórica e metodológica importante para a construção de sentidos direcionada ao entendimento particular de uma obra, demonstrando assim esta possibilidade de preenchimento dos vazios, segundo Iser (1999), e das previsões que a obra não faz, mas sugere, disponibiliza para o receptor em qualquer época, produzindo assim sentidos contextualizados. De outro lado, como a própria dinâmica da obra (contos maravilhosos) analisada sugere, a performance reintegraria na escrita dessa obra os laços com aquelas tradições responsáveis por tornarem vivas, pelo sopro, a sua matéria prima no ato da transmissão.

A bagagem formular destacada por Ong e aspectos dela identificada anteriormente por Milman Parry a respeito da obra homérica não seriam comuns à oralidade das culturas primordiais, ou sem acesso à escrita, no Novo Mundo, por exemplo. Assim, um conto popular no Brasil coletado por Silvio Romero, por exemplo, não teria uma ligação menor com o contexto popular, consequentemente oral, pelo simples fato de nele inexistir as características destacadas por Ong (1998), assim como a sua presença não garantia senão a influência já presumível de textos europeus migrados para cá por intermédio da escrita imbuída mesmo minimamente de aspectos de uma cultura puramente oral.

2.2.3 **Descrição do *Corpus***

Do total de contos coletados para a análise, nove aparecem em todas as versões, dois deles, **Desejos Ridículos** e **Grisélides** aparecem, respectivamente, em seis e cinco edições,

(conforme o Quadro II). São eles menos conhecidos porque publicadas anteriormente em versos? Em 1694, Perrault os havia coletado e publicou-os em versos como fez com **Pele de Asno**. Porém, este último ganhou audiência e aparece em todas as edições. Fala-se do início da literatura infantil mencionando-se Perrault e sua obra *Histoires ou contes du temps passé avec des moralités*, publicada inicialmente em 1697, entretanto, mesmo às vezes ainda em versos, **Pele de Asno** poderia hoje ser incluído nesse cenário histórico no qual Perrault tornou-se responsável por uma (r)evolução na literatura ao contribuir para o surgimento da literatura infantil.

Como se observa no leiaute dos quadros I e II, no detalhamento da amostra aparecem 81 versões das 11 histórias coletadas por Perrault e publicadas em prosa e/ou versos. Este total de versões aumenta para 92 ao se considerar na similaridade entre as edições de 1965b e 1993a mudanças na utilização do código escrito: supressões, acréscimos ou decréscimos. Esse fator sinaliza a preocupação do adaptador com a recepção, pois influencia no processo de apreensão e de percepção defendidos por Iser (1999), por exemplo. Resulta disso a necessidade do pesquisador verificar a aparente similaridade total entre aquelas edições e versões supostamente idênticas.

Assim, pela leitura comparativa, como primeiro procedimento analítico, as 81 versões analisadas neste trabalho podem variar para 92, conforme se identifica alguma particularidade na morfologia de determinadas versões de determinado conto. De qualquer modo, estes valores são, ao final, os representantes das 137 versões que compõem o *corpus* da pesquisa, todavia, ainda complementadas pelas versões em francês e por outras publicações individuais de alguns contos e pela presença de seu conteúdo em edições de contos populares, de coleções de contos para crianças ou em catálogos do conto popular brasileiro cuja referência a este material complementar se encontra diluída ao longo da tese, especialmente na quarta e quinta partes.

A dificuldade em compor a amostra não impediu que, à exceção da década de 40, todas as demais fossem representadas por pelo menos uma edição da coletânea de Perrault. A primeira é de 1934 e a última de 2005. A seguir, os quadros I e II revelam dados gerais sobre as edições que traduzem e/ou adaptam os contos de Perrault preconizando, de certo modo, a fidelidade ao texto clássico francês, embora outros dados, como o título, nem sempre seja mantido em relação ao texto fonte. Semelhanças, dessemelhanças e as ausências compõem a amostra do quadro geral da obra de Perrault no Brasil.

Quadro I - Relação das edições (versões) dos contos de Perrault publicadas no Brasil

Ano da edição	**1934**	**1958**	**1960**	**1965b**	**1970**	**1977**	**1985**	**1989**	**Ano da edição**
Editora	Cia. Editora Nacional	Cia. Editora Nacional	Brasiliense	Cultrix	Melhoramentos	Estampa/ Martins Fontes	Itatiaia	Itatiaia	**Editora**
Título	Contos de Fadas	Contos de Fadas	Contos de Fadas	Contos de Perrault	Contos de Perrault	Contos	Contos de Perrault	Contos de Perrault	**Título**
Texto Fonte	-	-	-	-	*Märchen (Contes en Vers et en Prose)*	*Contes*	*Les contes de Perrault*	*Les contes de Perrault*	**Texto fonte**
Tradutor e/ou adaptador	Monteiro Lobato	Monteiro Lobato	Monteiro Lobato	Olívia Krähenbühl	Maria José U. A. de Lima	João Gomes e Luiza Neto	Regina Regis Junqueira	Regina Regis Junqueira	**Tradutor e/ou adaptador**
Ilustrador	Y. Takaoka	Y. Takaoka	Y. Takaoka	Mogens Ove Österbye (MOBY)	Janusz Grabianski	-	Gustave Doré	Gustave Doré	**Ilustrador**
Número da edição	1ª.	7ª.	8ª.	2ª.	1ª.	1ª.	1ª.	2ª.	**Número da edição**
Local da publicação	São Paulo	São Paulo	São Paulo	São Paulo	São Paulo	Santos (SP)	Belo Horizonte	Belo Horizonte	**Local de publicação**
Textos em prosa	09	09	09	12	11	09	09	09	**Textos em prosa**
Textos em versos	-	-	-	-	-	03	-	-	**Textos em versos**

Quadro I (cont.) - Relação das edições (versões) dos contos de Perrault publicadas no Brasil.

Ano da edição	**1993a**	**1994**	**1999a**	**2004a**	**2005a**	**2005b**	**Ano da edição**
Editora	Círculo do Livro[2]	Villa Rica	Villa Rica	Landy	Ática	Paulus	**Editora**
Título	Contos de Perrault	Contos de Perrault	Contos de Perrault	Histórias ou contos de Outrora	Contos de Perrault	Contos de Perrault	**Título**
Texto Fonte	-	*Les contes de Perrault*	*Les contes de Perrault*	*Histoires ou contes du temps passe*	*Contes du temps passé*	*Contes de Perrault*	**Texto Fonte**
Tradutor e/ou adaptador	Olívia Krähenbühl	Regina Regis Junqueira	Regina Regis Junqueira	Renata Maria Parreira Cordeiro	Fernanda Lopes de Almeida	Maria Stela Gonçalves	**Tradutor e/ou adaptador**
Ilustrador	Mogens Ove Österbye (MØBY)	Gustave Doré	Gustave Doré	Gustave Doré	Elisabeth Teixeira	Andréa Vilela	**Ilustrador**
Número da edição	5ª.	4ª.	5ª.	1ª.	1ª.	1ª.	**Número da edição**
Local da publicação	São Paulo	Belo Horizonte	Belo Horizonte	São Paulo	São Paulo	São Paulo	**Local da publicação**
Textos em prosa	12	09	09	10	09	08	**Textos em prosa**
Textos em versos	-	-	-	-	-	03[1]	**Textos em versos**

[1] A primeira parte desta edição contém vários textos publicados também por Charles Perrault, a maioria deles em versos. Somente a partir da página 159 o editor apresenta as conhecidas histórias do escritor.

[2] O Círculo do Livro constituiu um grupo de associados com finalidades relacionadas à leitura de obras escolhidas. No caso dos contos atribuídos a Perrault os textos foram cedidos pela Editora Cultrix, por isso a semelhança com a edição de 1965b. Contudo, há diferenças lexicais entre os textos de 1965b e os de 1993a os quais são destacados nas análises.

Quadro II – Ordem de apresentação dos contos de acordo com a edição.

CONTOS	1934	1958	1960	1965b	1970	1977	1985	1989	1993a	1994	1999a	2004a	2005a	2005b
Chapeuzinho Vermelho	1	1	1	1	2	5	1	1	1	1	1	2	7	5
As Fadas	2	2	2	6	5	8	8	8	6	8	8	5	9	8
Barba Azul	3	3	3	2	3	6	9	9	2	9	9	3	2	6
O Gato de Botas	4	4	4	10	4	7	5	5	10	5	5	4	5	7
Pele de Asno	5	5	5	11	11	** 2	7	7	11	7	7	9	3	* 2
Cinderela	6	6	6	9	6	9	4	4	9	4	4	6	4	9
Riquet Topetudo	7	7	7	4	7	10	6	6	4	6	6	7	6	10
A Bela Adormecida	8	8	8	8	1	4	3	3	8	3	3	1	1	4
O Pequeno Polegar	9	9	9	7	8	11	2	2	7	2	2	8	8	11
Desejos Ridículos	-	-	-	5	10	* 3	-	-	5	-	-	10	-	* 3
Grisélides	-	-	-	3	9	* 1	-	-	3	-	-	-	-	* 1

* Histórias apresentadas em versos.
** História apresentada em prosa e em versos.
Como se nota, a ordem dos contos na coluna 1 segue a referência adaptada das edições de Monteiro Lobato.

As versões e edições selecionadas para análise neste trabalho estão inseridas num espaço de tempo entre 1934 e 2005. O *corpus* do trabalho é composto por 14 edições integrais, conforme se observa nos quadros I e II anteriormente visualizados. As mais antigas dentre as identificadas e coletadas pertencem às Editoras Nacional e Brasiliense, dirigidas por Monteiro Lobato. A seguir, destacam-se as ilustrações de capa pertencentes à versão de 1960, estas correlatas às edições de 1934 e 1958, adquiridas em microfilme a partir do acervo da Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro. As ilustrações da capa não fazem referência direta a

qualquer conto de Perrault, mas sugerem algo de mágico ao dispor a imagem de animais postados de forma personificada, lembrando o realismo das fábulas, dos contos maravilhosos e dos contos fantásticos.

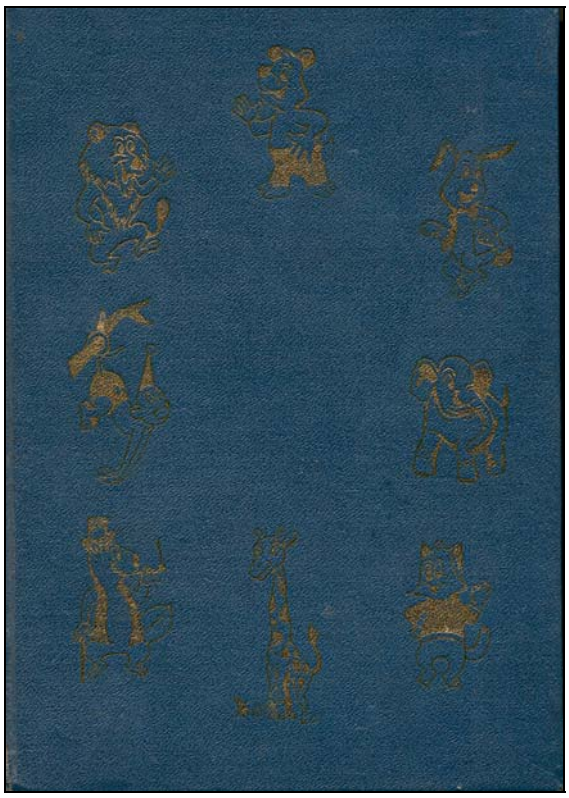


Figura 01

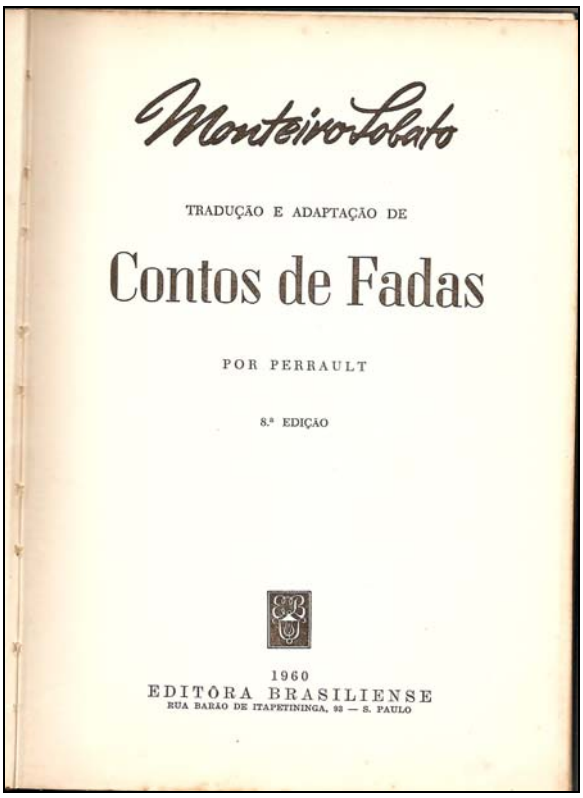


Figura 02

Nesta mesma linha de publicações de obras universais, Monteiro Lobato publicou também *Contos de Fadas* (por irmãos Grimm), tornando-se um dos precursores das traduções integrais dos clássicos europeus.

A edição de 1965b, da Editora Cultrix, é aparentemente semelhante à edição de 1993a, publicada pela Círculo do Livro. Por cortesia a primeira cedeu a tradução para a segunda, porém esta procedeu algumas modificações no texto.

As figuras 03 e 04 representam a Edição de 1965b e trazem na capa ilustrações de vários personagens de todos os contos de Perrault, dentre eles **Pele de Asno** (no canto superior esquerdo), retratando oo momento em que o filho do rei se depara com a beleza da heroína em seus inigualáveis vestidos exigidos como promessa de casamento ao pai. Na folha de rosto vê-se a figura de um rei, personagem recorrente nos contos de fadas, porém com atitudes paradoxais em determinadas histórias. Tanto na Edição de 1965b quanto na Edição de 1993a, a exemplo daquelas organizadas por Monteiro Lobato, não há a informação de uma edição fonte em francês ou em outra língua a partir da qual se processou a tradução. Essas

edições apresentam gravuras compostas por traços simples, sem preenchimento nem o colorido de versões mais atuais, porém impressionam assim mesmo e contribuem com o realismo maravilhoso apresentado em imagens.

Figura 03

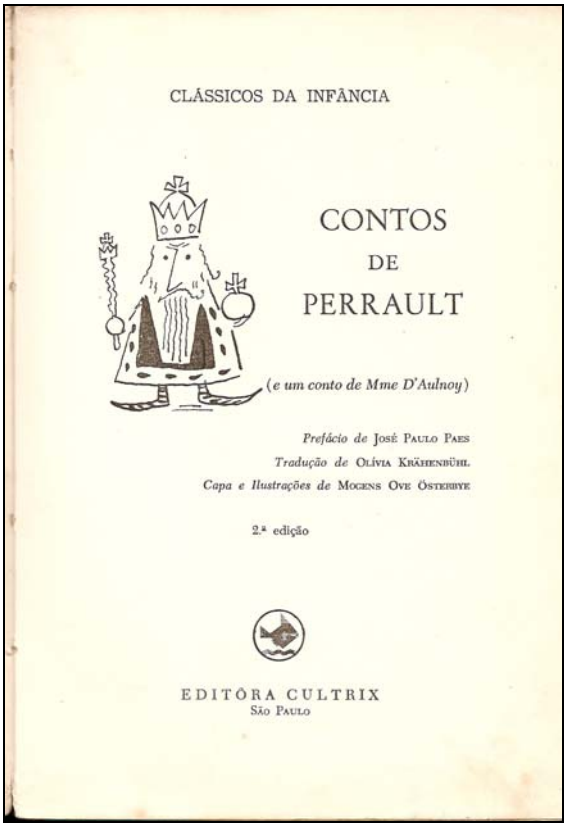


Figura 04

Tanto a edição de 1965 quanto a de 1993a traz consigo um prefácio assinado por José Paulo Paes que, entre outras coisas, afirma:

> Perrault era um contador de histórias nato e, para interessar os seus leitores, não carecia de inventar enredos novos ou complicados, amaneirados e divorciados do natural. Bastava-lhe recontar, numa linguagem refinadamente simples, fruto de paciente artesania, as estórias que ia buscar, ou na tradição popular, que as recebera em parte de remotas fontes orientais, ou em autores eruditos, como Boccaccio e Giambattista Basile, cuja malícia cortesanesca cuidava de abrandar (PERRAULT, 1965b, p. 9).

Além de conter textos com atualização gramatical, uma vez que a edição da Cultrix é anterior à penúltima revisão promovida na Nomenclatura Gramatical Brasileira, a Edição da Círculo do Livro tem uma capa azul, como outras (1960, 1994), lembrando talvez a Biblioteca Azul ou os livros azuis, como afirma Chartier (2006), e pelos quais se fez circular contos

populares. Imagens profusas das histórias de Perrault surgem na capa como pano de fundo ou marca d'água. Assim mesmo, a percepção detida deste detalhe leva o leitor a fermentar a sua imaginação.

Outro detalhe, na comparação com a versão da Cultrix, é a ausência, na folha de rosto, da indicação do prefácio de José Paulo Paes a respeito do valor estético da obra de Perrault e do seu genuíno talento no tratamento com o gênero contos de fadas.

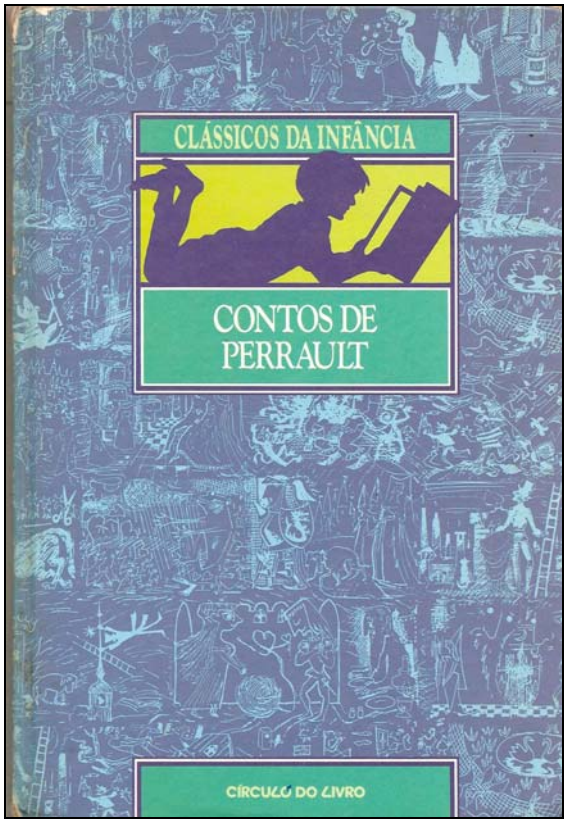


Figura 05

Figura 06

A Círculo do Livro e a Cultrix acrescentam ao final um conto, **Graciosa e Percinet**, publicado por Madame D'Aulnoy, uma escritora francesa de contos de fadas dos tempos de Charles Perrault. Entre o final do reinado de Luís XIV e a Revolução Francesa, Madame D'Aulnoy ocupou lugar de destaque entre as gerações de contadores e contadoras de histórias adeptas dos contos de fadas, tornando-se uma das referências desse gênero literário devido a sua originalidade no tratamento da matéria feérica. Como registram os editores de sua mais recente edição de *Contes des fées*, publicada em 2008, D'Aulnoy participou do nascimento do conto feminino no qual se privilegiava uma escritura mundana e galante, além de promover o cruzamento das culturas oral e escrita, do literário e do popular, do antigo e do moderno, dentre outros aspectos. Predecessora de Perrault e por causa do sucesso de seus contos,

D’Aulnoy logo teve seus textos traduzidos para o inglês, sendo reeditados ao longo do século XVIII. O conto dessa autora publicado pela Cultrix junto aos onze contos de Perrault é um conto-tipo 425, constante do subtipo de contos maravilhosos caracterizados pela busca do esposo desaparecido. Segundo os pesquisadores, esta história de D’Aulnoy possui três formas dominantes, porém mais de mil versões internacionais. Imbuída de decência e galanteio, aspecto comum aos salões de leitura, “**Graciosa e Percinet** repousa sobre um esquema característico do conto popular, e mais particularmente do mito apuleiano: aquele das três – ou quatro, entre Apuleio e La Fontaine – provas executadas pela heroína prisioneira de sua madrasta ciumenta, mas felizmente socorrida por seu amante” (D’AULNOY, 2008, p. 711).

A edição de 1970 (Editora Melhoramentos) baseia-se numa edição alemã – *Märchen* – que, por sua vez, foi adaptada de uma edição original francesa – *Contes en vers et en prose*, publicada em Paris pela Editora Flammarion. Ambas as fontes, alemã e francesa, não trazem a indicação do ano da publicação.

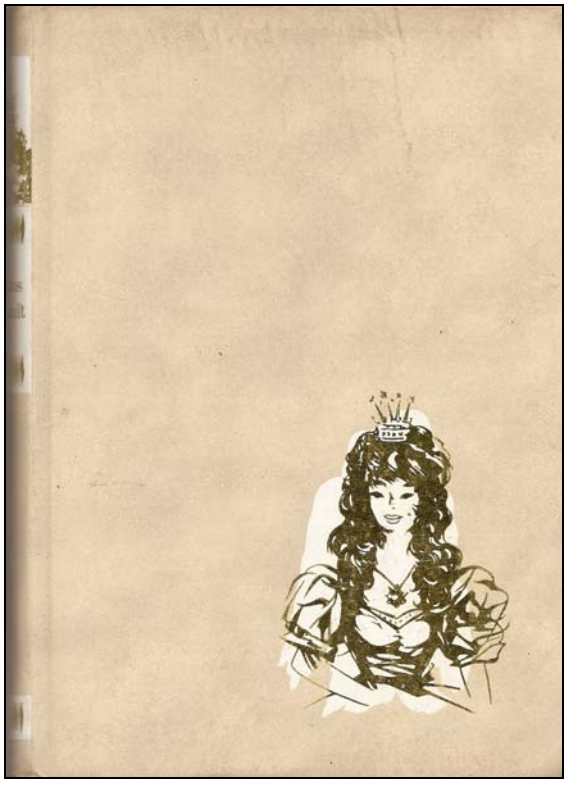


Figura 07

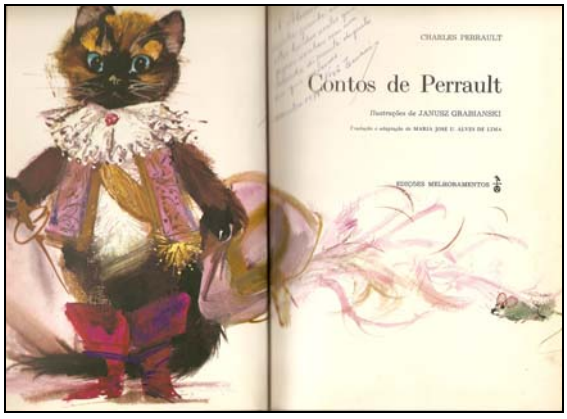


Figura 08

Esta edição brasileira de 1970 apresenta um posfácio acerca do autor e de sua obra mundialmente conhecida, além de uma informação importante: o título francês *Contes de ma mère l’Oye* passou a equivaler em português a *Contos da Carochinha*, como já aparece na obra de Figueredo Pimentel, no final do século XIX.

A edição de 1977, intitulada *Contos*, foi produzida pela Editorial Estampa, em Lisboa, e destinada ao mercado brasileiro, com distribuição impressa a cargo da Editora Martins Fontes. Esta edição de bolso tem como fonte um original em francês com o título *Contes* e contém um prefácio antecedendo três contos em versos: **A paciência de Griselda**, **Pele-de-Burro** e **Os Desejos Ridículos**. Posteriormente, aparecem os contos em prosa, como segunda parte da obra e acrescida da definição "Histórias ou contos de antigamente, com as respectivas moralidades" (PERRAULT, 1977, p. 79). Essa parte é introduzida com a dedicatória assinada por Pierre Darmancour cuja tradução em português traz o título *Contos da Carochinha*. Por fim é acrescentado um apêndice com o conto *Pele-de-Burro* com subtítulo "versão romântica em prosa" e a seguinte justificativa: "esta versão em prosa, devida a um autor desconhecido da época romântica, foi inúmeras vezes utilizada como a versão autêntica, em substituição do conto em verso que vem na primeira parte do livro" (*id.*, p. 157).

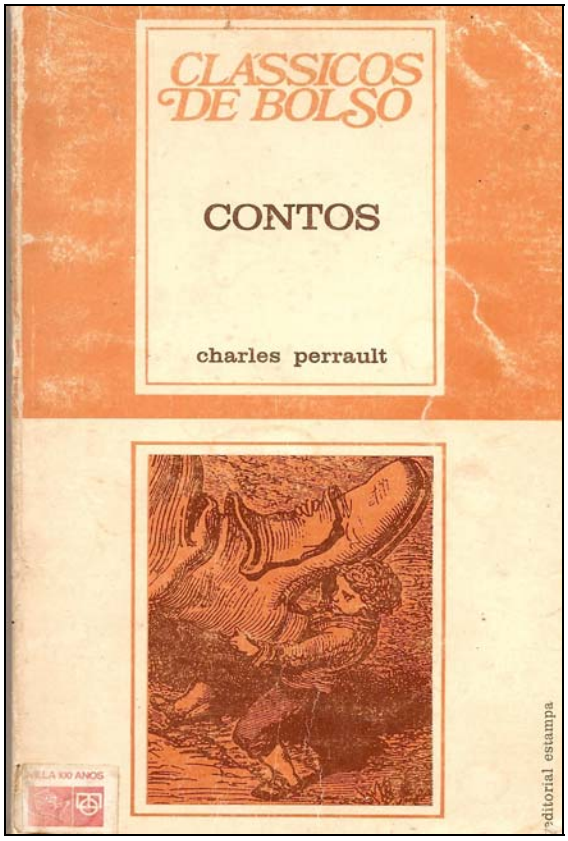


Figura 09

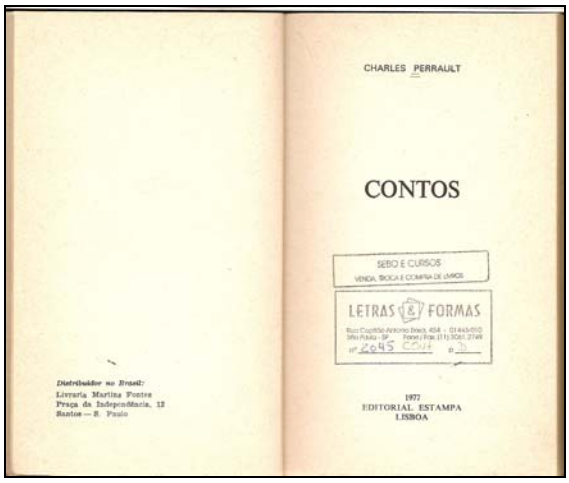


Figura 10

As edições de 1985, 1989 foram publicadas pela Editora Itatiaia. Elas possuem textos idênticos e outras partes ricas em informações adicionais. Elas fazem parte da coleção Grandes Obras da Cultura Universal, com introdução de P. J. Stahl e tradução geral de Regina Régis Junqueira. Apresentam um índice composto pela introdução, os contos em prosa, um

apêndice sobre a vida e a obra de Perrault, seguido de comentários sobre cada uma das histórias além de uma nota do editor francês, afinal se baseiam num original – *Les Contes de Perrault* – publicado em Paris no ano de 1883. Esta é, supostamente, a mais antiga versão francesa das histórias clássicas de Perrault presente no Brasil, segundo informa o catálogo da Biblioteca Nacional.

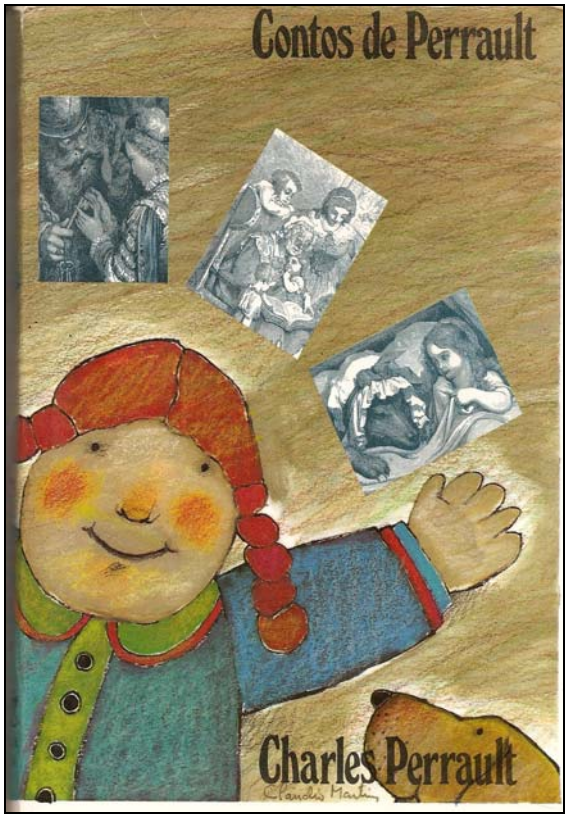


Figura 11

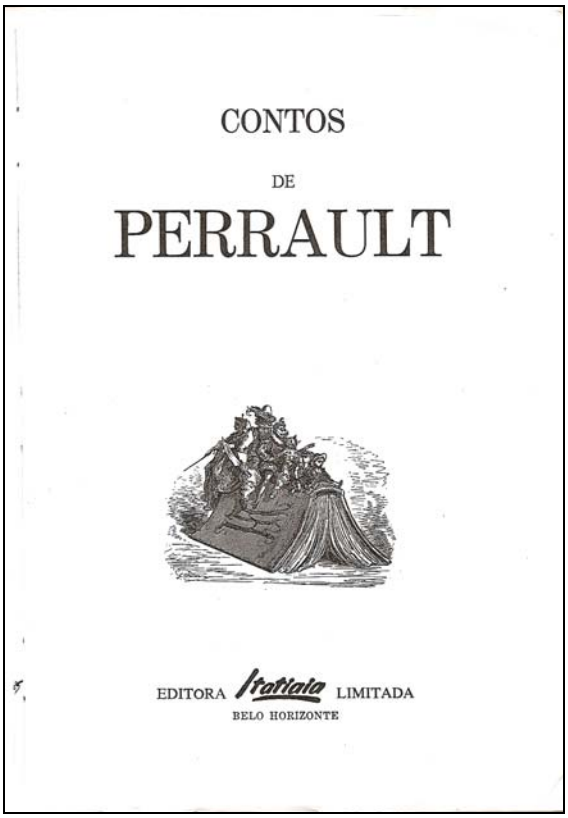


Figura 12

Na capa desta edição, em tamanho menor, o leitor já se identifica com uma marca forte das imagens dos personagens de Perrault. São imagens do famoso ilutrador francês Gustave Doré que desenvolveu o seu talento, mesmo em épocas de crise da ilustração – do final do século XIX até o fim da I Guerra Mundial. "Nessa época, o capital estrangeiro invade a França, põe fim à ficção do 'liberalismo econômico'. Aos jornais de boa comercialização fazem concorrência as revistas de tradição artesanal" (SORIANO, 1975, p. 332). Mesmo assim, a qualidade artística dos traços de Doré o consagra e não é inferior ao colorido das ilustrações atuais. A prova disso é a transposição delas, e não somente a tradução do texto, para as versões em português. As ilustrações de Doré, portanto, encontram-se no interior dos contos das edições publicadas pela editora Itatiaia e no interior das edições da editora Villa

Rica, a exemplo das versões de 1994 e de 1999a representadas pelas figuras 13 e 14, mostradas na sequência.

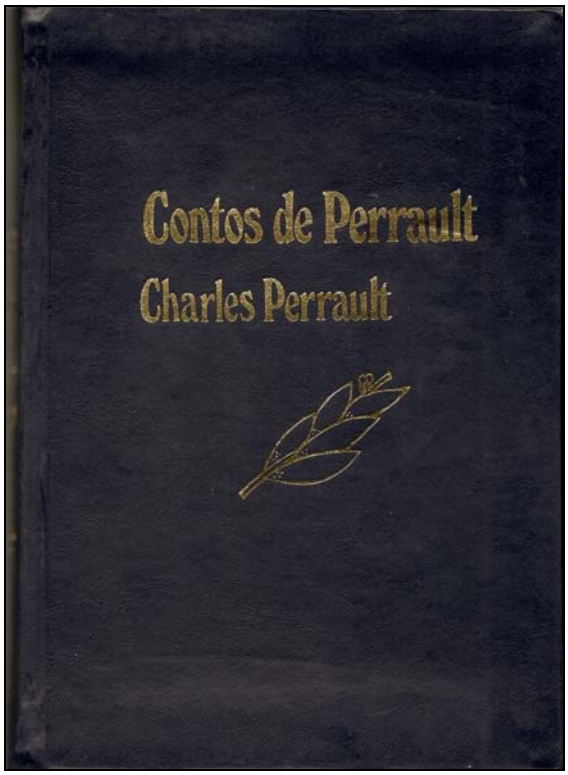


Figura 13

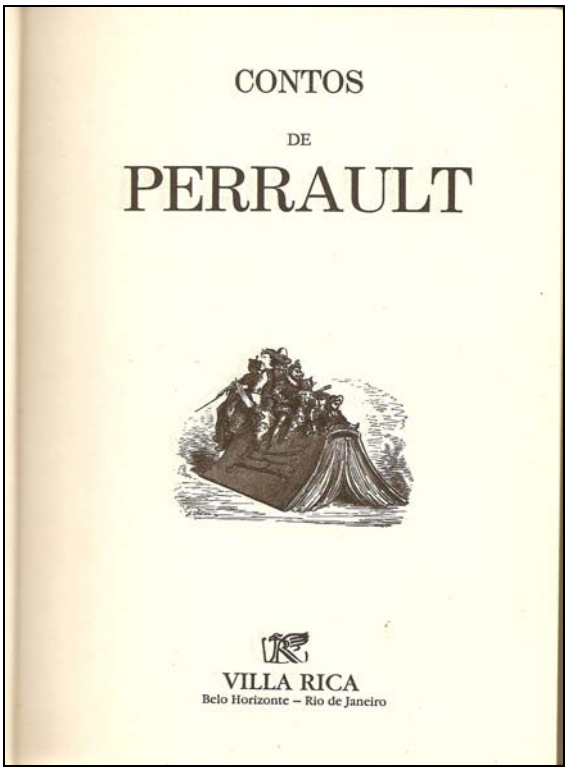
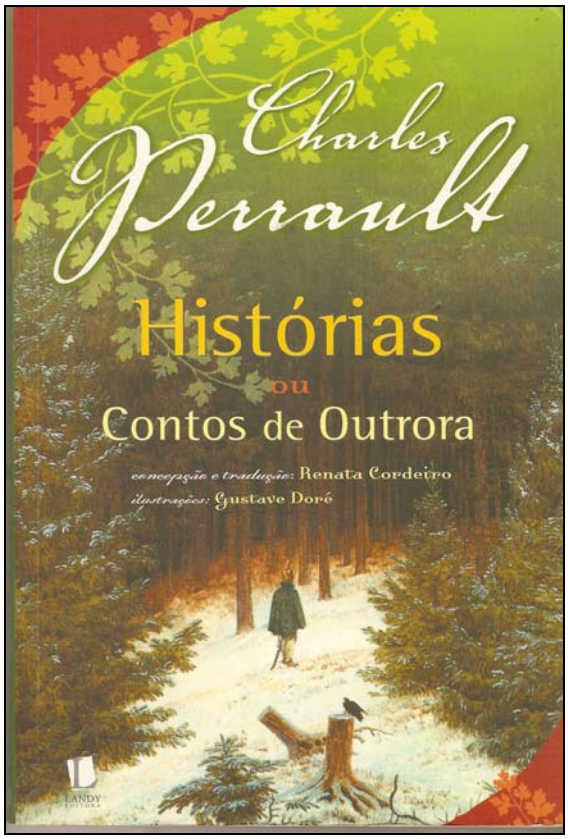
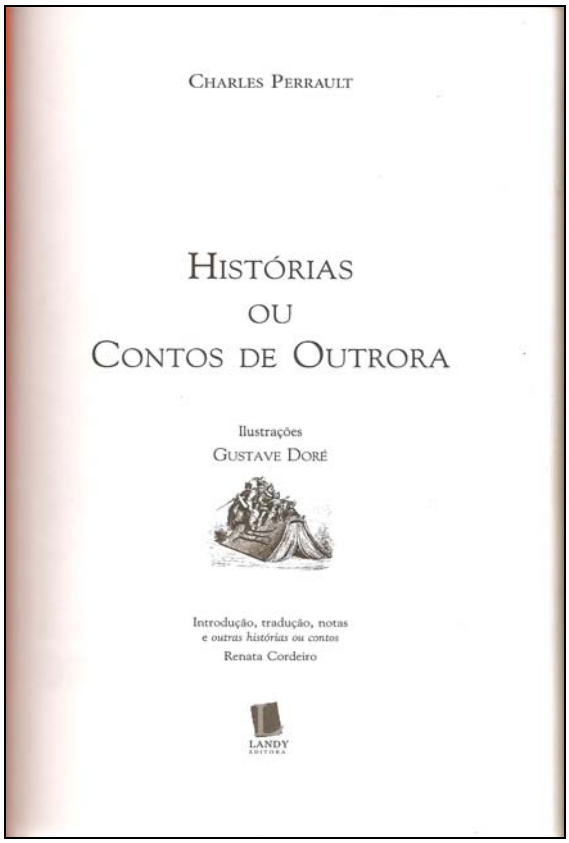


Figura 14

A edição de 2004a, da Landy, também conserva as ilustrações de Gustave Doré.





As figuras anteriores (15ª. e 16ª.) referem-se à versão da editora Landy, rica em informações. Ela informa como fonte de seus textos a versão francesa *Histoires ou contes du temps passé*, embora na introdução a autora admita como fonte de suas informações uma edição de 1991, publicada em Paris pela Garnier/Flammarion, com o título *Contes* e cujos textos são estabelecidos e apresentados pelo maior estudioso da obra de Perrault, Marc Soriano.

Das duas edições publicadas em 2005, a primeira delas pertence à Editora Ática e se inicia com um prefácio sobre o autor e seus contos. Em seguida, aparecem as narrativas, todas elas seguidas de uma moral apresentada em versos. A imagem da capa desta edição não consta no trabalho, pois sua aquisição se deu através de cópia xerográfica cuja qualidade, infelizmente, não contribuiria para que o leitor deste trabalho reconhecesse os detalhes subjacentes ao seu projeto gráfico.

A segunda edição de 2005 foi publicada pela Editora Paulus dentro da Coleção Lendas e Contos. Traz na capa a imagem da cena final do conto **Pele de Asno**, inclusive narrado em versos, como foi publicado originalmente e a exemplo da versão de 1977.

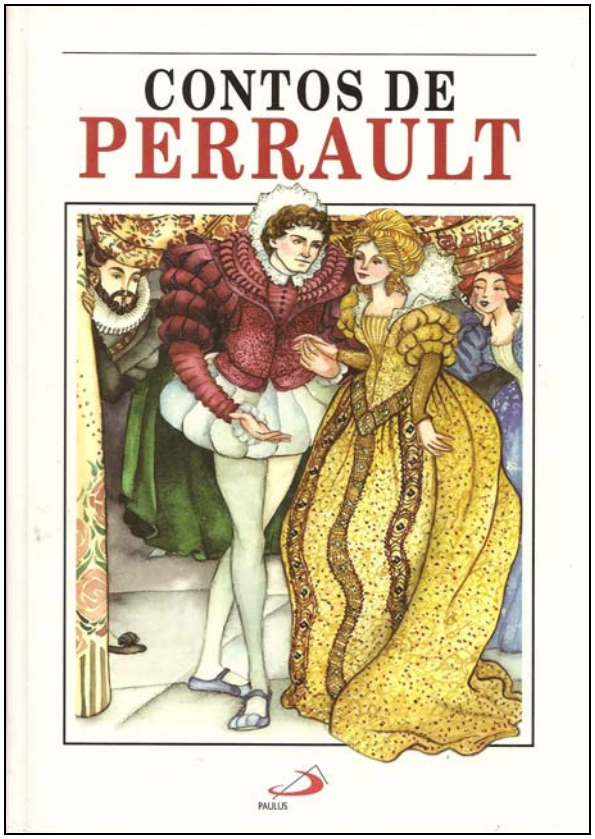


Figura 17

A edição de *Contos de Perrault* publicada por essa editora é a mais completa, se considerada a presença de textos clássicos e de outros textos em prosa e em versos escritos pelo autor, porém desconhecidos do grande público. À exceção do título, o leitor de primeira viagem e até aquele já acostumado com as narrativas de Perrault somente se identificará com a obra clássica do autor na última parte da edição. A primeira parte é dedicada aos textos pouco conhecido do público brasileiro, pois não aparecem traduzidos em outras edições de contos atribuídos a Charles Perrault, por isso merecem ser citados. São eles: **Os amores da Régua e do Compasso e os do Sol e da Sombra**, um poema dedicado ao Cardeal Duque de Richelieu; os Anticontos **À margem da Eneida** e **Os muros de Tróia**; contos e poemas, começando com **Carta ao senhor Abade D'Aubignac**, **Diálogo do Amor e da Amizade**, **O Espelho ou A Metamorfose do Orante**, **O Corvo Curado pela Cegonha** ou **O Ingrato Perfeito**, **O Labirinto de Versalhes**, **A Pintura**, **Crítica da Ópera** ou **Exame da Tragédia Intitulada ALCESTE**, ou **O Triunfo de ALCIDES**, **O Banquete dos Deuses pelo Nascimento do Senhor Duque de Borgonha**, **Júpiter**, **As Gêmeas ou Metamorfoses das Nádegas de Íris em Astro**, **O Holandês Robusto** e **Metamorfose de um Pastor em Carneiro**.

Em seguida estão listadas as clássicas histórias do autor e, por fim, a tradução das fábulas de Faërne, num total de dez fábulas curtas; os **Contos Piedosos**, que constituem quatro poemas com sentido elogioso, e uma fábula mais longa intitulada **O caniço do novo mundo ou A cana-de-açúcar**. Essa exposição de textos publicados por Perrault, mas não divulgados em outras publicações de seus contos careceria, entretanto, de um prefácio dedicado a solucionar algumas indagações dos leitores mais curiosos.

Como referências auxiliares, o presente trabalho recorre a edições europeias. Duas dessas edições são francesas e trazem títulos diferentes: *Histoires ou contes du temps passé – avec des moralités*, edição de 1999b (Gallimard) e *Contes de ma mère l'Oye*, edição de 2001 (Flammarion). A edição da Editora Gallimard se organiza em torno dos textos e de dossiês relativos a cada conto em prosa.

Numa abordagem preliminar do material coletado também é possível verificar outro aspecto: a dinamicidade das histórias célebres de Perrault no que diz respeito aos formatos variados dos títulos (ver Quadro I) das edições brasileiras distribuídas por décadas historicamente, politicamente e socialmente distintas.

Observando os textos de algumas narrativas no interior das edições podem ser notados os formatos aproximados, os motivos presentes no texto de uma edição e inexistentes no texto

de outras, todas estes são fatores determinados pelo processo de tradução e/ou adaptação empreendida pelo responsável em transpor para a realidade brasileira a matéria literária dos rincões franceses do século XVII. Por exemplo, na versão de **O Gato de Botas** pertencente à edição de 1960 (da Editora Brasiliense), a partir do momento em que o Marquês de Carabás é convidado a subir na carruagem do rei, a filha deste vê o marquês e passa a gostar dele. Enquanto isso, no texto da edição de 1993a (da Editora Círculo do Livro) o relato é de que o marquês trocou dois ou três olhares respeitosos e ternos, deixando a moça loucamente apaixonada. No primeiro caso, o narrador expõe a cena sem mencionar nenhuma correspondência entre o olhar da jovem e o olhar do marquês, porém no segundo caso há claramente a reciprocidade nos olhares de ambos. São diferenças tênues que, todavia, implicam na obtenção do efeito receptivo, consoante as explicações de Iser (1999).

Em outras situações, o sentido de determinadas passagens é o mesmo em mais de uma edição, entretanto, de uma versão para outra mudam os sinônimos. O conto **Chapeuzinho Vermelho** é iniciado com essa característica em duas edições. Na versão da Editora Itatiaia, tem-se: "Era uma vez uma menina que vivia numa aldeia e era a coisa mais linda que se podia imaginar" (PERRAULT, 1999a, p. 51); na versão da Editora Landy: "Era uma vez uma menininha aldeã, a mais linda que já se viu" (PERRAULT, 2004a, p. 67). Esses exemplos mostram a similaridade, mas não a identificação total, no tratamento de uma mesma passagem do enredo desse conto e da personagem principal.

Como se percebe no Quadro I, até o final da década de 50, as publicações contendo somente contos publicados por Perrault eram ainda escassas, destacando-se o pioneirismo da Companhia Editora Nacional. A concentração das edições a partir de 1970 revela o florescimento da literatura infantojuvenil no Brasil, período marcadao não apenas pelo surgimento de um grande número de publicações individuais das histórias de Perrault e de outros clássicos universais traduzidos para esse público. Além disso, havia as inúmeras publicações de autores nacionais empenhados na produção de textos incluídos nessa vertente da produção literária brasileira relacionada diretamente a projetos de leitura e a um contexto maior no qual se insere o próprio desenvolvimento econômico de um país subdesenvolvido.

Portanto, ao longo deste trabalho a abordagem das discussões teóricas relacionadas ao objeto de estudo será acrescida das análises dos textos de *Contos de Perrault.* A investigação se efetivará por meio da comparação entre os textos das versões de um mesmo conto presentes nas várias edições que compõem o *corpus* da pesquisa.

3 UM DUELO SUBLIME

A questão das formas narrativas curtas é ampla e perpassa as várias acepções adquiridas ao longo dos estudos sobre o assunto. De modo particular, atribui-se o adjetivo maravilhoso, seja qual for a designação: conto de fadas, conto popular, conto de magia, conto maravilhoso, contos da carochinha, contos do arco da velha, histórias de trancoso, reino das maravilhas. Em todas estas expressões está presente o germe da criatividade, depositado originalmente na memória, veiculado pela oralidade e, posteriormente, também depositado na escrita e por ela veiculada. Ainda na escrita se verifica o movimento variante na (re)composição de uma mesma narrativa primordial ou pelo menos no arcabouço do texto fonte. A justificativa para tanta mobilidade acompanha o ritmo de expansão das narrativas maravilhosas no tempo e no espaço, pois elas não nasceram prontas nem permaneceram enrijecidas ao longo dos séculos, senão nos aspectos primordiais dos temas e das estruturas, conforme assegura Propp (2006). Por isso, surgem as divergências terminológicas, não essencialmente prejudiciais ao gênero, e as probabilidades, não a certeza, em relação às suas origens.

O fato é que, por tais motivos, elas se construíram e se fortaleceram ao longo dos tempos e devido à convicção dos receptores acerca do fascínio e do deslumbramento que as narrações proporcionam. A obra *Contos de Perrault*, mesmo com suas variações no título (*Contos de Fadas* ou *Histórias ou Contos de Outrora*), conforme se observa no quadro I da descrição do *corpus*, recebe a definição de feérico, de popular, de maravilhoso porque trazendo em si as raízes primitivas testemunham a presença destas no contexto da escritura e da literatura destinada ao leitor na base de sua formação. Robert (2007, p. 63-64) garante que o conto decorre diretamente do devaneio primitivo, e acrescenta: "se abstrairmos o maravilhoso aparato a que entrega a execução de seus anseios, o conto reduz-se a um esquema estereotipado, em que todos os elementos combinam-se com vistas a um desenlace necessariamente feliz". Com essa afirmação a autora tende a suplantar a versão de **Chapeuzinho Vermelho** publicada por Perrault, considerada uma exceção à coletânea. Sabe-se que todas as demais versões ou a maior parte das versões conhecidas desse conto traz o incremento triunfal acrescido pelos irmãos Grimm tempos depois.

A imprecisão em delimitar uma característica pura para narrativas fascinantes revela justamente o caráter do gênero maravilhoso que continua sobrevivendo mesmo se

representado pelo movimento estratégico da escrita. Frente às transformações porque passaram, da viva voz ao silêncio da escrita, as narrativas folclóricas, principalmente os contos, se disseminam tanto quanto possibilitam o surgimento de variantes em seus enredos e encontram novas formas de atingir o público, quer seja ele letrado ou não, pois essas narrativas se prestam à leitura silenciosa, mas também à escuta. Por isso, na gênese dessas narrativas se observa a influência das musas, e, em sua evolução, a semelhança com os mitos, a relação com o cotidiano real e com as estruturas do imaginário, a formação de um gênero "menor" – o conto popular –, por representar uma forma literária de populações pouco ou não letradas. Por outro lado, tem-se a relação delas com o progresso da imprensa e, portanto, com a escrita, sendo esta considerada por vezes a responsável pelo declínio do maravilhoso, elemento sobrenatural indutor do prazer junto aos receptores. Assim, ao final do século XVII, época em que Perrault deixaria sua marca no embate entre oralidade e escrita, tendo as narrativas maravilhosas como cenário,

> parte delas fora absorvida pelo povo e transformara-se em *narrativas populares folclóricas,* esvaziadas de sua essencialidade primitiva; outra parte diluíra-se nos *romances preciosos*, nos quais as aventuras heroico-amorosas da novelística tendem a ser substituídas pelas aventuras sentimentais, patéticas, ou pelo heroísmo da paixão, intensificando-se o maravilhoso que lhes servia de espaço. A valentia cavaleiresca cede lugar ao romance. A *fantasia* desafia a *lógica* (COELHO, 1987, p. 65).

Ao que parece, o próprio espírito das narrativas maravilhosas se encarregou de fazê-las sobreviver naquilo que viria a ser a literatura infantil. Serviram de argumentos, como prova a história literária francesa, a Querela entre os Antigos e os Modernos e o apoio à causa feminista, segundo Coelho (1987) da qual Perrault era partidário, influenciado talvez por uma parente próxima, Marie-Jeanne L'Héritier de Villandon, para Coelho (1987), uma sobrinha do escritor, para Warner (1994), uma prima mais nova. Havia, entretanto, no espírito do escritor, um apreço pelo popular e os *Contos da Mãe Gansa* terminaram sendo a concretização dessa admiração pela cultura do povo e pelo trabalho artístico das amas-de-leite, apesar da interferência do acadêmico na construção dos textos.

As descobertas folclóricas feitas pelos irmãos Grimm e por outros folcloristas espalhados pelo mundo e interessados no conto popular revelam a força e a importância das formas narrativas, quer sejam contos de fadas ou maravilhosos, quer sejam realistas, faceciosos, de animais e enumerativos, seguindo a classificação de Delarue (1997), para a

valorização da cultura popular nas vertentes relacionadas a identificação do homem com a natureza e com as representações construídas por ele no passado e no presente. Às reminiscências dessas representações conservadas nas narrativas se somam aquelas construídas e identificadas ao longo das análises realizadas sobre as versões e variantes dos contos responsáveis por sua perenidade.

3.1 ROTAS DA MAGIA

Nas várias acepções fornecidas pelos dicionários da língua portuguesa para a palavra rota pelo menos três delas se aplicam adequadamente ao sentido permitido pelo título desta seção. A mais usual indicaria caminho, trajeto, rumo pelo qual a magia do conto se constituiria numa ou noutra forma de expressão. Num segundo caso, uma rota significaria contenda, conflito que de fato ocorreu e ocorre na discussão teórica acerca do embate entre a oralidade e a escrita, modelos de expressão e produtores de culturas em vários campos das Ciências Humanas, da Literatura e das Artes. Num terceiro caso, ainda, remetendo à Idade Média, o termo rota designa genericamente uma série de instrumentos musicais, todos relativos a este período da Humanidade. Dentre os instrumentos encontra-se uma espécie de lira, nada mais próprio do que um instrumento dedilhável em cujo movimento se constrói o som e se produz uma obra musical. Assim também, a cada movimento da boca ou a cada piscar de olhos o enunciador de um conto toca a harpa da experiência ou a harpa da leitura a partir da qual ele edifica uma obra audível fisicamente, se oralizada; ou intimamente, se lida. Da mesma forma, ele promove a difusão de uma obra para si e/ou para o outro, pretendendo, portanto, perceber as venturas, por que assim o são, essas duas maneiras de comunicar o texto vocal ou escrito.

Antes do advento da imprensa a memória constituía o repositório mais seguro para a conservação das narrativas das quais se originaram os contos maravilhosos. Houve uma época em que essa forma de comunicação era considerada uma intrusa, porém como contestar a sua aparição se ela advinha da musa? Tempos depois a escrita significaria a chama com a qual um autor poderia iluminar para o leitor as cenas que ele construíra mentalmente. E tais cenas poderiam interferir na organização mental desse leitor, ávido pela deglutição dessas revelações resultantes das combinações de sinais alfabéticos. Esse processo possibilitaria não

apenas o desvendamento das intenções do autor, do escritor ou do tradutor e adaptador, mas também possibilitaria a construção simbólica advinda da leitura, um processo independente e democrático relativo ao leitor postado como ouvinte ou com o olhar diretamente atuando sobre a superfície edificada pela escrita.

A identificação do processo evolutivo da escrita e sua relação com a oralidade se fazem importantes neste estudo da obra de Perrault, afinal trata-se de narrativas que embora tenham sido transformadas em escritura, conservam ainda um pouco da seiva da oralidade a qual simboliza os seus gérmenes. O impacto da escrita sobre a oralidade em *Contos de Perrault* será mais bem entendido também a partir dos exemplos bem anteriores, quando, como diz Havelock (1996), a musa aprende a escrever e identifica na palavra escrita duas construções idênticas na Grécia, a literatura e a filosofia.

A questão da escritura vai desembocar evidentemente na tipografia, na invenção e na popularização do livro impresso, substituto do manuscrito, primeira forma de expressão escrita utilizada por Perrault para o anúncio de sua obra célebre. Ao mesmo tempo, a evolução dos processos escriturais modifica também o lado da recepção dos textos. Da leitura ouvida acrescenta-se a leitura silenciosa, fatores que exigem a passagem pelo estudo da história do leitor e das práticas de leituras, campos fecundamente explorados por Roger Chartier em sua vasta bibliografia.

Do ponto de vista histórico, a escrita, como toda descoberta humana, também surgiu devido a uma necessidade tornada essencial dentro do processo evolutivo da humanidade. O grande diferencial dessa descoberta é que ela transformaria decisivamente a natureza da comunicação entre os seres humanos, pois criaria o ato e a arte de escrever. Isso ocorreu, segundo Manguel (1997), quatro milênios a.C, no interior das comunidades agrícolas do Sul da Mesopotâmia. Sem desconsiderar o valor das pesquisas desenvolvidas por linguistas e historiadores acerca do surgimento desta importante tecnologia humana, na concepção de Manguel (1997, p. 206) “a escrita foi inventada por motivos comerciais, para lembrar que um certo número de cabeças de gado pertencia a determinada família ou estava sendo transportado para determinado lugar”.

Tratar a importância da escrita na organização da sociedade requer a realização de um percurso permeando várias, senão todas, áreas do conhecimento humano, afinal a escrita tornou-se a responsável por fornecer a impressão, a visibilidade e a perpetuação das ideias e conceitos desenvolvidos pelo homem, de modo significativamente superior aos processos, ainda que consideráveis, de assimilação e armazenamento de informações empreendidas pela

memória em face da oralidade. Goody (1987) tenciona a decifração das diferenças entre a organização social de sociedades sem e com a escrita, mostrando também o processo de transição de uma para outra, respectivamente da oralidade para a escritura em campos importantes da organização social: a religião, a economia, a lei e a política.

Considerando as reflexões de Zumthor (2005) a respeito da presença da voz é possível concluir que ela, a voz, simboliza o entreposto entre o silêncio anterior e o posterior. Assim, a voz subjaz no silêncio, elemento das sociedades humanas rompido apenas por aquilo que talvez somente elas, ao contrário das sociedades animais, consigam identificar entre todos os ruídos da natureza, tomando-a como um objeto: a voz. Outro elemento das sociedades humanas é entendido por Zumthor (2005, p. 62) como "alguma coisa que está ali, jogada diante delas, em torno da qual se cristaliza um laço social... e (na medida em que se trata da linguagem) uma poesia". No entanto, sabendo que a voz é o cartão de visita da oralidade, como as sociedades paulatinamente foram relegando, já a partir do advento do platonismo, o espírito oral em detrimento do espírito letrado?

A questão é mais complexa e abrangente. Resta, por enquanto, mostrar o impacto dessa incisão da escrita em tempos diferentes, em momentos e espaços diferentes, como atestam os principais teóricos abordados aqui e em outras partes do presente estudo, para demonstrar que narrativas como as de Perrault, se impressas, transportam as divergências e convergências advindas de um grande cisma incoerente, pois incompleto e inadmissível se considerado a necessidade de uma cultura ser completada pela coexistência dos valores eruditos da cultura e da tradição oral.

Conhecido por ser criador da equação oralidade-cultura escrita, Havelock (1996a), atribui o início dessa equação a um período anterior, porém, segundo ele, essa ainda é uma discussão presente no mundo moderno, sendo objeto de estudo da Antropologia, da Sociologia e da Literatura Comparada. Derrida (2004) afirma ter esse conceito entrado na moderna consciência europeia a partir de Rousseau. No entanto, apesar da história da literatura europeia ter surgido mais ou menos em meados do século VI a.C, e seus textos representativos, compostos de poemas de Homero e de Hesíodo, ganharem a escritura dos papiros, dois séculos depois desse fato verificava-se uma coexistência da oralidade e da cultura escrita. Aliás, este termo, na tradução portuguesa das obras de Havelock, corresponde a literacia, talvez por aproximação à forma inglesa *literacy*. Em meio à complexidade das mudanças da oralidade para a cultura escrita, Havelock (1996, p. 34) chama a atenção para o fato de que

> os textos que temos das peças gregas, quer trágicas, quer cômicas, carregam consigo muitos sinais de um importante fato histórico. O canto, a recitação e a memorização, por um lado (uma combinação cultural que podemos rotular convenientemente como oralidade), a leitura e a escrita, por outro (o hábito de uma cultura documental e letrada), começavam a competir e a colidir, embora a última não tenha, automaticamente, substituído a primeira.

Ao mesmo tempo em que o cenário acima insinuava uma coexistência, empreendia-se já a evolução do distanciamento da cultura escrita em relação à oralidade, ou seja, a musa ainda continuava a cantar enquanto aprendia a ler e a escrever, mas será que a amante da Grécia seria abandonada? A musa, como heroína grega, é assim descrita por Havelock (*ib*, p. 27) porque representava "a voz de um pequeno povo mediterrâneo, de como viveu nos três séculos e meio que separam Homero de Aristóteles e de como se envolveu na equação oralidade-literacia." A musa, então, correria o risco de tornar-se nostalgia? Ou aprendendo a ler e a escrever ela perderia a designação dada por Havelock, deixando, logo, de representar o pequeno povo do mediterrâneo? Não estaria, entretanto, a musa presente nas histórias de Perrault produzidos no Brasil? Seria forçoso afirmar que a musa aguarda na fronteira?

Se uma escrita é resguardada por elementos indicativos da oralidade ou de um modelo de cultura em que ela era plena, pode-se afirmar que há ali um ascendente de Clio (celebradora), Euterpe (deleitadora), Talia (divertimento), Melpómene (executora de canto), Terpsícore (deleitadora pela dança), Érato (encantadora), Polímnia (executora de hinos), Urânia (habitante do céu) ou de Calíope (bem-falante). Afinal, essas musas com suas habilidades específicas constituem a prole resultante da união entre Zeus e Mnemósine, termo que nomeia a memória, que é considerada por Benjamim (1994) a musa da narrativa e que, por sua vez, relaciona-se ao ato de narrar, retomando os aspectos da oralidade, portanto, retornando ou retomando a musa grega da época de Homero.

Os sistemas de comunicação estiveram sempre relacionados àquilo que o homem pôde fazer de seu mundo, fosse interiormente no âmbito do pensamento, fosse exteriormente por meio da sua organização cultural e social. Do mesmo modo, as modificações nos meios de comunicação estão ligadas direta ou indiretamente às mudanças nos modos de interação humana. Essas informações compartilhadas por Goody (1994) preconizam a sobrevivência de um atributo humano específico através do qual a humanidade interage: a linguagem. Como aspecto situado na base do desenvolvimento da cultura a linguagem torna possível, por intermédio da cultura, a transmissão de um determinado comportamento de uma geração para

outra. Porém, “se a linguagem está inextricavelmente associada à ‘cultura’, é a escritura quem se liga à civilização, à cultura das cidades, às formações sociais complexas, mesmo que não ocorra de um modo direto” (GOODY, 1994, p. 21). Não tendo sido uma escritura propriamente, mas uma inscrição ainda rudimentar e facilitadora do surgimento do alfabeto, o homem passa a se utilizar de uma forma física de linguagem por meio da qual institucionaliza a sua presença, estabelece a materialidade do seu pensamento, delibera e interage com as suas construções.

É curioso perceber que assim como os aspectos físicos da humanidade estão relacionados diretamente com os seus aspectos abstratos, a materialidade da linguagem, representada pela escrita alfabética, evoluiu, desde 3.000 anos a.C, como uma solução para a efemeridade da voz, da comunicação oral, embora o homem tenha desenvolvido mecanismos de convivência social na ausência total da escritura.

No âmbito da literatura, a escrita não reina por completo em vista da subjacência da oralidade na base de sua gênese, especialmente na base da gênese da narrativa dos contos de fadas ou contos de magia. Por outro lado, sendo o motivo da existência e da evolução da imprensa e, por conseguinte, um dos mecanismos de propagação dos contos de fadas como os de Perrault, a escrita não conseguiu abolir um elemento essencial para a compreensão das coisas publicadas sobre o papel. A ilustração tinha por obrigação central a dissolução dos entraves provocados pela falta de domínio dos fiéis e do povo em geral, do campo ou da cidade, em relação ao alfabeto. Por isso, integrante de uma época e de uma política de massificação da leitura também os contos de Perrault se fizeram acompanhar de imagens gradativamente assumindo uma função auxiliar do enredo narrativo e evitando uma posição meramente ornamental dentro da obra.

O que motivaria, então, a presença da ilustração nos contos de fadas, aqui representados pelos contos de Perrault? Esses contos passaram à escrita mais por uma necessidade de registro e de garantia de conservação do que simplesmente com o intuito de criar um modelo de literatura destinado ao público popular ou destinado ao público infantil, como de fato aconteceu. Entrementes, a condição da ilustração, tal como se inseria nos manuscritos do século XV e na literatura popular do Antigo Regime, pode ser vista como um ponto de encontro das formas gráficas e da escrita. As primeiras antecederam a escrita alfabética e a segunda decorreu da invenção de Gutenberg: a imprensa.

Para pesquisadores como Goody o desenho, a gravura e a pintura, denominados artes gráficas, tiveram a mesma base física da escritura, isto é, puderam ser representadas nos

mesmos terrenos ocupados posteriormente pela escrita, pois como símbolos essas artes gráficas constituíram-se também formas de comunicação. Ao longo do processo de materialização da linguagem coube ao homem manipular instrumentos criados para esse fim. Ele precisou opor o dedo polegar aos demais dedos, coordenando essa estratégia com os olhos, as orelhas e o cérebro. A manipulação dos instrumentos produtores dessas formas gráficas era pouco evidente nas primeiras fases da história da humanidade. Somente com a chegada do Paleolítico superior (entre 30.000 e 10.000 anos a.C) registrou-se uma explosão de formas gráficas em cavernas, em partes da Europa, da África, da Austrália e da América do Norte, conforme menciona Goody (1994).

Esse mesmo pesquisador da história da escrita, e da relação entre ela e a oralidade, garante que são os desenhos significativos produzidos pelas artes gráficas as raízes constituintes da escritura. Contudo, o desenvolvimento da escrita seguindo não apenas as formas alfabéticas, mas principalmente representando o caráter físico de uma língua, se distancia do caráter mais aberto das imagens gráficas. A escrita tende a ser limitada, pois não atende de imediato aos anseios de um falante de uma língua diferente daquela representada pela escrita. A imagem, por sua vez, parece mais capacitada para unir a completude do signo através da similaridade da coisa representada em forma de desenho. Evidentemente, dentro do processo de evolução das artes gráficas as representações poderiam ser arbitrárias, isto é, nem todas as coisas gravadas sobre a tez de uma rocha simbolizavam exatamente aquilo que pareciam.

Aqueles que estudaram as primeiras formas de comunicação visual humana tiveram de estabelecer critérios para compreender as intenções comunicativas de nossos antepassados. Nessa situação, postados como receptores, mas não meros receptores, os investigadores dos primórdios da história do homem perceberam nos temas quase figurativos algumas especificidades. Eles poderiam ser metonímicos (uma parte representando um todo), associativos (por exemplo, um monte de feno indicando a presença de cavalos) ou formalizados como, por exemplo, quatro pontos (: :) representando um cavalo. Goody (1994) inicia a obra *Entre l'oralité et l'écriture* falando desses aspectos relacionados aos primórdios da escrita para, em seguida, confrontá-los com os aspectos da oralidade e das culturas orais, uma atitude assumida por esse autor em outras de suas obras teóricas. Contudo, o exemplo dado por Goody acerca dos temas figurativos demonstra a capacidade do homem de se expressar mesmo em condições de ausência do alfabeto. Com o surgimento e o aprimoramento das formas de comunicação o uso do alfabeto tornou-se também um auxílio à

memorização. Apesar disso, durante muitos séculos a escrita viveu arraigada à necessidade de organização das sociedades e à necessidade de acesso da população à instrução.

A cultura erudita, restrita a poucos, combatia continuamente a cultura produzida pelo povo. Curiosamente, pela produção de livros difundidos entre as camadas ditas inferiores o papel do ilustrador tornou-se mais evidente e se firmaram com alguma sorte as ilustrações desses livros destinados à instrução e à diversão do grande público. Desse manancial oferecido ao povo fazia parte os contos de fadas de Perrault, outrora presentes nos salões burgueses da França do século XVIII, mas interagindo com a cultura produzida, alimentada e conservada pelos camponeses daquela época. Divulgados em livros populares, mas também pela ação oral de narrar, os contos populares se disseminaram entre o povo. A Biblioteca Azul teve uma importante participação nesta que seria uma tentativa de aumentar o número de alfabetizados na França e na Europa pré-industrial, pois isso serviria mais tarde como premissa para a auto-afirmação de sua condição no mundo ocidental.

Na Grécia antiga os *aoidoi* (compositores) e os *rhapsodes* (recitadores) tinham papéis sociais definidos na sociedade e eram responsáveis pelo divertimento e pela consequentemente divulgação de produções artísticas ligada à fantasia, à ficção, enfim se destinavam ao uso estético e poético da linguagem. Mesmo se constituindo uma função didática a qual foi criticada por Platão, a "literatura grega tinha sido poética porque a poesia tinha desempenhado uma função social, a de preservar a tradição segundo a qual os Gregos viviam e a de os instruir nela. Isto só podia significar uma tradição ensinada oralmente e memorizada" (HAVELOCK, 1996, p. 18).

Enquanto este autor ressalta o caráter oral da literatura divulgada nos três séculos que separaram Homero de Aristóteles, outro estudioso da equação oralidade-cultura escrita chama a atenção para a concepção dos menestréis em relação ao processo de composição. Segundo Goody (1988), por oposição aos recitadores os rapsodos gregos, "as canções e as epopeias, as poesias e as história não provêm de um texto, ou de um enunciado oral, mas das Musas [...]. O poeta é inspirado pelas Musas (ou por qualquer experiência) e a sua inspiração penetra na esfera de uma atividade incontrolável, por oposição à ação ordenada dos recitadores públicos" (GOODY, 1988, p. 137).

Se essas concepções gregas influenciaram a mentalidade coletiva nos primórdios da civilização, sua influência se fez sentir nas definições do termo mito. Goody (2006, p. 170) afirma que no século XVIII o dicionário inglês Dr Johnson definia mitologia "como um sistema de fábulas; explicação da fabulosa história dos deuses do mundo pagão". Tal

definição era a mesma empregada na França, porém neste país o termo mito era entendido como uma narração tradicional e, dentro de sua pluralidade referencial, a ele se atribuía um caráter sobrenatural, provavelmente relacionado às musas gregas. Mais adiante o mesmo autor reitera "o mito é um atributo das sociedades sem escritura, que foi substituído pela racionalidade dos homens instruídos e a verdade da Bíblia" (*ib.*, p. 171). Desse modo, os mitos permaneceram estreitamente relacionados aos deuses gregos, próximos, portanto, das musas das quais se originariam a criatividades dos menestréis, aqueles de onde partiria uma verdade diletante porque ainda distante da escrita se interpunha, pela oralidade, na instrução e na construção da mentalidade coletiva de determinada época.

Estudando os LoDagaa no Oriente Próximo Jack Goody percebeu que este povo não possuía uma palavra específica para definir mito, por isso, ele a utilizou demonstrando-a para aquelas pessoas ao referir-se à longa narração por eles sobre o nome de Bagre. Disso surgem então novas concepções sobre mito. Uma delas afirma ser uma forma oral estandardizada que incorpora seres sobrenaturais, homens lendários e outros seres vivos como deuses e animais. Outra concepção toma o termo mito como a expressão característica do pensamento idolátrico. Mas para o autor o mito está para a narração assim como o ritual está para a cerimônia. Todavia, o saber sagrado pode estar imbuído de uma narração real ou fictícia como parte da intenção persuasiva direcionada à consciência dos ouvintes. Posteriormente, Goody (2006) percebe no intercâmbio com essas populações e com os gonja a existência de uma categoria para englobar todas as formas em prosa cuja melhor tradução seria contos populares. Trata-se de uma categoria que se aplica ao canto, apesar da existência de outro termo (*yelu)* para designar essa forma de expressão artística, porém neste caso tal palavra abrange também as canções usadas para semear os contos.

Neste cenário visualizado por um intelectual da cultura escrita comprova-se que apesar da escrita ter surgido, para alguns, como desafio à hegemonia da oralidade é impossível referir-se ao contexto de uma sem discutir automaticamente o contexto da outra maneira de comunicação. Na obra em que tece reflexões sobre a oralidade e a cultura escrita desde a Antiguidade aos dias atuais, Havelock (1996, p. 35), por sua vez, constata a existência de uma musa da oralidade, cantora, declamadora, memorizadora e acrescenta: "a musa nunca se tornou a amante abandonada da Grécia. Aprendeu a escrever e a ler enquanto ainda continuava a cantar".

A partir da década de 1960, libertando-se das velhas ideologias segregativas em relação às sociedades primitivas, isto é, não letradas, os antropólogos perceberam, diz

Havelock (1996), a necessidade de enfatizar uma categoria de comunicação humana designada por oralidade primária, a fim de melhor expor as divergências entre a noção de língua falada, no contexto cultural de sociedades que se desenvolveram sem o predomínio legitimo da escrita. Vários estudiosos como Goody, Ong, Havelock, Watt, McLuhan, Lévi-Strauss se debruçaram sobre a interpretação do comportamento das culturas orais primárias ou do pensamento selvagem dentre outros termos relativos às sociedades alheias ao domínio da escrita. Dentro desse contexto importa especialmente o domínio relativo à sobrevivência da oralidade no mundo moderno, especificamente relacionado aos textos ficcionais como é o caso do conto maravilhoso.

A questão da oralidade confrontada inevitavelmente com a escrita remete sempre à questão grega, principalmente pelo fato da tese de Milman Parry atestar que a *Ilíada* e a *Odisseia* não seriam obras da escrita, uma afirmação já antes encetada por Rosseau, mas somente comprovada no século XX. Até meados do referido século, entretanto, "o termo primitivo, pelo seu sentido pejorativo, mascarava uma má vontade em reconhecer a oralidade como um processo de formação social" (HAVELOCK, 1996, p. 55). Como pensar assim, se o ato de contar histórias, canal primeiro da divulgação das narrativas, é originário das sociedades que sem utilizar a escrita foram denominadas de primitivas? Como entender também que sendo esta uma prática social primitiva tenha sido a responsável pela composição de duas grandes obras da literatura ocidental e que essas "antigas epopeias não foram obra de um só autor, mas resultantes de vários contos populares tradicionais encaixados uns nos outros, seguindo um certo fio narrativo (tese que o tempo encarregou-se de provar)" (COELHO, 1987, p. 67).

Torna-se imprescindível, portanto, na confrontação com a questão envolvendo a oralidade e a escrita, observar os pontos nevrálgicos que determinam, às vezes indiretamente, o posicionamento de determinadas correntes ou autores em favor ou contra essa ou aquela maneira utilizada pelo homem para transmitir os conhecimentos transformados em narrativas. Antes de se tomar partido, aliás, nesse caso, não se deve fazer uma escolha, mas sim tomar conhecimento das especificidades de cada uma delas. Assim, é possível permanecer sempre desprovido de ideologias e percebeer a importância real da oralidade e da escrita para a propagação do conto e de outras formas do folclore verbal, conforme a classificação proposta por Delarue (1997) e por outros folcloristas. Todos eles objetivam o ajustamento de suas classificações aos catálogos internacionais sobre o conto popular sem desprestigiar as

realidades de cada país onde a literatura oral se manifesta como a expressão da mentalidade popular, segundo afirma Cascudo (2006).

3.1.1 **Nos Rastros da Tradição**

Na introdução de *A cultura popular na Idade Moderna*, Burke (1989) destaca o interesse de muitas outras áreas do conhecimento que além dos historiadores têm se interessado pelo tema cultura popular. Na Europa, na Ásia, nos Estados Unidos e no Brasil as áreas da sociologia, da antropologia, do folclore e da literatura têm se esforçado para compreender a dinâmica e, também, a complexidade do tema que começa com a atribuição de significados para os termos cultura e popular. Para a noção de popular a divergência ocorre devido à delimitação do que realmente deve ser considerado como pertencente ou praticado somente pelo povo e não pelas elites, por exemplo. Isso se aplica diretamente à literatura de Perrault, no caso específico dos seus célebres contos. E tudo começa com a noção de poder e de detenção do saber que passa logicamente pelo domínio da linguagem escrita, pela posse do livro e pelas deliberações somente autenticadas de acordo com as normas organizadas pela escrita. Quanto ao termo cultura, primeiramente, este se referia às artes, à literatura e à música, podendo, portanto, encontrar suas formas equivalentes na produção cultural do povo. Contudo,

> seguindo o exemplo dos antropólogos, os historiadores e outros usam o termo "cultura" muito mais amplamente, para referir-se a quase tudo que pode ser aprendido em uma dada sociedade – como comer, beber, andar, falar, silenciar e assim por diante. Em outras palavras, a história da cultura inclui agora a história das ações ou noções subjacentes à vida cotidiana. O que se costumava considerar garantido, óbvio, normal ou "senso comum" agora é visto como algo que varia de sociedade a sociedade e muda de um século a outro, que é "construído" socialmente e, portanto, requer explicação e interpretação social e histórica (BURKE, 1989, p. 21).

Na parte final da citação vê-se o caráter da variação como uma nova condição da significação de cultura: variação de tempo e de espaço. Desse modo, a cultura popular francesa possui sua própria dinâmica assim como também a cultura popular brasileira possui. Logo, não existiria uma cultura popular superior a outra, porém distinta. Da mesma forma, os

contos pertencentes a Perrault que por aqui atracaram em tempos indistintos não receberiam a mesma interpretação e a mesma apreensão de significados do ambiente popular de outra parte do planeta, pois incide sobre isso a formação da identidade, o próprio cultivo de costume e de tradições nos quais esses contos foram submetidos ao crivo da recepção.

Bosi (1979) traça um percurso de definições do termo cultura para aferir sua relação intima com a tradição. De fato, ao se pensar o termo cultura como "um processo que se vem sendo trabalhado há muitos anos, há séculos, e que se recebe e que se transmite" (BOSI, 1979, p. 33) remete-se imediatamente ao conceito de tradição que, segundo Bornheim (1979, p. 20) pode "ser compreendida como o conjunto dos valores dentro dos quais estamos estabelecidos; não se trata apenas das formas do conhecimento ou das opiniões que temos, mas também da totalidade do comportamento humano, que só se deixa elucidar a partir do conjunto de valores constitutivos de uma determinada sociedade". A generalização do conceito englobaria, portanto, a generalidade do termo cultura, incluindo nisso a cultura popular, a cultura de massa e a cultura erudita sem discriminação, pois alheio à especificidade deve-se considerar que todas concentram em si o termo motriz: cultura. E para esta se efetivar é preciso seguir as orientações de Bosi (1979, p. 38-39) segundo as quais

> cultura é vida pensada [...]. Em vez de tratar a cultura como uma soma de coisas desfrutáveis, coisas de consumo, deveríamos pensar a cultura como o fruto de um trabalho. [...] A cultura é um processo. A palavra cultura traz em si uma raiz latina; vem do verbo colo, que significava 'cultivar a terra' [...]. É o cultivo do solo (colo) do qual saem as formas participais do passado (*cultus*) e do futuro (*culturus* = aquilo que se vai cultivar). Daí, as três dimensões (1) cultivo; (2) culto; (3) cultura.

O autor ainda conclui dizendo que a cultura é sempre um resultado que se conquista e que, por isso mesmo, se valoriza e se põe em ação. Todavia, frente às inúmeras e variadas transformações pelas quais passa a humanidade um debate se instala quando se fala dessas modificações no âmbito cultural. É comum surgir conclusões afirmando o desaparecimento de determinadas manifestações e práticas culturais como aquelas relacionadas à cultura popular, por exemplo. Ruptura e permanência são a pedra de toque desses questionamentos na medida em que se percebe novas e consideráveis transformações no seio das sociedades. Isto também afeta as formas de comunicações e afetou o modo de cultivar o conto, que se transferiu também para o contexto da escrita ensejando teorizações acerca do seu desaparecimento na tradição popular cujo primeiro termo está, segundo Bornheim (1979),

relacionado ao conhecimento oral e escrito, pois "através da tradição, algo é dito e o dito é entregue de geração a geração" (BORNHEIM, 1979, p. 18).

Das três formas de cultura anteriormente referidas a popular é aquela sobre a qual recaem as maiores preocupações quanto ao seu desaparecimento. Contudo, reafirma Bosi (1979, p. 44): "a cultura popular não morre [...]. A cultura popular é a cultura que o povo faz no seu cotidiano e nas condições em que ele a pode fazer". Sendo ela oriunda do povo, as preocupações devem ser dirigidas a este elemento com o intuito de conservá-lo como tal. Por outro lado, a aparente demolição de formas culturais, como a popular, é entendida por outros teóricos como resultante de um processo de hibridação. Por este processo, defendido por Canclini (1998), tradições cultas e eruditas têm sido fundidas. Para este pesquisador, que aborda os contextos cultos, popular e massivo,

> do lado popular, é necessário preocupar-se menos com o que se extingue do que com o que se transforma [...]. A modernização diminui o papel do culto e do popular tradicionais no conjunto do mercado simbólico, mas não os suprime. Redimensiona a arte e o folclore, o saber acadêmico e a cultura industrializada, sob condições relativamente semelhantes (CANCLINI, 1998, p. 22).

Pode-se, então, atribuir esse pensamento ao contexto dos novos contadores de histórias na França pesquisados por Patrini (2002) já que eles reinventam uma prática da cultura popular quando a utilizavam em espaços relacionados à cultura erudita ou quando se utilizavam desta, pela pesquisa documental, para compor seus repertórios, ou na própria formação profissional como contadores de histórias.

Da mesma forma, pode-se pensar numa hibridação do erudito com o popular nos contos de Perrault ao se verificar conservados no formato escrito dos contos alguns elementos concernentes à tradição popular, isto é, pertencentes à forma oral do conto. Dentre estes elementos encontram-se aqueles que configuram, inevitavelmente, as formas de expressão e de pensamento das culturas orais primárias.

Cascudo (2006) chama a atenção para o comportamento do público influenciado pela cultura. Para ele, o que pode ser motivo de riso para determinados povos pode não ser para outros. Isso depende dos conceitos instituídos na heterogeneidade cultural. A questão da recepção, no caso do riso, mostra a evolução mental dos povos, bem como os aspectos ligados

à religião e à moral. Sendo assim, "não há povo que possua uma só cultura, entendendo-se por ela uma sobrevivência de conhecimentos gerais" (CASCUDO, 2006, p. 29).

Como parte da cultura a literatura cria, ela própria, segregações especialmente concernentes ao campo da oralidade que sugere relação com a cultura e com a tradição popular. A literatura chamada oficial "expressa uma ação refletida e puramente intelectual. A sua irmã mais velha, a outra, bem velha e popular, age falando, cantando, representando, dançando no meio do povo, nos terreiros das fazendas, nos pátios das igrejas nas noites de 'novena', nas festas tradicionais do ciclo do gado [...]" (CASCUDO, 2006, p. 35). Mas não haveria também nas manifestações da irmã mais velha um trabalho intelectual, a começar pela própria invenção? Isso se acentua quando é pensada ação viva da poesia, a ação divina obtida no passado, correspondendo, desse modo, a uma função prática tal como a moral das fábulas e a moral dos contos de fadas. Nestes, os enredos calcados nas transmissões orais, enveredam pelas rotas da escritura, mas podem voltar também para o seio do povo:

> Ninguém sói [costuma] afligir-se imensamente
> De que venham os filhos irmanados,
> Se todos saem belos, caprichosos
> E com um exterior resplandecente;
> Mas se um deles é débil
> E nenhuma palavra diz, é febril,
> E também desprezado e escarnecido;
> Entretanto, já tem acontecido
> De a pobre criatura
> Dar à família a mais alta ventura (PERRAULT, 2004a, p. 179).

A moralidade com a qual o conto **O Pequeno Polegar** é encerrado em algumas versões ratifica a mensagem indireta resguardada pelo narrador, entretanto, aplicada no meio popular ela fornece elementos para a educação, especialmente das meninas, uma prática comum à época de Perrault. Por outro lado, uma vez lançada uma versão de um conto na boca do povo essa poderá receber ajustes, emendas e adaptações que servem senão ao gosto do enunciador ou dos enunciadores tantos quantos forem aqueles a utilizarem uma mesma narrativa para proveito próprio. Daí, Burke (1989) revelar, com base em outros estudos, a autoria coletiva do material coletado a partir de uma fonte popular.

Todavia, a noção de obra popular carrega em si uma via de mão dupla, especialmente por causa da interferência de mãos eruditas no trato com a obra caracterizada como tal. Assim tem ocorrido ao longo dos séculos e não foi diferente no trabalho a quatro mãos exercido por

Charles Perrault e seu filho Pierre Darmancour. Em *Contes de Perrault – culture savante et traditions populaires*, Soriano (1977) considera as histórias de Perrault uma obra de arte de rara perfeição. Não é à toa que esses contos permanecem sendo reeditados e, quando parecem esquecidos ressurgem em novas edições. Em algumas versões o título *Histórias ou contos do tempo passado* aparece trazendo, ao final de cada história, uma moral determinada pela tradução ou pela adaptação. Esse tipo de título para a obra *Contos de Perrault* é sugestivo, pois tendo sido publicados inicialmente em 1697 esses contos voltam sempre à tona a fim de autenticar a sua identidade de "contos do tempo passado". Afinal, com isso, se compreende que o agora logo será (terá) passado e, desse modo, os contos maravilhosos de Perrault cumprem a sua sina, continuando a ser sempre uma referência clássica do passado, perpassando o presente e determinados em fazer do futuro o próximo passado.

Algo, porém, parece insistir em separar a noção de mentalidade primitiva do teor contido no termo erudição, pois o que é rejeitado pela erudição permanece no nível da frivolidade. Grande parte da produção da cultura de massa tem esse caráter, tornando-se distante, por exemplo, da elaboração cuidadosa e do empenho das produções eruditas de uma classe. No entanto, como e por que atribuir um valor menor a uma cantadora de romances populares ou a um repentista, exímio no domínio de um instrumento musical e na capacidade de manejar a memória? Quem narra textos sem o auxílio da escrita cria, a cada nova narração, uma nova obra. Isso é provável a partir do conhecimento dos conceitos de obra e de performance aplicados por Zumthor (1993) segundo o qual a ligação do texto poético com a voz produz uma sinestesia inapreensível, imensurável senão pela própria sensação corpórea dos envolvidos na situação: o enunciador, a enunciação e o interlocutor. Isso se inicia com a apreensão, ambígua, das medidas de tempo e de espaço, determinantes para o acontecimento de uma performance poética no nível pleno de presença da voz.

Uma nova obra surge porque não é mais o tempo da narração anterior, a efemeridade da voz se confunde com a relação tênue entre ela e as palavras proferidas. Desse modo, um contador de histórias se apresenta para um público mais de uma vez e, em cada momento, ele repete a história, porém jamais repetirá a narração. Constitui cada momento um lócus emocional distinto, a convergência das energias dos envolvidos não trilham os mesmos caminhos no pulsar dos corpos receptivos da obra oralmente trasladada da boca aos ouvidos. Do contrário, torna-se difícil para um pesquisador restituir a cena de uma narração oral partindo somente dos registros escritos. De fato, os textos constituem uma importante fonte de estudo da cultura popular, mas o que o historiador desejaria, na verdade, era viver o momento

em que eles foram viva voz, pois escrito "um texto não pode registrar convenientemente uma apresentação, seja o de um palhaço ou de um pregador. Falta o tom da voz, faltam as expressões faciais, os gestos, a acrobacia" (BURKE, 1989, p. 92).

De qualquer modo, o cenário da cultura popular interessa justamente àqueles que a rejeitam ou, de certa forma, a alguns de seus representantes. Um exemplo disso está na própria determinação de Perrault ao transpor para a escrita alguns elementos da tradição oral e popular do universo camponês. Mesmo tendo mesclado isso com elementos de obras escritas, todavia banhadas também de oralidade, como o *Pentameron,* Charles Perrault possibilitou, indiretamente, que um componente da bagagem cultural popular almejasse a condição de componente da cultura erudita dita letrada. Este componente, representado pelos contos populares, foi apreendido pela escrita, um legado dominado pelas elites burguesas. De igual modo, estando num formato comum à cultura erudita esses contos se re-configuraram pela leitura em voz alta e alcançaram novamente formas orais.

Soriano (1977) se indaga se uma obra é popular simplesmente porque teve imenso sucesso perto do público popular. Para o autor, empregar o termo popular nesse sentido é validar o gosto do povo qualquer que seja o nível de informação, de educação ou de conquista de consciência. Seria como colocar sobre o mesmo nível os romances ou folhetins escritos para uso popular e aquelas obras autenticamente populares que são amadas pelo povo porque falam sua linguagem, exprimem suas tradições e representam seus interesses. Esse segundo exemplo de obras parece o mais adequado a ser aceito como obra popular. Quando Perrault alimentou-se do folclore francês para construir na escrita os seus contos, o que ele teria feito, na realidade, seguindo o raciocínio de Burke (1989), foi igualar o povo comum às crianças, fornecendo energia para os modernos nos embates contra os antigos.

Por outro lado, de acordo com Soriano (1977), é preciso considerar no tocante a Perrault a diferenciação entre contos de via oral originais e a adaptação escrita feita pelo autor. No primeiro caso, os contos se distinguem por um determinado número de caracteres eminentemente populares, pois

> representam tradições muito antigas que se conservaram no meio do povo, utilizam técnicas verbais que são características da arte popular, se desenrolam em temas que refletem a situação do povo sob Antigo Regime: revolta e resignação, confiança indestrutível na força do espírito e revanche sonhada [...]. Os contos de via oral têm, de fato, expressado o pensamento do povo para uma dada época e, por esse motivo, merecem sem dúvida serem considerados como populares [...] (SORIANO, 1977, p. 489).

Por sua vez, a adaptação supervisionada por Perrault revela o teor de um acadêmico e de um artista erudito que utiliza artifícios e procedimentos da arte erudita para reconstituir sem monotonia a monotonia das obras tradicionais, continua Soriano (1977). Tentando tornar-se histórico Perrault mescla com ironia a sua adaptação, sabendo que no seu progresso a ciência dissiparia o jogo das superstições populares. Ele destina também seu trabalho ao público infantil, mesclando esse aspecto com os aspectos do repertório popular e possibilitando, por isso, a popularidade dos seus contos. Ele une, dessa forma, dois públicos: a criança e o povo. Esse interesse particular pelo povo parece recorrente, pois quando a cultura popular tradicional parecia desaparecer, o povo foi lembrado. No século XVIII ele foi considerado exótico, mas "no início do século XIX, em contraposição, havia um culto ao povo, no sentido de que os intelectuais se identificavam com ele e tentavam imitá-lo" (BURKE, 1989, p. 37).

Todavia, isso não era gratuito, pois a descoberta da cultura popular no século XIX funcionava como um "movimento de primitivismo cultural no qual o antigo, o distante e o popular eram todos igualados [...] estava intimamente associada à ascensão do nacionalismo" (BURKE, 1989, p. 38-39). Por isso é que em muitas situações os líderes dos camponeses eram nobres ou padres, por julgarem-se capazes de legitimar o movimento. Afinal de contas, já antes se divulgava a ideia, afirma Goody (1988), segundo a qual o uso da escrita deveria ser restrito, visto estar a sua origem relacionada à palavra de Deus. O estado, por seu lado, utilizava-se da escrita para controlar as relações espaciais e temporais. Um possível dado negativo da evolução da escrita estava no aumento do conhecimento acumulado pelo estado, um fator decisivo para o aumento do seu poder e, consequentemente, do seu controle sobre os governados. O controle, cada vez mais, passa a ser baseado no uso extensivo da escrita, principalmente na elaboração, na instituição e na explicitação de regras sociais.

> Foi preciso uns cinco mil anos para expandir a capacidade de ler e escrever por todo o sistema social, para torná-la um instrumento da democracia, do poder popular, das massas. Mesmo então, as suas implicações igualitárias eram rigorosamente limitadas, dado que a instrução cria outro eixo de diferenciação que implica o acesso aos textos e a criação dos mesmos (GOODY, 1988, p. 142).

A proximidade entre instrução, domínio da escrita e poder explica porque em alguns estados nacionais ainda prevalecem ações sistemáticas direta ou indiretamente contrárias ao acesso à escrita como detentora e como canal de acesso ao conhecimento, porque o acesso a isso abre espaço para a compreensão do passado oral e possibilita elevar o poder das massas e a legitimidade de sua identidade junto às representações e imposições do poder governante.

Por outro lado, as características do povo e da cultura popular desconcertam os estudiosos. Assim aconteceu na tentativa de se definir três pontos específicos dessa cultura: o primitivismo, o comunitarismo e o purismo. Porém no caso de *Contos de Perrault* e de muitas coletâneas de contos populares, esses chegavam até os salões burgueses por um detalhe interessante: os nobres eruditos mantinham contato com a cultura popular através de suas mães, irmãs, esposas, filhas e até as criadas, um dos indícios do que teria feito Perrault. Isso ocorria porque, na verdade as mulheres da nobreza raramente recebiam uma educação formal, por isso, "talvez as mulheres nobres devam ser vistas como intermediárias entre o grupo a que pertenciam socialmente, a elite, e o grupo a que pertenciam culturalmente, a não-elite" (BURKE, 1989, p. 54). Desse modo, a cultura popular vai interagindo com cultura erudita e os contos populares se transformam num canal de contato entre duas realidades ríspidas quando estão frente a frente, mas, ao mesmo tempo, próximas ou dependentes uma da outra em importantes aspectos da vida social.

Na origem disso tudo está o surgimento dos contos de fadas ou maravilhosos no fianl do século XVII. Eles foram influenciados também pelas inúmeras experiências humanas transformadas em ficção e divulgada, conforme a característica, em um contexto social e cultural preciso, garante Simonsen (1987). Por isso, "da antiga história de Psyché aos *lais* feéricos medievais, passando pelos romances arturianos, a epopeia ou a poesia pastoril, o maravilhoso se impregna de grandes faces da literatura antiga e moderna, Greco-latina e francesa" (D'AULNOY, 2008, p. 15).

Por um lado, a circulação dos contos de fadas, é possibilitada por vários fatores que favorecem uns aos outros. Por exemplo, a evolução da imprensa favorece a disseminação do livro não restrito apenas à edição, mas à sociabilidade da leitura como um gesto individual ou coletivo. Para Charier (2006, p. 173), "nas cidades francesas, entre meados do século XVII e o fim do Antigo Regime, se definem vários estilos de leitura, várias práticas do impresso [...]". Do mesmo modo, a disseminação de tipos baratos de folhetos literários possibilitou o acesso aos textos pela população localizada fora dos espaços urbanos. A popularização da *Bibliothèque Bleue* – ou Biblioteca Azul, como já aparece nas traduções das obras de Roger

Chartier no Brasil –, das *Instituitions de Transfert* – ou Instituições de Transmissão, conforme aparece nas traduções das obras de Michèle Simonsen – favoreceram a circulação das histórias tanto no campo quanto na cidade, tanto nos meios eruditos quanto nos meios populares, tanto entre os letrados quanto entre os analfabetos, estes últimos atendidos pela ação de um leitor público ou por um artista da memória agindo em situação de performance plena.

De acordo com Cascudo (2006, p. 257-258), "o conto popular revela informação histórica, etnográfica, sociológica, jurídica, social. É um documento vivo, denunciando costumes, ideias, mentalidades, decisões, julgamentos. Para todos nós é o primeiro leite intelectual". Essa afirmação revela o valor desse gênero e confirma também o valor da produção literária da cultura popular cujos valores são inerentes a ela, porém tão sublimes quanto os valores inerentes às produções da cultura erudita. Divergências sempre haverá para que possam ser solucionadas e para que a aproximação torne necessária como ocorreu nos inícios da Europa Moderna quando, segundo Burke (1989, p. 99) "o oral e o escrito, o campo e a cidade, a pequena e a grande tradição coexistiram e interagiam mutuamente".

Esta constatação resultou no que outros autores chamam de culturas híbridas quando discutem os confrontos entre o homem da cultura popular e o homem da cultura erudita. Porque afinal, não existiu definitiva e isoladamente o mundo das *urbis* e o mundo camponês. A cultura erudita e a cultura popular possuem especificidades notáveis, porém há pontos em comum pelo simples fato de que ambas as culturas eram formadas por seres com as mesmas constituições físicas e, portanto, com as mesmas necessidades prementes: necessidade de alimento, de reprodução, de manifestação corporal (festa, por exemplo) e de relação com o divino. Por si só são necessidades aproximativas de culturas porventura distintas em relação às mentalidades e às representações do meio e das tarefas do cotidiano.

Em todas elas se evidencia a posição do corpo como centro de manifestação e também de transgressão de tudo aquilo que é institucionalizado e, logo, definido como norma social. Um exemplo clássico disso é destacado por Bakhtin (1999) a respeito da obra de François Rabelais. Segundo o autor, na obra de Rabelais – *Gargântua e Pantagurel* – é possível perceber em sua linguagem um reflexo da tradição da cultura popular encontrada na Idade Média e no Renascimento. Centrando seu olhar no corpo e nas representações dele relacionadas, no espaço público, à festa, ao banquete, ao riso, enfim aos aspectos componentes da estética grotesca, Bakhtin (1999, p. 278) afirma:

> O corpo grotesco é cósmico e universal, [...]; esse corpo pode misturar-se a diversos fenômenos da natureza: montanhas, rios, mares, ilhas e continentes, e pode também encher todo o universo. O modo grotesco de representação do corpo e da vida corporal dominou durante milhares de anos na literatura escrita e oral. [...] as formas grotescas do corpo predominam na arte não apenas dos povos não europeus, mas mesmo no folclore, europeu (sobretudo cômico) [...].

Em regra geral, o que há em comum entre as culturas pautadas somente no oral e aquelas pautadas na escritura, dentro de um mesmo pais, é a linguagem. Em momentos específicos e em espaços específicos, como na praça pública, é provável a realização de um intercâmbio regido pela linguagem e por outros aspectos do comportamento humano revelado através do vocabulário erudito e do vocabulário popular. Sendo o vocabulário popular formado com maior liberdade ele possui uma tendência a fornecer aos adeptos do vocabulário erudito uma bagagem de imagens grotescas utilizadas em relações sociais. Se obscurecidas pelas repressões ideológicas e religiosas no espaço público, elas passam a ser utilizadas no espaço privado, considerado também um espaço transgressor. De outra forma, em momentos particulares o grotesco se torna permitido, é o caso das sanções temporariamente abolidas durante o carnaval, um indicador importante de todas as transgressões para todas as camadas da sociedade.

A citação de Bakhtin reflete não apenas a universalidade do grotesco, mesmo se negado em determinados casos, mas ainda o fato de que a subversão às regras e aos padrões, em qualquer época e ambiente, está à disposição das construções culturais. Sobretudo, no caso da aproximação entre oralidade e escrita, representantes de modelos culturais mais distintamente identificados no passado, o grotesco representa um aspecto da cultura popular sobrevivente na cultura escrita. Mesmo relacionados, na base, ao contexto da Idade Média e da literatura do Renascimento, "para compreender a profundidade, as múltiplas significações e a força dos diversos temas grotescos, é preciso fazê-lo do ponto de vista da unidade da cultura popular e da visão carnavalesca do mundo; fora desses elementos, os temas grotescos tornam-se unilaterais, débeis e anódinos (BAKHTIN, 1999, p. 45). O grotesco, portanto, torna-se, como o conto, mais um exemplo de que a oposição "pequena" *versus* "grande", na definição das tradições culturais, deve servir, à semelhança do que expõe Burke (1989), para revelar e desmistificar os preconceitos existentes entre oralidade e escrita com o intuito de mostrar as especificidades e os valores de cada uma delas consideradas construções humanas em constante movimento.

3.1.2 **O Conto Maravilhoso em Campos Fecundos**

Ao discutir a verdade do romance Marthe Robert aproxima duas concepções comumente difundidas a respeito do gênero. Uma delas aproxima-se da prática de revelar o conto aos ouvintes. Nessa discussão a autora lembra que para a linguagem a arte de contar e a mentira encontram-se tão próximas a ponto de serem confundidas justamente por esse caráter reprovável, a mentira. Na realidade, não ocorre reciprocidade entre ambas.

> [...] diz-se 'isso é romance' para designar um tecido de fábulas incríveis; mas 'isso é romance' também se aplica a um fato real maravilhoso ou tocante demais para ocupar lugar entre as coisas julgadas possíveis; no primeiro caso, o romance é portanto assimilado a uma mentira puramente negativa; no outro, em contrapartida, designa uma experiência ou acontecimentos para os quais a realidade não tem nome, mas que a transcendem em muito em emoção e beleza (ROBERT, 2007, p. 27-28).

Quando se atribui ao romance o caráter de lidar com o real maravilhoso percebe-se que a mentira nada tem a ver com a astúcia, e com a performance do contador de histórias, por exemplo. Existe, sim, uma mentira, uma maneira de mentir que ultrapassa o sentido primeiro do termo. Trata-se de uma maneira de lidar com a verdade de modo que o ouvinte ou o receptor perceba que a mentira do narrador constitui nada menos que um jogo da transmissão poética diante de uma recepção não ultrajante. A primeira ação, a transmissão, almeja a segunda, a recepção. Deste lado, o receptor permanece na expectativa de alijar-se de sua realidade e ser lançado na dimensão espacial construída pelo jogo do texto e até o jogo do narrador nos meandros da narração.

Felizmente, ao se dedicarem ao estudo do oral e do escrito os estudiosos da oralidade e da escrita rompem com o preconceito acadêmico e dão nova visibilidade a esses dois modelos de linguagem que permanentemente colidem no processo criativo e evolutivo da humanidade. Numa de suas últimas obras, *La peur des représentations*, Goody (2006) destina um capítulo para o mito e outro para o romance como gêneros representantes respectivos do oral e do escrito. O autor toma o mito como gênero narrativo cuja forma de arte verbal se aproxima dos contos populares. Estes têm uma origem indefinida, pois várias são as teorias a respeito do lugar de nascimento deste gênero narrativo. Simonsen (1994) cita cinco dessas teorias.

A primeira delas, a teoria indo-europeia ou mítica, em vigor no início do século XIX, centraliza sua posição na descoberta do sânscrito e na unidade das línguas indo-europeias. Adepto desta corrente, Max Müller acredita que os contos populares são reflexos degradados de mitos solares. A teoria indianista, difundida por Théodor Benfey e Emmanuel Cosquin a partir da segunda metade do mesmo século da corrente anterior, teve mais interesse histórico e foi elaborada por influência das pesquisas filológicas a respeito de coletâneas de contos surgidas no Ocidente durante a Idade Média e em cuja origem estaria o *Patchantatra*. A terceira teoria é a etnográfica e foi liderada a partir de 1873 pelo folclorista inglês Andrew Lang. Este divergia do alemão Max Müller por achar que os contos populares estavam longe de ser detritos de uma mitologia superior, ao contrário constituíam restos de uma formação primitiva da qual se originaria também o mito. Em suma, Lang acreditava que o conto era anterior ao mito. Haveria uma poligênese, como destaca Simonsen a respeito dessa teoria, o conto nasceria independentemente em vários lugares. Diametralmente opostas esta teoria e a anterior se anularam.

A quarta teoria, ritualista, foi liderada por Paul Saintyves, um dos estudiosos da obra de Perrault. Saintyves reconhecia a existência de um parentesco entre a interpretação mítica e sua própria interpretação ritualista. Simonsen (1994, p. 36-37) observa que Saintyves "interpreta os personagens dos contos, não como alegorias ou símbolos, mas literalmente como a memória de personagens cerimoniais nos diversos ritos populares mais ou menos esquecidos". Este autor se apoiou nos contos e nos costumes rituais europeus e de outros lugares para interpretar os contos de Perrault. A última teoria a respeito da origem dos contos populares é de cunho marxista e foi liderada pelo folclorista russo Vladimir Propp. Ele passa a utilizar a nomenclatura contos de magia ou contos maravilhosos para o conto popular. A exemplo de Saintyves, o autor de *Morfologia do Conto Maravilhoso*, dentre outras obras do gênero, vê na origem do seu objeto de estudo uma relação com os ritos primitivos.

O dilema do conto popular parece estar relacionado aos mesmos desafios enfrentados para se ter uma definição mais completa do termo mito. E toda essa dificuldade resulta sempre da dicotomia entre oralidade e escrita. Por conto popular se designa, de modo geral, uma narrativa em prosa de fatos fictícios transmitidos oralmente. Os contos escritos por Perrault são ao mesmo tempo incluídos nessa categoria pela fonte a que o autor recorreu, mas, por outro lado, também são tomados como textos largamente modificados e retocados. Contudo, quando se procede à crítica da descaracterização da matéria popular na passagem desta para a escrita pode-se estar eliminando de vez a possibilidade de elementos ou estruturas

remanescentes das culturas orais residirem em meio à forma alfabética dos contos. Assim sendo, o leitor pode achar que tudo nesse conto escrito remete a um contexto primitivo no qual os contos se tornam representantes de um longo caudal de narrativas, reflexos do modo de ação e de expressão de determinadas culturas. Ao tomar consciência disso, o leitor entende aspectos da História relativos a contextos particulares do cotidiano de uma época cujo conhecimento difundindo, nos livros, diz respeito apenas a aspectos gerais da organização social, política e econômica pautada pela lógica da escrita.

Em sua obra anteriormente citada, Goody (2006) estuda a ambivalência em relação às imagens, ao teatro, às relíquias, à sexualidade e à ficção. Ele dedica um capítulo ao mito, considerando-o um gênero oral, e outro ao romance, considerando-o um gênero da escrita e no meio de todas essas discussões inesgotáveis ele insere o conto popular, advertindo, porém que "as ficções e as narrativas religiosas estão particularmente sujeitas aos problemas de representação em virtude da ligação particular com a verdade" (GOODY, 2006, p. 169). Para o pesquisador, o mito, o romance, os ícones, as relíquias e o teatro estão distribuídos nas sociedades humanas, porém de maneira desigual. Os contos, surgidos a meio caminho entre o mito e o romance se multiplicam, segundo Sosa (1993) porque neles o homem já sente a necessidade de subjugar seus semelhantes, daí decorre o surgimento das variantes, e por isso a atividade de narrar em público ganhou força com o romance cortês, um ancestral ou similar do conto popular.

A questão da ancestralidade do conto está relacionada também à existência forte do mundo camponês, recoberto por crenças e superstições, ou simplesmente pelo pensamento primitivo. No entanto, garante Goody (2006), há diferenças entre o camponês africano e o camponês europeu no que diz respeito às formas de pensar. Isso é determinante para o autor ao observar que os contos populares africanos são finalizados por uma moral ou por um provérbio sem relação aparente com a história, senão para ressaltar uma conclusão séria sobre uma advertência puramente frívola. Um aspecto assim poderia, segundo o autor, ser encontrado em boa parte da literatura narrativa europeia dos séculos XVI e XVII. Outro traço interessante no contexto africano era o uso das histórias pelos adultos endereçando-as às crianças. Em outras situações, registra-se a tradição de histórias respeitadas, sérias e essencialmente destinadas para alimentar a discussão dos mais velhos.

Este último panorama parece sustentar as preceptivas mais idealistas. Elas defendem a tese de que os primeiros contos escritos não eram transcrições das narrações míticas ou maravilhosas, mas constituíram-se de acontecimentos, anedotas ou pequenos feitos de

indivíduos isolados. Contudo, o contexto pesquisado por Goody (2006) é bem mais recente, e se de fato não existia a interferência da escrita na parte da África e do Oriente Próximo visitado por esse autor, a concepção do que ele entendeu por conto popular na população desses lugares estaria próximo da definição de conto vulgar primitivo, fornecida por Sosa (1993, p. 111): "uma espécie de resumo da história profana e religiosa e da épica dos povos, que se transmitia oralmente e que, mais tarde, foi recolhida não por seus narradores, a massa anônima, mas pelos poetas que obtiveram sua síntese". Acrescente-se a esses poetas os folcloristas já domados pela escrita e tentando com mais ou menos apreço interessar-se pela cultura do povo a fim de represar no impresso a matéria abrigada na memória das massas campesinas. Matéria esta já habitante dos quartos burgueses e, consequentemente, das pequenas mentes necessitadas do acalento e da voz profética de uma babá responsável por introduzir as crianças num mundo possível à imaginação de qualquer ouvinte.

Os folcloristas tentam por diversos métodos definir e classificar os contos populares, por isso, a variabilidade de expressões para a definição deste gênero ocorre na mesma medida da variabilidade dos tipos de narrativas neles e próximos a eles existentes. Delarue (1997) agrupa todas as espécies de narrativas em folclore não verbal e folclore verbal. Dentro desta última o folclorista separa os modelos não narrativos e os modelos narrativos. Os contos populares integram, portanto, as narrativas em prosa e pertencentes ao folclore verbal.

Contudo, com a evolução da escrita os contos populares, antes exclusivamente orais, se misturam às estratégias da escrita e também se servem dela para atingir outros espaços de predomínio da oralidade, como aconteceu com a expansão da Biblioteca Azul, responsável pela divulgação de textos poéticos através da leitura pública e em voz alta, em muitos casos. Essa estratégia encetou em muitos ouvintes desprovidos da instrução alfabética a criatividade para recriar as histórias ouvidas de modo a influenciar possíveis versões orais, na verdade, influenciadas na origem pela escrita. Neste cenário, e nos estudos posteriores ao século XVII, surge a necessidade de se caracterizar o conto de tradição oral em razão da presença do conto de tradição escrita.

Concebendo a literatura oral a partir das produções folclóricas, Cascudo (2006, p. 212) identifica os elementos desta literatura entre aqueles decorrentes de fontes impressas os quais mantêm, de maneira visível, "a tradição dos trabalhos de convergência literária no ambiente popular".

Na coleta de contos populares, os folcloristas modernos sabem que nem sempre podem contar com a integridade oral do material recolhido, pois eles pertencem já a uma

tradição oral influenciada por alguma tradição escrita. Isso se tornou mais difícil também devido ao declínio da prática de contar histporias verificada, por exemplo, na França a partir do final do século XIX e no início do século XX. Para se ter certeza de que um conto era verdadeiramente de tradição oral era preciso recorrer a uma considerável amostra através da qual se processava uma comparação entre versões a fim de se percorrer o itinerário de sua difusão no tempo e no espaço. Em qualquer lugar, contudo, a identificação de um conto popular ou a sua influência na condição de conto de tradição oral, na escrita, se fez perceber por alguns aspectos, a exemplo daqueles destacados por Cascudo (2006), em *Literatura oral no Brasil*. Segundo ele,

> A técnica da exposição é simples, nua e perfeita de sequência lógica. Não há pormenor dispensável nem a paisagem demora a narrativa. Vive exclusivamente a ação na plenitude da intensidade dramática. Não há senão raros comentários, poucas frases, um período, espécie de descarga nervosa ante uma superexcitação [...]. No discorrer do enredo raramente se abandona o principal pelo acessório embora de inapreciável efeito temático. Segue a estória em linha reta, ação por ação, uma verdadeira gesta. Só se volta para acompanhar outro fio da narrativa quando o essencial-característico pode esperar, imóvel, que os outros personagens entrem em cena na hora exata da 'deixa' [...] (ZUMTHOR, 2006, p. 262).

O autor destaca ainda dentre as características do conto popular as fórmulas não rigorosas na narrativa utilizadas pelo narrador para não apenas atar os fios narrativos, mas também atar à sua narração (ou ao seu ato performativo) a atenção do ouvinte. Nesse caso, expressões interpeladoras indiretas como "bem" e "ora" ("Bem. Enquanto o príncipe [...]" ou "Ora, aconteceu que o rei") representam mesmo na escrita um índice de um conto de tradição eminentemente oral. Visualizar este cenário na escrita é reatar os vínculos do conto na tradição escrita com o seu passado oral, afinal o advento da escrita não privou a oralidade de fazer sua matéria primordial residir também sobre este novo formato.

Contudo, a ligação dos textos dessa literatura com a prática social de contar histórias toma novas configurações em face da presença da escrita, das necessidades de alfabetização e de instrução escolar das crianças. Assim, o ato de contar e ouvir histórias se confunde com a leitura vocalizada, com formas de transmissão do texto poético ou de transmissão poética do texto narrativo, porém com a interferência maior ou menor da escrita. De fato, o progresso industrial tornou-se um desafio à conservação de uma prática num mundo cada vez mais regido pela virtualidade e pela efemeridade. Entretanto, se as histórias agora são transmitidas

em áudio e em imagens móveis, essas tecnologias não substituem o contato advindo da comunicação entre os órgãos do sentido humano. Assim, o olhar do receptor comunica-se com os lábios e os olhos do enunciador. Somente a presença suplanta os vazios preenchidos pela virtualidade.

A respeito da atividade de narrar, Simonsen (1994) assegura que a narração oral ainda é um aspecto integrante da cultura popular, especialmente em comunidades pouco familiarizadas com a cultura escrita, isto é, integra o cotidiano das pessoas como forma de coesão social e manutenção de uma identidade. Por outro lado, acrescenta a autora, no mundo ocidental essa prática não existe senão como atividade direta com o público infantil, o que nos remete diretamente à crise da palavra, um fator desencadeador de movimentos sociais que fez surgir, na França, por exemplo, uma legião de novos contadores de histórias a partir do final da década de 60, conforme destaca Patrini (2005). A função e a necessidade emergente da escrita afastou de certo modo a presença daquilo que se conhece por prática de contar, referido pelos teóricos franceses como *la pratique du contage* ou *la pratique du conte*. Trata-se de uma prática de origem camponesa. Considere-se aqui, a caracterização dessa expressão a partir dos estudos de Simonsen (1987), logo, da experiência europeia, especificamente na França.

Essa prática está baseada no trabalho realizado pelas instituições de transmissão as quais foram perdendo espaço para a dinâmica das sociedades industriais. Porém, definir a *pratique du contage* é, necessariamente, discorrer acerca das instituições de transferência do conto oral, constituídas por reuniões nas quais um recitante toma a palavra, obviamente para a execução de uma narração. Diferentemente das mídias modernas, nas instituições de transferência

> o ato de contar se pratica segundo um sistema de três parâmetros principais: o quadro das reuniões (lugar, estação, hora, ocasião), a seleção dos participantes (ela própria operada segundo três critérios principais: sexo, faixa etária, profissão), o repertorio (há uma certa correspondência entre o tipo de instituição de transmissão e os gêneros narrativos que nela se praticam). As relações entre esses três parâmetros podem variar grandemente de uma comunidade para outra (SIMONSEN, 1987, p. 26).

Porém, no contexto francês do final do século XX, e provavelmente da década atual, as condições de transmissão oral do conto e a identidade do novo contador de histórias perpassam as questões de seu tempo em virtude não apenas da emergência de uma voz afetada

pelas práticas da escritura, mas, sobretudo, pelo papel social que o próprio contador de histórias se obriga a desempenhar. Em seu estudo, Patrini (2005, p. 93) afirma:

> O contador de hoje deseja ser uma autoridade artística e poética, porque ele é o '*porte-parole'* de uma comunidade ou, mais ainda, de uma língua. Ele quer contribuir para a qualidade desta língua e não somente servir-se dela com objetivos utilitários. Isto exige uma escolha estética da parte do contador, e a consciência de seu papel social.

Desse modo, o ofício do novo contador reclama a emergência da voz da tradição, porém consciente de que não é possível transformar o homem moderno no homem camponês da Idade Média nem no homem do Antigo Regime. A criação do conto moderno e, consequentemente das teorias sobre o conto da tradição escrita, entre outros aspectos, permitem que esse novo contador tenha consciência das novas configurações necessárias ao exercício de sua prática de contar. Ele sabe também que a manipulação do conto, uma matéria-prima sempre em movimento e em constante sintonia com as experiências do cotidiano, exige dele a percepção do contexto para poder revelar ao público a intimidade do conto por meio da voz, bem como a sua intimidade com a matéria narrada e com o cenário que compõe a sua performance, no sentido pleno.

Quando se afirma isso, pretende-se retomar os três níveis de performance levando-se em conta a interferência nula, relativa ou total da escrita. Evidentemente, o contador em cena prioriza o uso da voz como elemento supremo de sedução na veiculação de sua matéria imbuída de mistérios, de símbolos e de magia. Ele constrói seu cenário para envolver e paralisar o receptor deixando somente em movimento a sua imaginação. Dessa maneira, se observa o sentido pleno da definição da performance: ação vocal de transmissão e recepção simultânea e única. Mas assim como nos contos escritos por Perrault é possível encontrar elementos relacionados ao contexto das culturas orais e, consequentemente, relacionados às práticas de transmissão narrativa de saberes. Inversamente, na performance plena dos novos contadores franceses há inevitavelmente a influência da escrita, pois as análises feitas por Patrini (2005, p. 132) revelam que "os novos contadores incluem em seu repertório tanto o conto maravilhoso como a narrativa humorística: eles colhem histórias do patrimônio internacional, acessíveis através da escrita. Suas fontes são, principalmente livrescas".

Isso provavelmente se justifica porque antes da ampliação do campo de atuação esses novos contadores atuavam no ciclo fundamental dos espaços escolares e nas bibliotecas. Na

conjuntura deste profissional da voz à disposição da arte de contar estão presentes claramente a história de vida, a origem (cidade ou campo), a profissão e a formação de cada um dos novos contadores de histórias franceses contatados pela pesquisadora.

3.2 UM COADJUVANTE À FANTASIA E À PERFORMANCE

Não é intenção deste trabalho analisar as ilustrações das versões dos contos de Perrault, embora elas sejam uma importante característica que auxilia no entendimento global e pode sugerir novos horizontes interpretativos nestes e em outros textos narrativos definidos como literatura infantil. Apesar disso, surge uma indagação: em que medida a ilustração pode compartilhar ou favorecer a performance do texto narrativo escrito? Como a imagem pode articular na mente e na experiência estética do leitor os sentidos apresentados pelo traço e a suposição de uma ação performática por meio dessa linguagem não-verbal? Em todo caso, faz-se necessário saber se a ilustração nos contos de fadas ou maravilhosos é suficiente, autônoma ou necessita permanecer como coadjuvante do texto escrito por uma associação intrínseca entre os motivos ou extratos enunciativos, identificadores do sopro vocal da tradição oral, e o reflexo desses aspectos na imagem construída pelo ilustrador. De qualquer forma, uma coisa é certa, a ilustração nunca significa um mero adorno à história, ela atrai o receptor do texto para a leitura, favorece a compreensão chegando mesmo a ultrapassar a narração de determinada cena e, com isso, tende a favorecer a performance.

Quase todas as publicações destinadas ao público infantil fazem uso do artifício da ilustração consagrando a junção de texto e imagem como indutores do prazer da leitura para os leitores em formação e para o deleite dos leitores em qualquer idade. Portanto, faz-se necessário remeter às origens deste elemento conservado nas versões escritas dos contos de fadas e tecer algumas considerações a respeito das ilustrações dos contos de Perrault, principalmente quando se observa nestas a influência decisiva e consagrada do ilustrador francês Gustave Doré na segunda metade do século XIX.

Em *A Galáxia de Gutenberg,* McLuhan (1972, p. 359) afirma: “o homem ocidental sabe que seus valores e modos de ser são produtos da alfabetização”. Uma condição tardia especialmente para a Europa, pois a China, que desenvolveu e fez uso do pergaminho, já era considerado um país de letrados, tendo inventado, segundo Febvre (1992), a impressão por

meio de caracteres móveis cinco séculos antes da invenção de Gutenberg. Na verdade, parte do Oriente já utilizava a impressão com caracteres metálicos tempos antes do Ocidente. A xilografia favoreceu à descontínua, limitada e perseguida impressão oriental tomar envergadura. Por isso,

> presente desde meados do século XIII, na Coréia, ao fim do século IX na China, a xilografia incentiva, tanto na China dos Ming e dos Qing, como no Japão dos Takugawa, uma grande circulação do escrito impresso, apoiada na iniciativa de edições comerciais independentes dos poderes, uma densa rede de livrarias e de gabinetes de leitura, e de textos populares largamente difundidos (CHARTIER, 1999, p. 97).

A atitude de ornar textos com ilustrações constituía uma prática comum na época dos manuscritos. Para se tratar desse tema é preciso considerar, porém, a origem e a transformação do papel, substituto do pergaminho desde 1365 e preponderante para a invenção da tipografia a partir do século XV. Durante o período compreendido entre o século V e o século XII a cultura livresca era conduzida e monopolizada pelos mosteiros e por outras ordens eclesiásticas. Desta forma, como a religião era a instituição mais influente entre a população e esta permanecia ainda alheia à instrução, uma maneira acrescida à voz e utilizada para tornar acessível a mensagem do clero foi a publicação de imagens ou xilogravuras. Por isso, para uma cultura do povo, essencialmente oral, multiplicam-se no final do século XII as xilogravuras, uma estratégia também de manutenção do controle espiritual e intelectual empreendido pela Igreja.

Nessa época do manuscrito, e mesmo depois da tipografia, as ilustrações eram obtidas através do uso de pranchas de madeira gravadas em relevo, pois aplicados aos textos populares ou de ordem religiosa poder-se-ia explicá-los e torná-los concretos sem a preocupação de se atribuir um caráter artístico à imagem. Para um povo que mal sabia ler talvez a única saída justificada pela Igreja fosse a utilização da ilustração para responder a uma finalidade prática, qual seria

> explicar o texto por meio de imagens, tornar concretos e perceptíveis os diversos episódios da vida de Cristo, dos Profetas e dos Santos, dar uma aparência sensível aos demônios e aos anjos que disputam as almas dos pecadores – e também às personagens míticas ou lendárias familiares aos homens desse tempo (FEBVRE, 1992, p. 151-153).

Somente com a chegada da imprensa e a concomitante necessidade de difusão da instrução visando um progresso pautado pelo aperfeiçoamento das relações comerciais, o livro xilográfico perde força a partir do século XV e começa a ceder espaço para o livro ilustrado, apesar de ainda continuar a sobreviver dentro dessa nova realidade. Mesmo assim, como importantes difusoras das imagens em livros na época do manuscrito e da xilografia, as ordens monásticas mudam apenas de características para a difusão de suas ideias, mantendo, porém, os mesmos objetivos da época do livro xilográfico. Mas quanto aos livros ilustrados surgidos no final do século XVI? Esses formavam uma categoria de livros decorrente da renovação da moda das estampas que, ainda em xilografias, ganhavam um caráter popular, conforme Febvre (1972), e contribuíam para ou decorriam da produção de livros para venda ambulante, ressaltando a literatura de *colportage* e os vendedores ambulantes de livros (os *colporteurs*), afirma Chartier (2004). Todavia, os livros ilustrados se caracterizavam não por uma intenção didática ou educativa, mas pela bibliofilia, uma intenção manifestada por alguns editores-livreiros que recebiam a colaboração de pintores, desenhistas e gravadores na confecção de livros destinados a colecionadores de obras caracteristicamente composta por imagens, reafirma Soriano (1975a), retomando a história da ilustração em *Guide de la littérature pour la jeunesse*.

Com a tipografia em expansão a ilustração passa a se caracterizar pela decoração, através de pinturas, empregadas no meio religioso em livros de horas, em obras de piedade e em missais, como também em tratados de montaria e em romances de cavalaria. Porém, a presença de textos com ilustrações se restringia a uma pequena parcela de privilegiados que pagavam caro por esse trabalho. Desse pequeno grupo participavam o clero, os burgueses e os senhores.

E as técnicas empregadas na época dos manuscritos se mantiveram as mesmas depois de quase três séculos decorridos desde o florescimento da modernização da imprensa. Isto é, as ilustrações continuavam sendo obtidas pelo trabalho manual, constata Chartier (2004). Esse autor acrescenta que apenas 38% dos livros produzidos e divulgados pela Biblioteca Azul possuíam ilustração, na maioria das vezes apenas uma imagem que antecedia o início da obra escrita, a exemplo de *Histoires ou contes du temps passé* – avec de moralités, publicado por Charles Perrault à luz do século XVIII. Essa coletânea trazia apenas a imagem célebre de uma velha senhora com um livro nas mãos e rodeada por crianças. Os livros azuis, expressão com a qual ficaram conhecidos os livros vendidos por ambulantes e destinados ao público pouco instruído durante o Antigo Regime, eram responsáveis, de certa forma, pela divulgação de

ilustrações. Este era um fator preponderante que tornava esses livros capazes de alcançar o caráter recreativo entre seus leitores.

Já no século XV, as obras piedosas e moralizantes disputavam o sucesso com obras populares como as fábulas de Esopo. Contudo, o modelo de ilustração utilizado na era do manuscrito persistiu pelos séculos seguintes. Soriano (1975a) chama a atenção para um exemplar dos contos de Perrault de 1711, composto por oito histórias e três vinhetas sobre madeira sendo, entretanto, imagens que não correspondiam aos contos. Mesmo assim, "os contos atribuídos a Perrault foram considerados desde o início do século XVIII como obras do repertório popular, porque se utilizava de vinhetas da literatura de *colportage* para apresentar os contos" (SORIANO, 1975, p. 328). O mecanismo da ilustração, à moda manuscrita, portanto, revela-se como um dos aspectos capazes de reiterar que o livro, em suas estruturas essenciais, não foi modificado a partir da revolução da imprensa. Evidentemente, a imprensa representa a primeira revolução técnica do livro (CHARTIER, 1999), pois a cópia manuscrita deixa de ser o recurso exclusivo dentro do processo de multiplicação e de circulação de textos. Até o século XVIII, o livro impresso dependeu das técnicas do manuscrito, principalmente em relação à ilustração, porém essa dependência foi mais forte até por volta de 1530. Nesse período, o livro impresso

> ainda imitava a paginação, as escrituras, as aparências e, sobretudo, considerando-se que ele deve ser acabado à mão: pela mão do iluminador que pinta as iniciais com ornamentos de histórias e miniaturas; a mão do corretor ou *emendator*, que acrescenta sinais de pontuação, rubricas e títulos; a mão do leitor que inscreve sobre a página, notas e indicações marginais (CHARTIER, 1999, p. 96).

De outro modo, vários aspectos se relacionaram com o progresso da ilustração a partir da evolução da tipografia. O primeiro deles é o surgimento do ofício de ilustrador em que se destacam os germânicos, posteriormente os franceses, com um traço mais suave e original que os primeiros, e ainda os italianos. Na Itália, o livro de figuras somente foi aceito pelo público quando, de fato, ele teve atendido o seu gosto pessoal. Mesmo assim, de modo geral, havia também uma parcela do público fiel às velhas ilustrações com caracteres góticos e gravuras em madeira, proporcionando assim a presença das características da época do manuscrito.

A segunda característica da ilustração diz respeito à manipulação do livro, um objeto exclusivo de bibliotecas e cujo transporte somente torna-se possível a partir de 1550, quando são produzidos os modelos portáteis. A terceira característica da ilustração diz respeito à

necessidade de se abandonar a confecção manual por exigência do progresso da impressão. Isso se tornou possível devido a 'democratização' do livro, pois exigiu-se uma mudança de paradigma, isto é, o processo mecânico usado na impressão forçou também a aplicação desse processo na produção e na reprodução de imagens.

A partir do século XVII a estampa passou a desempenhar um papel essencial em outros domínios, pois o livro ilustrado perde uma parte de seu interesse. Isso se deu devido à crise econômica que exigiu dos editores a redução das ilustrações nas edições publicadas, restringindo-se, em muitos casos, à presença de uma só imagem, apenas no frontispício da obra, evitando-se, desse modo, gastos com a edição. No final desse século, período em que, por exemplo, Charles Perrault iniciou sua publicação dos célebres contos de fadas, o divórcio entre texto e imagem se acentua e a escassa presença de ilustrações é substituída pelo retrato do autor do livro publicado. No século seguinte, todavia, a ilustração toma novo fôlego, tendo um papel importante a literatura de *colportage* divulgada pelos vendedores ambulantes, uma figura urbana que aos poucos tem contatos fora da cidade e, a partir do século XVIII, segundo Chartier (2004), alcança os burgos e vilarejos para onde leva os livretos azuis e também os livros proibidos pelo Antigo Regime.

Os editores Troyenses, os Oudots, lançaram a Biblioteca Azul em 1722, uma expressão não designativa de uma biblioteca enquanto espaço fixo, mas um modelo de divulgação e de venda de livros para o grande público através de edições baratas, em brochura, nas quais a cor azul identificava os livros. Durante a Reforma Católica, ao longo do século XVIII, a Igreja fez uso desse modelo de publicação para reafirmar o seu domínio. Do catálogo azul também fizeram parte as *Histórias ou contos do tempo passado*, de Perrault, a partir da segunda metade do século XVIII.

A relação desses textos com as ilustrações, nessa época, era menos intrínseca devido a escassez de imagens no livro. Na maioria das vezes aparecia uma só imagem, geralmente nas primeiras ou na última página e relacionando-se com o todo do texto e não com determinada passagem da narrativa. Chartier (2004), tomando como exemplo as publicações dos editores troyenses, apresenta três situações reais da ilustração em relação aos textos divulgados na época do Antigo Regime. Diz o autor:

> colocada no começo, a ilustração induz a leitura, fornecendo uma chave que diz através de que figura o texto deve ser entendido, seja porque a imagem leva a compreender o todo do texto pela ilustração de uma de suas partes, seja porque propõe uma analogia que guiará a decifração. [...] Colocada na

> última página, a imagem tem outra função, já que permite fixar e cristalizar, em torno de uma representação única, aquilo que foi uma leitura entrecortada e quebrada. Ela fornece, assim, a memória e a moral do texto. Mesmo que sejam de segunda mão, mesmo que a escolha tenha sido aleatória, tributária da gama de pranchas gravadas de propriedade do impressor, as imagens únicas dos livros azuis, no começo ou *in fine*, importam grandemente para a leitura dos textos dos quais elas indicam uma possível compreensão (CHARTIER, 2004, p. 276-277).

A descrição acima exposta coloca nas extremidades da obra a percepção do leitor em relação à percepção tácita do ilustrador, entretanto, enquanto a compreensão compete subjetivamente à formação do próprio receptor da obra divulgada, a posição da ilustração funcionaria como um aperitivo para a leitura ou como uma sobremesa após o banquete narrativo degustado pela leitura. Deve-se encarar essa situação de exiguidade na presença das ilustrações talvez como uma atitude deliberada de contenção de gastos na confecção dos livros, conforme pontua Febvre (1992). Contudo, havia casos nos quais as ilustrações eram mais frequentes. Nessa situação,

> quando formam uma série, as ilustrações dos livros troyenses se ligam mais estreitamente às diferentes seqüências do texto e encontram seu lugar no próprio corpo do livro. Em certos casos, como indicam os títulos, a série de imagens é primordial e o texto impresso é apenas um comentário [...] em outros casos, as imagens vêm ilustrar um texto já estabelecido e impresso, o que aumenta sua sedução e torna também mais explícita e decifrável sua divisão [...] em outros livros, por fim, a série de imagens pode emancipar-se do texto e trazer práticas diferentes daquela da leitura (CHARTIER, 2004, p. 277).

Parece contundente a aproximação entre o que esta citação fornece acerca da gravura no século XVIII e os modelos atuais de ilustração de livros para o público infantil. Entretanto, ainda naquele século existiram os livros para crianças, que não eram ilustrados, pois tinham um caráter pedagógico contendo raramente vinhetas as quais surgiam somente nos casos em que a edição continha contos ou fábulas, produções consideradas populares. Ao lado destas, os livros ilustrados para crianças também não tinham qualquer relação com aqueles livros exclusivamente ilustrados e destinados aos colecionadores. A origem do livro ilustrado para crianças tal como se conhece atualmente provém das produções para o público, em geral, analfabeto, para o qual a ilustração é um mecanismo eficaz de desvendar os mistérios do texto. Desse universo participavam as brochuras populares (livros azuis) que podiam ser os

canards, almanaques, coletâneas de emblemas, dentre outros produzidos com ingenuidade e retratando as imagens populares. Segundo Soriano (1975a), essas produções, entretanto, procuram satisfazer o povo em virtude da sua condição social e, ao mesmo tempo, saciavam também os desejos da criança. Por isso,

> essa dupla orientação dos livros populares é particularmente nítida nos alfabetos, nas orações e em outros métodos para aprender a ler, por exemplo, no célebre almanaque abecedário harmonizando brincadeiras e receitas de cozinha conhecidas como Rôti-Cochon. O autor se endereça deliberadamente a um duplo público: os adultos analfabetos ou mal alfabetizados e às crianças que estão aprendendo a ler (SORIANO, 1975, p. 327).

Contudo, havia ainda no século XVIII outro tipo de ilustração destinada especificamente aos adultos, pois era elaborado com uma intenção faceciosa. Esse tipo de ilustração, porém, já existia nas obras de Rabelais que viveu até meados do século XVI. As crianças, por sua vez, quando dispunham de livros sem imagens buscavam as imagens sem livros. Esse trocadilho apresentado por Soriano (1975a) diz respeito aos livretos difundidos pelos *colporteurs* os quais possuíam o texto simplificado ao lado de numerosas ilustrações.

Mas não se pode esquecer que a França do século XVIII viveu a expansão econômica, a revolução industrial e as guerras napoleônicas, fatores determinantes para mudanças profundas nesse país. O proletariado toma consciência de sua condição miserável enquanto a burguesia percebe a necessidade de elevar o nível de conhecimento do povo. Assim, a escolarização das massas é iniciada, interrompida por Napoleão e retomada a partir de 1815. Nesse processo a ilustração foi preponderante para a formação dos novos leitores, visto que estes não dominavam plenamente os mecanismos da leitura. Tem-se agora a gravura em aço e a litografia, utilizados nos primeiros jornais e revistas de grande tiragem.

Os pesquisadores da história do livro observam que o século XIX é o século de ouro da ilustração, destacando-se também o enorme sucesso popular dos contos de Perrault. Nisso havia, provavelmente, a influência da descoberta do povo ou a redescoberta da cultura popular tradicional verificada no final do século XVIII e início do século XIX. Nessa época "os artesãos e camponeses decerto ficaram surpresos ao ver suas casas invadidas por homens e mulheres com roupas e pronúncias de classe média, que insistiam para que cantassem canções tradicionais ou contassem velhas estórias" (BURKE, 1989, p. 31).

Do mesmo modo, no século XIX, constata-se que, "em particular, a revolução romântica rompe, desde sua origem, as barreiras convencionais que até então separavam as artes. Desse modo se estabelece uma comunicação entre os escritores e os artistas" (SORIANO, 1975, p. 330). No entanto, no anverso do interesse das elites pelo povo havia um velado combate entre a cultura erudita e a cultura do povo, pois a industrialização da arte popular requeria mais propriamente a absorção dela pela cultura elitizada. As ilustrações populares representavam silhuetas simplificadas, típicas e saborosas enquanto as eruditas eram imagens insípidas. Esse amálgama promove um processo de degradação na ilustração que se congela e se estereotipa, perdendo em significação e qualidade artística, mas ganhando em aparente legibilidade. Mas até o final da Primeira Guerra Mundial o que se vê são ilustrações negligenciadas e de insuficiente qualidade artística. A reação contra isso advém dos artistas e pedagogos. A partir daí são ressaltadas as qualidades específicas da ilustração para a juventude e para os adultos num período em que os textos auxiliados pela imagem se difundem pela Europa e por outras partes do mundo.

3.2.1 **Nuances da Ilustração nas Histórias de Perrault**

No momento em que aborda a ilustração em sua obra, Arroyo (1990) afirma não ser possível precisar cronologicamente o começo da técnica ilustrativa nos livros destinados ao público infantil no Brasil. O autor confirma somente o aparecimento do livro ilustrado em cores no início do século XX "com os livrinhos de Felisberto de Carvalho, Romão Puiggari e Arnaldo Barreto. Anteriormente, com exceção dos livros publicados no exterior, as ilustrações cingiam-se apenas de preto e branco" (ARROYO, 1990, p. 223). Além disso, o autor ainda afirma que os ilustradores, no Brasil, somente começam a se definir a partir do advento de *O Tico-Tico*, uma revista fundada pelo jornalista Luís Bartolomeu de Sousa e Silva em 1905, dirigida inicialmente pelo desenhista Renato de Castro e destinada ao público infantil durante os cinquenta anos de sua existência. *O Tico Tico* se encarregava de reproduzir ou abrasileirar as ilustrações publicadas em revistas francesas e americanas. Passou a imitar destas o modelo gráfico e de redação. Com o tempo as ilustrações e os temas passaram a ser exclusivamente nacionais.

Por sua vez, as primeiras aparições dos célebres contos escritos por Perrault no Brasil ocorreram por meio das coletâneas de contos populares. Assim, os estudos folclóricos foram os responsáveis por cimentar os matizes de uma literatura infantil brasileira já no final do século XIX. Nessa época, Sílvio Romero publica *Contos populares do Brasil*, uma coleção de contos recolhidos da boca do povo, especialmente registrados a partir do trabalho de campo realizado nos estados de Sergipe, Pernambuco e Rio de Janeiro. Dentro dessa coleção já apareciam os primeiros sinais das narrativas recolhidas e divulgadas por Perrault às vésperas do século XVIII, na França. No trabalho publicado por Romero (1907) ainda não se destacam as ilustrações, pois os textos por si só constituem um fabuloso tesouro da nossa literatura popular que ganha amparo no campo da escritura, encontrando nesta um espaço profícuo para a conservação. Nessa mesma época, Alberto Figueiredo Pimentel inicia, com apoio de outros autores, uma série de publicações de narrativas para o público infantil cujo carro chefe foi *Histórias da Carochinha*, responsável por mais de duas dezenas de reedições até meados da década de 1960 no século XX. Sem dúvida, esse era o título mais conhecido dentre todos que compunham a Coleção Biblioteca Infantil da Livraria Quaresma. Em alguns volumes dessa coleção há histórias cujos textos são acompanhados de simples e engenhosas ilustrações já antevendo a necessidade do elemento visual junto aos textos narrativos destinados ao público infantil e jovem.

As mais conhecidas ilustrações das histórias clássicas de Perrault foram elaboradas por Gustave Doré, que viveu até 1883. Esse ilustrador foi o mais importante de seu tempo, sendo o preferido da *Maison Hachette* no século XIX. Seu talento influenciou outros ilustradores que primavam pela "precisão do traço, pelo caráter rebuscado do desenho, por um lirismo discreto, um leve humor e uma legibilidade imediata" (SORIANO, 1975, p. 332). De fato, essas características foram aplicadas por Doré na ilustração de seus textos favoritos entre os quais se destacavam aqueles clássicos para a juventude, como os de La Fontaine e os célebres contos de Perrrault. Nestes últimos, as ilustrações com um tom cinza podem simbolizar o tom sombrio das florestas, visto que o campo é uma característica forte do ambiente no qual se desenvolvem os enredos coletados por Perrault e constitui, ainda, o espaço onde esses contos têm origem.

Da mesma forma, o mesmo tom simboliza as noites de inverno, momentos característicos para as reuniões em torno de lareiras sob as quais plainavam as narrativas míticas constituintes do folclore francês e europeu. Logo, esse aspecto monocromático não deve nada à efervescência das ilustrações coloridas, pois no caso de Doré, seu traçado

minucioso é semelhante às linhas digitais de uma mão. Com esse caráter ele preenche seus desenhos fornecendo mais realidade e originalidade às imagens ricas em detalhes auspiciosos e que acrescentam elementos à compreensão da leitura e à imaginação do leitor. Há, inclusive, elementos pouco familiares do leitor brasileiro, uma estratégia propulsora da inquietação que instiga esse leitor a buscar livremente novas significações.

No Brasil, algumas edições traduzidas e/ou adaptadas conservam os desenhos daquele ilustrador francês. Pode-se verificar isso nas seguidas edições publicadas ao longo dos anos de 1980 e 1990 pelas Editoras Villa Rica e Itatiaia. Essas mesmas ilustrações estão presentes numa edição de 2004a, publicada pela Editora Landy. Contudo, percebeu-se nas imagens que, por exemplo, no conto **Chapeuzinho Vermelho** há três ilustrações na edição dessa última editora e apenas uma nas inúmeras edições da Villa Rica e da Itatiaia. Trata-se da imagem clássica do encontro entre a menina e o lobo, talvez a imagem que totaliza o conto, pois na maioria das edições ela está presente. Dentre as imagens ausentes, a primeira delas, retrata o lobo quando este aparece trepado sobre um tamborete deitado e recostado ao pé da cama em vias de devorar a avó de Chapeuzinho. A pobre velhinha é traçada com um semblante de aflição indicando a identificação do perigo. Essa ilustração, entretanto, não está presente dentro do texto da narrativa, mas surge no prefácio das edições da Itatiaia e da Villa Rica. Todavia, a imagem que finaliza a edição da Landy e está ausente nos textos das outras editoras mostra a menina diante da cama onde, deitado, o lobo se disfarça de vovó.

Um importante detalhe em relação às edições que utilizam as ilustrações de Gustave Doré diz respeito a disposição delas em relação ao texto. Muitos teóricos destacam que um mesmo texto dado para vários ilustradores terá sempre soluções diferentes. Esse é o pensamento de Azevedo (1998). Assim, a variedade de ilustrações para uma mesma cena poderia influenciar no leitor a construção do horizonte de expectativas bem como influenciar na observação da performance sobre o texto escrito.

No caso do objeto de estudo componente do *corpus* da pesquisa observa-se não a presença de ilustrações diferentes para textos iguais, mas as mesmas ilustrações em momentos diferentes, conforme a edição. Por exemplo, o conto **Riquet, o Topetudo**, nas edições da Itatiaia e da Villa Rica traz a única ilustração logo na exposição do enredo enquanto a edição da Landy coloca essa imagem no final da edição. Essa ilustração refere-se ao momento crucial da narrativa, momento em que por um efeito sobrenatural, o príncipe Riquet se casaria com a princesa que era burra na época em que fez a promessa e, agora, teria que cumprir. No caso das edições da Itatiaia e da Villa Rica, o leitor precisa seguir adiante no processo da leitura a

fim de encontrar referenciais narrativos para essa ilustração, podendo, como diz Chartier (2004) propor uma analogia que guiará o leitor para a decifração. No caso da edição da Landy, a ilustração colocada no fim teria a função de fixar e cristalizar a memória e a moral do texto, conforme o próprio Chartier (2004).

Outro exemplo envolvendo as edições das três editoras mencionadas anteriormente diz respeito ao conto **Pele de Asno**. Nesse exemplo, a intenção das editoras segue o mesmo raciocínio. Todas elas trazem as mesmas ilustrações (seis no total), sendo que a ilustração retratando a apoteose final da história, quando "o rei [...] decretou três meses de festas contínuas que ficaram célebres nos anais do reino" (PERRAULT, 2004a, p. 205), é posta no final do texto da edição da Landy, mas nas edições da Itatiaia e da Villa Rica é antecipada, constando ainda dentro da complicação da trama.

Por fim, o último detalhe divergente entre edições com as ilustrações de Gustave Doré ocorre dentro do conto **As Fadas**. Neste conto há uma inversão das duas únicas imagens presentes nas edições em questão. As versões da Itatiaia e da Villa Rica antecipam uma imagem que retrata narrativamente um momento posterior. Assim, a ilustração em que o jovem príncipe encontra-se com a jovem expulsa de casa por sua mãe antecede a imagem desta mesma jovem apanhando água para uma fada vestida como uma velha senhora. A primeira ilustração remete ao desfecho do conto e a segunda remete a um momento próximo do desfecho. Todavia, a aparente incoerência na disposição das ilustrações não se justifica porque as ações reveladas por elas ainda irão surgir no texto e, além do mais, as duas ilustrações não são intercaladas por trechos narrativos. O leitor apenas antevê os acontecimentos com os quais ainda terá contato por meio da leitura. A versão da Landy, por sua vez, põe cada uma dessas ilustrações em obediência ao encadeamento da narrativa de modo a fazer o leitor confirmar pelo elemento visual as ações recém-descobertas.

Em situações como as descritas anteriormente, em que há somente a colagem de ilustrações já consagradas, passa a valer a intenção do adaptador ou do tradutor em dispor o elemento visual ao longo da narrativa. Nesse caso, influencia também a formação do adaptador e tradutor como leitor, pois conforme Azevedo (1998, p. 107):

> fica difícil falar em ilustração sem lembrar que, necessariamente, um livro ilustrado, no nível da linguagem é composto de, pelo menos três sistemas narrativos que se entrelaçam: a) o texto propriamente dito [...]; b) as ilustrações [...]; c) o projeto gráfico (a capa, a diagramação do texto, a disposição das ilustrações, a tipologia escolhida, o formato etc.).

Uma vez presente esses elementos, por um lado, se tornam prepoderantes na apreensão do texto. Mesmo restrito a alguns dos itens dos três sistemas o texto estará sujeito a um elemento envolvendo o livro como suporte físico que se assemelha ao papel da memória na tarefa de conservar a obra. Isso pode agir sobre a performance, pois o leitor pode encontrar nas imagens circundantes ao texto dados para a compreensão de um texto no qual se busca desapropriar as marcas de oralidade e referendar uma performance em sua configuração própria do texto escrito. Por outro lado, na produção escrita da literatura infantil a afeição material é imprescindível e envolve todos os elementos dos sistemas citados por Azevedo (1998) a fim de se alcançar os objetivos propostos a que se propõe. Segundo Sosa (1993) o volume, a encadernação e o material empregado, especialmente as ilustrações, devem ser levados em conta por autores e editores responsáveis pela criação do material que confirma a autenticidade da existência de uma literatura para o público infantil.

Curiosamente, além do uso das ilustrações de Gustave Doré há outras edições brasileiras de contos de Perrault que importam as ilustrações. É o caso das ilustrações presentes na edição de 1970 da editora Melhoramentos cujo ilustrador Janusz Grabianski, de origem polonesa, é identificado, felizmente, no final da obra. O mesmo ocorrem às ilustrações da edição de 1965b da editora Cultrix e de 1993a da editora Círculo do Livro. Nesse caso, as ilustrações são as mesmas, pois a primeira cedeu seus direitos de publicação para a segunda, mantendo, portanto, os desenhos confeccionados por Mogens Ove Österbye.

Dentre as primeiras edições integrais contendo ilustrações dos contos de Perrault destacam-se aquelas traduzidas e adaptadas por Monteiro Lobato entre os anos de 1934 e 1960. A edição correspondente a 1962 é a oitava enquanto aquela publicada em 1934, obtida por meio de microfilmagem junto ao acervo da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, não contém o número da edição, podendo, portanto, designar a primeira dentre aquelas organizadas pelo escritor brasileiro. As ilustrações que aparecem na edição de 1934 estão dispostas do mesmo modo na sétima (1958) e na oitava edição (1960). Numa época de pouca visibilidade do artista e do talento do ilustrador, esse profissional (no caso dessas edições: Y. Takaoka) é timidamente identificado na parte inferior da página correspondente à primeira ilustração do livro de contos de Perrault publicado por Monteiro Lobato.

As ilustrações dos contos de Perrault, nas edições traduzidas e adaptadas por Monteiro Lobato, começam a surgir antes mesmo do texto. Desse modo, elas conseguem antecipar a cena narrativa com a qual o leitor se deparará durante a leitura silenciosa. Ao fazer isso, a imagem já começa a trabalhar em favor da apreensão do texto por parte do leitor, neste caso

ávido pelas pistas de uma performance tênue. Nas edições publicadas pela Companhia Editora Nacional e Brasiliense, após a página que intitula o conto, aparece uma página inteira ilustrada com episódios da história relacionados a momentos decisivos da complicação ou do clímax narrativo. Em **A Capinha Vermelha**, por exemplo, a ilustração inicial mostra uma cena na floresta na qual o lobo mais adiante e a Capinha Vermelha mais atrás trilham seus caminhos perfeitamente definidos e paralelos, um momento crucial para o desfecho trágico à espreita da heroína, pois nesse momento já se passara o diálogo entre vítima e algoz.

A esse respeito, Sosa (1993, p. 202) afirma:

> não é por acaso que quem fez os melhores livros de leitura para os primeiros passos do aprendizado da matéria, em todos os países, se preocupou com iniciá-los pela apresentação de estampas ou ilustrações que representam – ou de que se podem derivar – os primeiros sons a serem transmitidos às crianças pequenas.

Não é à toa que muitos teóricos defendem dentre os primeiros livros para crianças aqueles compostos apenas por imagens. De outra forma, essa estratégia apresentada nas edições conduzidas por Monteiro Lobato na qual o diálogo da imagem com o leitor antecede a própria desmistificação da palavra escrita e coloca-o, se ainda criança, em contato direto com a imaginação ou propriamente com a atitude de criar. Assim, a criação mental da história deve partir dela mesma, da criança, quando elabora um extrato narrativo a partir da imagem, do desenho, da gravura, seja qual for o sinônimo para a representação visual do enredo do conto. A antecipação de momentos-chave da história por meio da ilustração pretende envolver mais rapidamente o leitor no universo fabuloso da narrativa e contribuir para que este observe nela os traços denotadores de ambientes, personagens e situações narradas no conto, seja por meio de epítetos ou por meio de outras bagagens relacionadas à expressão da cultura oral, consequente, relacionada à performance.

A imagem torna-se, portanto, senhor e vassalo da leitura, pois se coloca do lado do leitor ao facilitar a compreensão e a identificação do que no texto é performance. Por outro lado, ela se torna senhor da leitura quando concentra em si segredos que exigem muito do leitor durante a revelação, às vezes impossível, e não denotadora de um único sentido. A compreensão depende inclusive do modo como o receptor realiza a leitura visual: um mesmo objeto ilustrado pode ser tomado de modo diferente por leitores diferentes, conduzindo, logo,

para uma compreensão distinta, mesmo se em função de um elemento revelador de uma performance na escrita.

Ao longo do texto, as imagens simples, sem cores e sem preenchimento centralizam-se entre os parágrafos, formam uma coluna ao lado do texto ou são colocadas ao pé da página. Assim, diferentemente das ilustrações de Doré, que ocupam sempre toda a página, as imagens apresentadas por Y. Takaoka nas edições orientadas por Lobato jogam harmonicamente de outro modo, acompanhando o texto em espaços e disposições distintas, confrontando com o espaço do texto. Apesar de não serem coloridas o contorno dessas ilustrações criam personagens e cenas que fornecem, segundo Soriano (1975a), a vivacidade à imaginação do público ao qual se destina, em princípio.

Em algumas edições do *corpus* deste trabalho as ilustrações dos contos de Perrault foram, mais que os textos, transplantadas a partir do acervo europeu. Percebe-se especialmente a presença do talento do ilustrador francês Gustave Doré nas edições das editoras: Villa Rica, Itatiaia e Landy. Estudos demonstram um contraste entre a Europa e o Brasil em relação à fonte dos textos da literatura infantil. Diferentemente dos países europeus, no Brasil não ocorre o "aproveitamento da tradição popular, de transmissão originalmente oral e vinculada às populações dependentes da economia agrícola" (LAJOLO e ZILBERMAN, 2002, p. 68). O trabalho do tradutor e/ou adaptador resumia-se a esse transplante. No tocante à ilustração, entretanto, a simples colagem das ilustrações dos textos originais dispensa o talento de um profissional atuando sobre essa segunda natureza da obra para o público infantil. Por isso, a ilustrações dos contos de Perrault, pouco a pouco, começam a ter a presença de ilustradores brasileiros, conforme se observa no quadro I.

Essa presença ainda tímida talvez não se verifique nas versões livres das publicações isoladas destes contos. Por que acontece um fenômeno assim? Seria talvez uma forma de respeitar o caráter clássico da obra e de suas consagradas ilustrações? No mesmo quadro I do item 2.2.2, a ausência do traço do ilustrador brasileiro é constatada em outras versões que não contemplam o traço de Gustave Doré. A explicação para isso encontra-se na própria evolução do gênero, no Brasil, na própria produção de textos para o público infantil que atinge o seu apogeu, ou o seu verdadeiro *status* nas décadas de 1970 e 1980 do século XX. Na década de 1980, por exemplo, a produção literária para crianças, a criação de programas de leitura, de congressos relacionados à área e solidificações de instituições como a Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil permitem também a expansão da função de ilustrar livros, embora nem todos se dediquem exclusivamente a este trabalho.

Dos traços simples e sem preenchimento das edições de Monteiro Lobato (edições 1934, 1958, 1960) às imagens coloridas e realísticas de Andrea Vilela (edição de 2005b), a evolução é patente. Já na década de 1960, Arroyo (1990, p. 224) já destacava "recentemente Nelson Boeira Faedrich ilustrou, em volume, os contos clássicos de Andersen e de Perrault, com um efeito surpreendente entre a imagem e o texto". Valeria a pena dispor desta fonte para constatar tal afirmação, afinal a questão da qualidade na composição das gravuras requer outros conhecimentos que fogem às teorizações sobre o texto narrativo para crianças.

Observar a estética do desenho no conto obriga o leitor a reconhecer que a imagem do conto é tão importante quanto a palavra lida, tanto na escolha por uma análise somente literária quanto numa análise envolvendo a intertextualidade e o percurso que revela no conto os instantes nos quais o leitor intui a presença de traços de oralidade e, portanto, a efervescência de uma performance. Para o ilustrador a concepção exigida dele é a de que "a imagem tem um papel importante porque se faz intérprete do texto, atenuando, por exemplo, a necessidade de uma releitura. A função da ilustração é nos fazer ler o conto em sua própria perspectiva" (PERROT, 1991, p. 123). Desse modo, as várias ilustrações interagindo com os textos não são outra coisa senão um jogo entre significante e significado como também partícipes do jogo performático, pois requerem do leitor perspicácia para fazer ecoar em sua leitura a presença de uma obra em performance, constituída pela identificação dos aspectos oralizantes do conto.

Seguindo outras vertentes de interpretação das ilustrações pode-se entender, por exemplo, as simbologias colocadas no interior de cada traço, entretanto elas não podem negligenciar a intenção primordial do conto maravilhoso, que neste caso é representado pelos contos de Perrault. Vale, por enquanto, entender como se comporta a divulgação desses contos em face das mudanças nos modos de comunicação do texto literário para crianças, pois em relação ao aprimoramento das novas formas de divulgação dos contos há quem preveja o declínio da perenidade do livro, curiosamente o elemento ameaçador da memória e das formas de transmissão narrativa pautadas pela vocalização poética em tempos remotos.

Para Perrot (1991), no jogo da criação cada ilustrador tem à sua disposição todas as técnicas preliminares e estéticas da profissão que adquiriu. Fazendo uso de sua arte, portanto, ele pode explorar ao extremo o campo das possibilidades de expressão plástica ou gráfica e estabelecer a dinâmica do jogo da comunicação com seu leitor, que também será o leitor do texto, atraindo-o para o universo da ficção e do divertimento por meio da leitura. E na tentativa de tornar esse processo audível, a imagem também se efetiva como auxiliar da

performance poética, segundo a concepção de Zumthor (1993), e até se torna determinante do grau ou da intensidade do nível de performance presente no interior da narrativa escrita. Isso ocorreria a partir do momento em que a lembrança da arte de contar se faz presente. A ilustração pode se associar ao texto para deliberar sobre a presunção de uma oralidade capaz de desvelar os segredos dos contos de fadas e restabelecer a performance. Nesse momento, o leitor resgata uma velha tradição que foi também a responsável pela divulgação das imagens e das narrativas populares transmitidas pela voz e pela escrita.

Contudo, embora considerada por muitos estudiosos um elemento de surpresa, que excita a curiosidade da criança, as ilustrações cuja função é matizar e completar os sentidos dos textos poéticos vem sendo degradada pela publicidade que "propõe para a criança como para o adulto imagens em que a violência é, sem cessar, associada ao erotismo" (SORIANO, 1975, p. 335). Se antes a criança era considerada um adulto em miniatura, hoje a *mass media* induz à criança a acentuar ainda mais a impaciência da idade em vez de propiciar a esse público o afinamento do gosto e do espírito seja diante do cinema, da televisão, da imagem fotográfica e cinematográfica como universos que hoje se oferecem a crianças e jovens.

3.3 PERRAULT NA LITERATURA INFANTIL BRASILEIRA

No Brasil, o desenvolvimento da literatura infantil é relativamente recente. Conta com pouco mais de um século, desde suas primeiras manifestações ou menos que isso se for considerado efetivamente esse florescimento a partir da era lobatiana a qual remonta à década de 20 do século passado. Na verdade, conforme Coelho (1995), primeiramente a matéria literária destinada às crianças, no Brasil, se confundia com aquela destinada aos adultos. As publicações não eram outra coisa senão narrativas orais oriundas das cortes europeias que, por sua vez, simbolizavam um meio de divulgação das narrativas cujas raízes remontavam aos séculos anteriores. Esses séculos e as narrativas por eles produzidos permitem ao leitor e também ao pesquisador reencontrar, retornando pelo fio mágico do tempo e do espaço, o texto fonte. Segundo Coelho (1987), trata-se do manuscrito de 3200 anos a.C., escrito em papiro e encontrado somente no final do século XIX pela egiptóloga Mrs. D'Orbeney, em escavações realizadas na Itália.

Essa data, fim do século XIX, coincide, no Brasil, com as primeiras publicações nacionais de contos para crianças. Até então, as narrativas aqui presentes remetiam à ação catequizadora dos jesuítas, mantida até a sua extinção promovida pelo Marquês de Pombal que cuidou também de proibir naquela época qualquer tipo de movimento cultural.

Até a chegada do século XX havia no Brasil uma literatura destinada para crianças e jovens, porém totalmente "importada, constituindo-se principalmente de traduções feitas em Portugal. Não havia aqui editoras e os autores brasileiros tinham seus textos impressos na Europa" (SANDRONI, 1998, p. 11). Para as demais classes da população brasileira restava o contato direto com a transmissão e a recepção de narrativas orais migradas da Europa, juntando-se a elas aquelas trazidas pelos escravos africanos e as já existentes na tradição indígena local. Desse modo, enquanto a literatura escrita para as crianças e para a juventude não possuía ainda uma identidade nacional, o acervo da literatura oral brasileira já se configurava pela junção das narrativas de tradição europeia, africana e indígena. Era preciso considerar, portanto que:

> as fábulas que circulavam nas aldeias europeias passaram a correr pelas nossas florestas, planícies e praias. E aqui, no Novo Mundo, encontrando-se com a cultura local, confrontando-se, mesclando-se, influenciando-se, tingindo-se de novas cores, as versões europeias, com suas profundas raízes orientais se renovaram. Os velhos leões e as raposas foram substituídos pelo cágado, pelo teiú, pela onça, pelo jabuti, pela cotia, pelo quirquincho, pelo chingolo e até mesmo o gato pelo macaco (NASCIMENTO, 2005, p. 17).

As palavras de Nascimento (2005) devem ser consideradas, sobretudo, por seu trabalho que culminou em um *Catálogo do Conto Popular Brasileiro*. Em sua publicação ele revela que os processos migratórios dos contos populares brasileiros, a exemplo de qualquer manifestação de um componente cultural transplantado em uma nação diferente daquela na qual se originou, são afetados pelas operações seletivas segundo as quais, essas manifestações, e no caso particular os contos populares, sofreriam ganhos e perdas. Da mesma forma, e principalmente, essas manifestações são afetadas por transformações ou adaptações, justificadas pelos padrões culturais da comunidade na qual elas se instalam e passam a constituir elementos da nova cultura. Um país como o Brasil, com dimensões continentais, possibilita inclusive operações seletivas intranacionais numa proporção maior do que aquelas de um país com dimensões territoriais bem inferiores.

No Brasil, embora rico em tradições folclóricas ainda resistentes, principalmente no Nordeste, sentiu-se a necessidade premente de modernização a partir da Proclamação da República. Com isso, o centro das atenções voltou-se para a urbanização como uma das necessidades de acomodação "às decisões administrativas do novo sistema de governo" (ZILBERMAN; LAJOLO, 1988, p. 249). Esse fator coaduna com a afirmação de Goody (1987) acerca da relação da escrita com o Estado. Para ele, algumas formas relativamente complexas de governo podem existir sem a presença da escrita, entretanto, ela tem sido de extrema importância para o desenvolvimento dos estados burocráticos. De outro modo, a presença da escrita possibilita ao conto reaparecer sob um novo formato e, com isso, resistir às mudanças promovidas no seio das culturas, além de retomar, de certa forma, as narrativas populares como apanágios da cultura emanada a partir das populações ligadas ao campo e aos mitos por ele cultivados.

Por isso, em 1885, pouco tempo antes da proclamação da República no Brasil, o estudioso Sílvio Romero publica a primeira coletânea brasileira de contos populares. Constavam dessa coletânea, narrativas populares coletadas nos estados de Sergipe, Pernambuco e Rio de Janeiro. Contudo, o incipiente mercado editorial do país exigiu que essa obra fosse compilada em Portugal. Nesse país já tinham sido publicadas duas coletâneas de contos populares, a primeira sob a responsabilidade de Adolfo Coelho, em 1879, e, a segunda, realizada por Teófilo Braga em 1883. Esse autor, inclusive, foi alvo de ferrenhas críticas advindas de Sílvio Romero que a partir da 2ª. edição do seu *Contos populares do Brasil* reserva ao leitor uma "Nota indispensável". Segundo Sílvio Romero, o professor Teófilo Braga, a quem coube dirigir a publicação de sua obra sobre os contos populares no Brasil, publicou uma obra – *Uma esperteza - Os cantos e os contos populares do Brasil e o Sr. Th. Braga* – na qual comenta a obra de Sílvio Romero e comete vários abusos os quais são listados pelo pesquisador brasileiro nas suas edições seguintes, como se pode perceber num trecho da 4ª. edição transcrito a seguir:

> 1º. Cortar um trecho da *Advertência preliminar* do livro na qual dávamos conta de sua divisão pelos elementos étnicos; 2º. Apoderar-se dessa divisão etnográfica dos nossos contos nacionais e dá-la como uma produção sua; 3º. Para fingir trabalho próprio, passar os contos indígenas, enviados por nós, para a secção dos contos africanos; 4º. Incluir no livro, fingindo que nós os desconhecíamos, os contos selvagens coligidos pelo Dr. Couto de Magalhães; 5º. Escrever um prólogo disparatado, inçado de grosseiros erros, em oposição proposital e desazada aos nossos *Estudos sobre a poesia popular brasileira*, que são, aliás, o manancial onde o fantasista açoriano foi

> beber o pouco que sabe de literatura popular desta parte da América (ROMERO, 1907, p. 354).

Depois de expor suas medidas em relação às edições seguintes que incluem o acréscimo de mais dezoito novos contos, totalizando agora 88 contos, Romero (1907, p. 355) conclui:

> A colheita não é ainda muito abundante; mas até hoje é a primeira e séria tentativa feita no Brasil no peculiar estudo da novelística popular. Todos os contos que se encontram neste livro, exceto os cinco ou seis tomados de Couto de Magalhães para estudo comparativo, foram por nós diretamente recolhidos da tradição oral. Não incluímos neles nenhum artifício; nenhuma ornamentação, nenhuma palavra há que não fosse fielmente apanhada dos lábios do povo.

Querelas à parte, as publicações de contos populares no Brasil e em Portugal nos anos que antecedem e iniciam o século XX pareciam influenciados pelo retorno ao estudo dos contos populares e ao estudo dos contos de fadas na Europa. Foi durante a segunda metade do século XIX que surgiram novas reedições dos contos de Perrault, inclusive a mais antiga edição desses contos constante do acervo de obras raras da Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro. Trata-se de uma edição francesa de 1880, publicada pela Editora Lemerre e composta por 238 páginas. Há outra edição, no mesmo catálogo da Biblioteca Nacional, datada de 1886 e publicada pela Libraire de la Bibliothéque Nationale de Paris, com 157 páginas e contendo contos em versos e em prosa. A importância dessas publicações francesas no Brasil se justifica, pois segundo Simonsen (1994), foi somente por volta de 1870 que a França, tardiamente em relação a outros países da Europa, dedica-se com seriedade ao terreno do conto popular. Dessa iniciativa surgiram revistas especializadas no estudo do folclore como *Mélusine* (1877-1901), *La Tradition* (1887-1907) e *Revue des Traditions Populaires* (1888-1919), além do excepcional trabalho realizado por Paul Delarue em parceria com Marie-Louise Tèneze que culminou com o catálogo *Le Conte Populaire Français*. Uma leitura sobre este material é importante, pois pela proximidade dos contos de Perrault com o folclore, o conteúdo destas revistas, por exemplo, poderia trazer em suas páginas elementos relevantes para o estudo da obra clássica de Perrault.

Ainda influenciado por Portugal, no Brasil, as obras impressas com material recolhido da tradição popular ocorre por meio da publicação de contos populares semelhante àqueles

coletados por Sílvio Romero. Por outro, ainda no século XIX, mais precisamente em 14 de abril de 1894, dois séculos depois da aparição dos primeiros três contos escritos por Perrault, surge no Brasil a primeira publicação nacional de contos para crianças. Nesse ano, a pedido de Pedro da Silva Quaresma, um conhecido cronista carioca chamado Alberto Figueiredo Pimentel publica contos traduzidos de versões francesas, alemãs e italianas destinados ao público infantil. Os *Contos da Carochinha* foi o primeiro dos volumes publicados por esse autor e também o mais popular. Era composto de "histórias de fadas que rapidamente se popularizou e impulsionou a publicação de obras congêneres, como a *História da Baratinha, Histórias da Avozinha* [...]" (ZILBERMAN; LAJOLO, 1988, p. 249).

Além destes dois volumes, respectivamente o de número 12 e o de número 7, e dos *Contos da Carochinha* (vol. 9), Figueiredo Pimentel também publicou *Teatrinho Infantil* (vol. 1), *Os Meus Brinquedos* (vol.5) e *Álbum das Crianças* (vol. 10) como parte da conhecida Coleção Biblioteca Infantil da Livraria Quaresma, composta de 12 volumes dos quais também fazem parte *A Árvore de Natal* (vol. 2) e *Histórias Brasileiras* (vol. 3) organizadas por Tycho Brahi; *O Reino das Maravilhas* (vol. 4) e *Contos do País das Fadas* (vol 8) organizados por Gondim da Fonseca; *Histórias do Arco da Velha* (vol. 11) organizado por Viriato Padilha, e *Histórias do País de Ali-Babá* (vol 6) organizado por Deifilia, Rachel e Aurora, conforme as identificações presentes na coleção da década de 50 e referida neste trabalho.

Trazendo no dorso do livro a indicação Editora Calçadense Ltda., a coleção Biblioteca Infantil da Livraria Quaresma contém várias referências aos contos de Perrault. Na nova edição de 1955 do volume 1 – *Teatrinho Infantil* –, apresenta roteiros completos de diálogos e monólogos, cenas cômicas, dramas ou comédias, entre outros textos prontos para encenação. Nesse volume organizado por Figueiredo Pimentel há um texto intitulado **As Fadas**, porém sua única relação com o conto de Perrault é a transformação de uma das personagens, Clara, em uma fada, uma característica que generaliza o título e praticamente anula tal relação. Mas o texto é uma comédia desenrolada em um único ato, dividido em duas cenas nas quais dialogam três jovens (Madalena, Clara, Otília e Picolina) e uma senhora (D. Felícia).

As jovens se preparam para uma apresentação de talentos. No desenrolar das cenas, demonstram suas preferências acerca dos volumes da Biblioteca Infantil da Livraria Quaresma. Menciona-se a expressão contos de fadas ao que Otília retruca afirmando não existirem mais fadas. Nesse momento, Clara se veste como uma e, a pedido de D. Felícia, pretende atender ao desejo de cada uma das moças. Após conceder todos os desejos é sua vez de pedir um. Passando a condição de fada para D. Felícia, Clara faz o pedido mais singelo:

"quero ser boa, simples, modesta, estimada por todos" (PIMENTEL, 1955, p. 173, v.1). Isso a torna vencedora ao julgamento de D. Felícia, o que demonstra uma semelhança de comportamento entre as atitudes de cada personagem desse texto com os personagens do conto de Perrault.

A edição de 1956 de *A árvore de Natal ou Tesouro Maravilhoso de Papai Noel* (vol. 2) traz, como indica no prefácio ao leitor, "várias adaptações de novelas de mestres como Shakespeare, Tolstoi, Perrault, La Fontaine, etc. Não são a repetição do que já temos publicado ou mesmo parodiado, mas sim trabalhos coligidos de maneira que a ficção, sempre imaginosa, ande a par como o fim de todo o livro infantil: deleitar, instruindo" (BRAHE, 1956, p. 5). Como ainda afirma o autor em outro trecho do prefácio, há algum conto identificado com uma narrativa de Perrault, mas embora o índice possa sugerir, pela leitura dos títulos, a identificação do texto adaptado, somente a leitura completa do material e a análise da estrutura do enredo confirmarão o intento. Um dado curioso contido no prefácio da obra de Tycho Brahe é o fato de considerar leitores de seu livro, primeiramente, as pessoas adultas: "são uma formosa coletânea que agradará aos nossos leitores e principalmente aos seus filhos [...]" (*ib.*, p. 6).

Em *O Reino das Maravilhas* (vol. 4), em sua 9ª. edição (1956), Gondim da Fonseca aborda contos de gênios e de fadas e dentre os vinte e um contos em prosa há um – **Maria Farrapo** (246-261) – que remete ao conto **Cinderela ou Sapatinho de Cristal**, já conhecida sob o título **Maria Borralheira** nas edições organizadas por Monteiro Lobato, por exemplo. Nessa versão de Gondim da Fonseca a protagonista chama-se Maria da Luz, sua madrasta, Juliana, e suas irmãs malvadas chamam-se Ricarda e Francisca. Enquanto a madrasta e suas filhas legítimas estavam fora de casa, Maria Farrapo ficou em casa onde recebeu o príncipe Eduardo que passava por ali, pediu-lhe água e orientações para chegar ao castelo. Pela boa acolhida, o príncipe ofereceu um anel a Maria Farrapo. Esse fato enfureceu a madrasta que expulsou a pobre órfã. Esses e outros fatos se diferenciam da narrativa de Perrault, porém a significação da trama permanece.

Há, nessa versão, cenas mais violentas como o espancamento da protagonista por sua algoz, que a lança num poço, porém o fundo deste poço dava acesso ao mundo das fadas e uma delas, Hermelina, cuida de Maria Farrapo até o momento em que transporta-a ao palácio real onde esta se casa com o príncipe Eduardo. Quanto à madrasta e suas filhas, elas não são perdoadas, pois ao tentarem impedir Maria Farrapo de entrar no castelo são transformadas em muares pela fada Hermelina. Mesmo depois da consumação do enlace e tendo, os recém-

casados, pedido à fada a libertação daquela gente má, essa, encerrando o conto, responde: "- A verdadeira sabedoria não está sòmente em premiar os bons; está também em castigar os maus" (FONSECA, 1956, p. 261).

Histórias da Carochinha (vol. 9) é o mais conhecido e o mais publicado de todos os volumes da coleção da Livraria Quaresma. A edição contida no item 8 – REFERÊNCIAS GERAIS – é a de número vinte e três, transcorridos praticamente seis décadas desde a primeira publicação. Desse volume constam histórias de vários países e de vários autores que publicaram contos recolhidos diretamente da tradição oral como a exemplo dos contos de Perrault. Desse autor, constam, em versão adaptada, os seis contos: **O Barba-Azul** (77-82); **O Gato de Botas** (83-88); O **Chapeuzinho Vermelho** (89-94); **O Pequeno Polegar** (102-112); **A Gata Borralheira** (148-153); **A Bela Adormecida no Bosque** (170-173) aparece de modo bastante resumido.

Nesse mais conhecido volume, o Barba-Azul é representado pelo personagem Gilles de Retz, diferentemente de Gilles de Laval, como é nomeado o abominável marechal bretão do século XV, referido pelas edições das Editoras Villa Rica e Itatiaia no apêndice de suas edições traduzidas de uma versão francesa de 1883. Sua vigésima primeira esposa, a que participa da narração, chama-se Helena. Cumprindo uma característica comum às versões adaptadas no Brasil e, diferentemente daquelas tentativas de fidelidade ao texto francês, os personagens são nomeados. Seria isso um traço de vulgarização dos contos de Perrault no Brasil, como afirmará Gondim da Fonseca em *Contos do país das Fadas*? Ou seria uma forma de identificar essas narrativas com a nossa cultura, visto tratar-se de contos populares? Essa é uma questão que merece ser refletida.

Em **O Gato de Botas**, por sua vez, o gato é nomeado de Malhado, pertencente a Felipe, o filho mais moço. Já a menina de **Chapeuzinho Vermelho** chama-se Albertina, mas sua mãe preferia chamá-la Naná, enquanto o narrador utiliza essa última forma e aquela que nomeia o conto. No caso desse conto, a adaptação provém da versão com final feliz divulgada pelos Grimm. É preciso lembrar desse detalhe, mas sem esquecer o pertencimento, da versão primeira escrita por Perrault. Quanto aos três outros contos – **O Pequeno Polegar**, **A Gata Borralheira** e **A Bela Adormecida no Bosque** – os enredos diferem um pouco mais do que o enredo dos contos anteriores, em relação aos enredos clássicos de Perrault. Por outro lado, esses enredos mantêm o motivo principal que faz lembrar as versões originais francesas.

Por sua vez, em *Histórias do Arco da Velha* (vol. 11) aparecem os contos **Pele de Asno** (186-202), **O Pequeno Polegar** (203-217) e **Riquete da Crista** (290-299). Além desses

contos traduzidos de Perrault, o livro contém traduções de contos publicados por Grimm, Andersen, Madame d'Aulnoy, por exemplo, além de conter outros contos recolhidos da tradição oral, como assegura Viriato Padilha, confirmando ainda em seu prefácio ser esta a 12ª. edição (1955) do volume 11. Neste volume, um dado curioso é o conto intitulado **A Pequena Polegar** (239-255) cuja única semelhança com **O Pequeno Polegar** de Charles Perrault é a existência de uma personagem muito pequena que, inclusive, ao nascer ganhou como berço uma casca de noz.

A edição de 1956 de *Álbum das crianças* (vol. 10) contém muitas poesias distribuídas em sonetos, poemas e contos em versos, na verdade, oriundas da colaboração de vários autores que cederam os frutos de seus trabalhos para o banquete organizado por Figueiredo Pimentel, a fim de oferecê-los aos pequenos leitores. Dentre as preciosidades aptas a declamações e recitais há um poema **Chapelin Vermelho** em cujo enredo é narrado, em dez tercetos, e em tom de alerta, o percurso percorrido pela personagem Chapelin Vermelho até à casa de sua avozinha.

Alguns volumes da Coleção Biblioteca Infantil da Livraria Quaresma não contêm qualquer referência à obra clássica de Perrault. Um exemplo é o volume 3, dirigido por Tycho Brahe. Em *Histórias Brasileiras,* cuja 2ª. edição (1955) é abordada por este trabalho, contém narrativas em prosa, algumas delas adaptações de fatos da História do Brasil. Porém, com base em Nascimento (2005), nenhum dos contos da obra de Tycho Brahe possui um enredo semelhante a algum conto de Perrault. O mesmo ocorre com *Histórias do país de Ali-Babá*, o volume 6 da referida coleção, e também na 3ª. edição (1955) de *Os meus brinquedos* (vol. 5) cujo conteúdo aborda cantigas para adormecer, indicações e descrições de divertimentos colegiais, além dos inúmeros jogos de prendas destinados a adultos e crianças.

Também em *Histórias da avozinha* (vol. 7), embora composto por histórias populares, não há, entre as histórias apresentadas, a indicação de qualquer relação com algum conto de Perrault, de acordo com os estudos realizados por Nascimento (2005). O referido volume não apresenta o número da edição, apenas a expressão nova edição, sem a indicação do ano da publicação. Figueiredo Pimentel, o responsável pela publicação, assegura que todas as cinquenta narrativas que compõem o livro são diferentes das narrativas dos demais volumes.

A nova edição (1957) de *Contos do país das fadas* (vol. 8) contém onze contos dos quais seis (**O anãozinho Torto**, **Sucna Murga**, **O Cavaleiro das Flores**, **O Condor Encantado**, **A Princesinha de Má Sorte** e **Arapusca, a Rainha Negra**) são narrativas populares de origem romena, conforme explica Gondim da Fonseca em seu prólogo.

Traduzidos a partir de uma edição traduzida para o inglês por M. Gaster, presidente da Sociedade Britânica de Folclore, Gondim da Fonseca justifica sua preferência por esses contos em detrimento dos contos de fadas franceses, para ele, vulgarizados no Brasil. Os demais contos de seu livro são oriundos dos Irmãos Grimm (**A Mucama Infiel**, **Rumpletistequim**, **A Bruxa da Montanha**, **A velha dos Gansos**). Além destes, há um conto adaptado de uma lenda turca (**A Princesa Silenciosa**) e o último (**O Jardineiro do Rei**) consiste numa história popular da Polônia. O conto **Rumpletistequim** aparece nomeado no prólogo, porém não figura entre os itens do índice posto ao final do livro, nem ao longo de suas páginas.

Já o volume 12 da referida coleção é intitulado *Histórias da Baratinha* e contém 70 contos infantis, cuja primeira edição é de 1896. Na nova edição, não identificada com o número de ordem, consta o prefácio à primeira edição na qual Olavo Guerra, responsável por esse item do livro, aborda a importância e a abrangência que a coleção da Livraria do povo, como é denominada, estabeleceu dentro da sociedade brasileira. Enaltece também a iniciativa de Figueiredo Pimentel e a qualidade do material publicado que, desde a sua primeira edição, tem se aprimorado.

Como se percebe, essa coleção da Livraria Quaresma servia perfeitamente à narração em voz alta. Confirma isso a observação colocada nas páginas iniciais de cada volume, tanto nos volumes com narrativas em prosa ou em verso quanto nos volumes dedicados à teatralização ou contendo orientações para o desenvolvimento de brincadeiras e de cantigas de roda. No prefácio escrito em 1952 para a 23ª. edição de seus *Contos da Carochinha,* Figueiredo Pimentel afirma:

> Toda a gente conhece os "*Contos da Carochinha"*. São essas histórias que todos nós ouvimos em pequenos, e que sabem as crianças todas de todos os países. "Há mais de duzentos anos que os contos de Perrault e de seus continuadores deleitam a infância, e a geração que aparecer pode aproveitar", disse o *Jornal do Comércio*, noticiando a publicação de uma das passadas edições (PIMENTEL, 1955, p. 7).

Usando suas próprias palavras e reforçando com as palavras do *Jornal do Comércio*, Pimentel confirma a inclusão dos contos de Perrault como um produto da literatura enraizado na cultura de vários países, incluindo o Brasil. Um detalhe interessante na passagem acima diz respeito à relação dos *Contos da Carochinha* com o ato de ouvir, conseqüentemente com o ato de contar. Esse fator determina não a exclusão da importância da escrita, mas demonstra

de outro modo a importância dela no processo de oralização das narrativas folclóricas ou populares, coletadas, traduzidas ou adaptadas para o público infantil em primeira instância, o que não impede ao leitor adulto de se deleitar com seu conteúdo, retomando as leituras da sua infância. É bem verdade que os contos de Perrault não foram destinados inicialmente para as crianças, apesar de ter trazido o fermento a partir do qual se formataria a literatura infantil. De qualquer modo, pensando nos leitores em formação, Perrot (1987) afirma o que pode parecer óbvio: os livros escritos e destinados ao público não adulto é um material produzido por um adulto para o deleite desse público considerado estranho ou 'estrangeiro', para Jean Perrot.

Dessa forma, sendo esses 'estrangeiros' "seres para os quais as referências não são sempre evidentes aos olhos do escritor, as narrativas para crianças devem não obstante estabelecer uma comunicação com os jovens leitores". (PERROT, 1987, p. 226). Por esse motivo, intuitivamente ou não, os contos de Perrault se tornaram os precursores na evolução da literatura infantil da qual seu autor foi considerado o iniciador, bem como esses contos se fizeram presentes na coleção da Livraria Quaresma, especialmente no famoso volume 9 – *Contos Carochinha*.

Ao lado do enorme sucesso contabilizado pela coleção da Livraria Quaresma desde o início do século XX, por sua vez, Monteiro Lobato publicou, em 1934, a 1ª. edição dos contos de Perrault no Brasil, utilizando-se da editora que fundara para publicar seus próprios livros: a Companhia Editora Nacional. Posteriormente, os contos de Perrault organizados por Lobato foram publicados pela Editora Brasiliense. O volume continha nove das onze histórias de Perrault comumente divulgadas pela via impressa na França. Nessa época, o país vivia politicamente um momento de instabilidade com o fim da República Velha, a ascensão de Getúlio Vargas e a consolidação de seu poder com a ditadura do Estado Novo. No âmbito literário, vivia-se a segunda fase do modernismo já enriquecido pelos momentos anteriores, especialmente pelas conquistas da geração de 22. Tinha-se uma poesia amadurecida, preocupada com o destino dos homens, e uma prosa também preocupada com as transformações políticas e econômicas nos cenários interno e externo, resultando disso uma literatura mais construtiva e mais politizada.

O próprio Monteiro Lobato preocupava-se em denunciar a realidade brasileira e isso ficou evidente nas obras *Cidades mortas*, *Urupés* e *Idéias de Jeca Tatu*. Nesta, especialmente, o autor denuncia a existência de uma população subnutrida, socialmente marginalizada, acometida de toda sorte de doenças e sem acesso à cultura. Assim, sua preocupação com os interesses nacionais ajudam a transformar a tradução e a adaptação de contos da literatura

universal numa versão construída por meio de uma linguagem que colabora para a construção e para o fortalecimento da identidade nacional. Desse modo, o autor aproxima, pela escrita, o conteúdo de histórias eruditas europeias do contexto erudito e popular brasileiro. Assim, as primeiras edições integrais com traduções e adaptações dos contos de Perrault ficaram, então, a cargo do fundador da literatura infantil brasileira. São obras cujas reedições se prolongaram até meados da década de 1960.

Mas quando se retoma a relação dos contos de Perrault, e no caso específico das narrativas publicadas pela Livraria Quaresma, com o universo folclórico, pode-se conjeturar mesmo que grosseiramente, questões um tanto coerentes. Assim, quantas terão sido as crianças que antes mesmo de tomarem contato com os textos propriamente ditos dessa e de outras coleções ouviram suas histórias sendo narradas em voz alta? Quantos adultos de hoje, senhores e senhoras, não guardam na lembrança aquele livro de capa dura avermelhada do qual saltavam peripécias e conflitos imanentes de um mundo do faz de conta? E quantas dessas leituras não fazem recriar a figura de um contador de história? Os contos de Perrault, por sua vez, chegaram também por meio da escrita e mesmo se oriundas de uma tradução já modificada pela versão impressa dos Irmãos Grimm, elas mantêm-se vivas na memória de muitos.

Como se vê, a presença de narrativas populares originárias de outras nações parece tornar-se também um patrimônio do país no qual elas aterrissam. Elas se disseminam num campo, representado pelo imaginário popular, primeiramente, e pelos modelos da escrita depois que são compiladas e publicadas para a leitura solitária e compartilhada. Assim como os lírios do campo ao se tornarem majestosos, como descreve a Bíblia, essas narrativas são alimentadas pelas imagens construídas pelas populações que as acolhem e, certamente, ao serem colhidas pela escrita, levam consigo a essência de um ambiente outrora rechaçado, de certo modo, pela erudição. Os contos de Perrault se incluem dentre aqueles coletados e publicados por Figueiredo Pimentel e seus colaboradores porque conservam ainda resíduos do modo de vida relativo à "ambiência rural das histórias [...], a alusão a animais [...] a ameaça da fome e da morte" (ZILBERMAN, 2005, p. 90). A autora destaca ainda outros componentes: a violência e a presença da magia, e confirma que as histórias tradicionais eram ouvidas por adultos os quais recebiam de seus antepassados.

Simonsen (1987) assume a definição dos folcloristas modernos e define o conto popular como um conto que é dito e transmitido oralmente. Embora a autora utilize a definição no sentido estrito, o seu procedimento recobre apenas o momento da transmissão,

excluindo diretamente a questão da origem que, segundo os românticos, como a própria Simonsen afirma, seria uma criação do povo.

De todo modo, se as versões populares recolhidas no Brasil, incluindo-se as versões dos contos de Perrault, não são criações legítimas do povo, pelo menos elas são imbuídas de elementos relativos à cultura nascida no meio popular, pois mesmo em sua forma escrita o conto maravilhoso "está naturalmente ligado ao ato de contar, portanto à oralidade, e à ficticidade: é um relato que não é 'verdadeiro'. Além disso, evoca um mundo tradicional" (SIMONSEN, 1987, p. 7). E sendo assim, relacionado a um ambiente no qual a voz poética se faz suprema, conservando alguns desses traços na escrita sinaliza também para a manifestação de uma performance que se mantém renovada a cada encontro do leitor com o texto. Isso será mais bem visualizado no item seguinte através do contato com as análises e as comparações entre as versões dos contos de Perrault disseminados pela escrita, no território brasileiro, ao longo das últimas oito décadas.

4 A PERENIDADE DE UMA PERFORMANCE TÊNUE (PARTE 1)

Esta seção do trabalho se destina a analisar as versões dos contos de Perrault a partir da comparação entre as versões de cada conto constante do *corpus* da pesquisa. A análise será feita a partir de uma proposta teórica sobre a performance, todavia fortalecida pelas contribuições teóricas de áreas do conhecimento que visitam o contexto dos contos de fadas. Em virtude da extensão que tais análises ocupam, elas se estendem ainda pela quinta parte. Na terceira parte deste trabalho foi discutida a importância e a influência da oralidade e da escrita no universo da cultura e das tradições que contribuíram para o surgimento e a efervescência dos contos maravilhosos e a consequente manifestação de uma performance no formato escrito daqueles escritos por Perrault. Isso se fez necessário porque as raízes dos contos publicados por Charles Perrault estão embebidas de uma forma artística preconizada pelo uso da sensibilidade estética, na criação, pelo uso da voz, na transmissão, e o uso da memória, na conservação.

Tudo isso visando a reiteração e a propagação de formas poéticas carregadas de elementos míticos, representações imaginárias, enfim, de aspectos constituintes e determinantes, em certa medida, do modo de agir e de conceber a própria realidade. Vale lembrar que assim como na leitura, para o ato de criação afluem a experiência de vida e a experiência de leitura, no seu sentido mais amplo, daquele sujeito que age sobre o texto narrativo buscando a sonoridade suposta pela performance.

Tendo tomado parte no banquete da tradição popular e no banquete da tradição escrita, as formas escritas dos contos de Perrault certamente conservam ainda um pouco da essência desses distintos aromas e sabores conservados na narrativa. Para evidenciá-los, a análise de sua performance identificará a permanência e ao mesmo tempo a ausência desses aromas e sabores, por que inúmeras podem ter sido as mutações dos textos. Todavia essa movência, um dos aspectos da performance, indica positivamente a perenidade desses textos e exige que deles se extraia a obra, edificada no presente de cada leitura, como no tempo em que eram propagados somente pela voz à qual gerava igualmente mutações.

O objetivo, portanto, é dar conta de uma gama de significações que o enredo das versões dos contos escritos por Charles Perrault e as enunciações registradas por elas sinalizam para se alcançar a performance destes contos, mesmo se num grau mínimo, por estar sob o jugo da escrita. Isto se concretiza por intermédio da leitura investigativa, e ao

mesmo tempo diletante, no qual o leitor é convidado a tornar-se ouvinte concomitantemente à tarefa de agente secreto interessado nos segredos e na magia desses contos sempre de outrora e sempre do presente. No encalce da leitura investigativa se transitará também pelas contribuições dos estudos antropológicos de Durand (1997). Eles fornecem o entendimento de simbolismos e concepções presentes na obra de Perrault e que, portanto, fazem parte das concepções povoadoras do imaginário em diferentes momentos da história humana nos últimos séculos. Transita-se ainda pelos estudos de Propp (1997), a respeito das raízes históricas do gênero aqui pesquisado, e pela compreensão das estruturas relacionadas aos componentes da personalidade humana – *anima e animus* –, alvo da abordagem de Von-Franz (1990), discípula de Jung. Da mesma forma, utiliza-se o discurso de Meletínski (2002), discípulo de Bachelard, na abordagem às questões de ordem folclórica, antropológica e psicanalítica, aproveitando-se também de seu estudo as discussões relativas a heróis, inimigos e coadjuvantes dos contos de fadas.

Isso tudo contribuirá, por outro lado, para a condução da análise prioritariamente direcionada à manifestação da performance e na qual se desvenda os pontos em que ocorre uma aproximação entre a forma escrita e o passado oral do conto. E isto se faz pela identificação e análise de elementos como, por exemplo, as intervenções do narrador através da mudança do tempo verbal para o presente do indicativo e o uso que narrador faz de enunciações proverbiais. Além destes, enfatiza-se também os elementos mais freqüentes, isto é, as fórmulas epitéticas, integrantes das características relacionadas ao pensamento e à expressão fundados na oralidade. Os epítetos, juntamente aos termos, frases ou orações paralelas e/ou antitéticos indicam nos textos de Perrault uma tendência decorrente das culturas orais primárias quando elas organizavam a linguagem de modo mais agregativos que analítico. "Assim, a expressão oral está carregada de uma quantidade de epítetos e outras bagagens formulares que a cultura altamente escrita rejeita como pesados e tediosamente redundantes em virtude de seu peso agregativo" (ONG, 1998, p. 47).

Os epítetos constituem o elemento agregativo mais frequente nas versões dos contos de Charles Perrault presentes no *corpus* aqui analisado. Mas além deste, outras características das culturas orais primárias, reflexo de seu pensamento e materializado na expressão, são destacadas por Ong (1998). No aspecto mais aditivo que subordinativo o discurso oral desenvolve uma gramática menos elaborada e fixa que o discurso escrito. Neste, "o significado depende mais da estrutura linguística, uma vez que carece dos contextos normais

inteiramente existenciais que circundam o discurso oral e ajudam a determinar o signficado, de certa forma independentemente da gramática" (ONG, 1998, p. 48-49).

Para justificar a seleção de determinadas narrativas maravilhosas de Perrault na quarta e na quinta divisão deste trabalho, parte-se do princípio de que elas possuem elementos aproximativos determinados pelos folcloristas a fim de criar uma lista em cuja numeração se percebe a aproximação temática entre determinados contos. Por exemplo, o Barba Azul, antagonista sombrio do conto que leva o mesmo nome, o lobo em **Chapeuzinho Vermelho** e o gigante em **O Pequeno Polegar** representam seres cujas características são decisivas para os folcloristas introduzem estas histórias no subgrupo dos contos maravilhosos regidos pelo signo de um adversário sobrenatural. Confirma-se isso ao se utilizar a classificação tipológica dos contos populares elaborada por Antti-Aarne e Stith Thompson em *The types of the folk-tale*.

A menção a este referencial é indireta e com base nas considerações feitas por Nascimento (2005) e Delarue (1997), autores que se utilizaram da obra daqueles pesquisadores dos contos populares na composição de seus respectivos catálogos acerca do gênero narrativo popular. Tanto no contexto francês quanto no contexto brasileiro, os folcloristas anteriormente mencionados se baseiam na obra de Antti-Aarne e Stith Thompson para aproximar da classificação elaborada por estes as variantes narrativas coletadas em determinado contexto nacional, pinçando ainda os elementos determinantes para a inclusão dessas variantes em cada agrupamento tipológico sugerido por esses folcloristas.

No Brasil, o trabalho desses dois pioneiros da escola finlandesa de estudos folclóricos é uma referência importante para Câmara Cascudo e Bráulio Nascimento. O primeiro deles, em 1952, publica *Literatura Oral no Brasil*, obra na qual dedica um capítulo à classificação de contos populares e, embora cite a tentativa de classificação dos antecedentes a ele, Sílvio Romero, Basílio de Magalhães, Teófilo Braga, dentre outros, pondera:

> A classificação dos contos simplifica o seu agrupamento, distribuindo-se segundo critério convencional. Esse critério continua sendo discutido. Há, naturalmente, a necessidade de uma classificação que abranja os gêneros na espécie; com a simplicidade, a lógica, indispensáveis [...]. Dizer que tal conto pertence a tal raça é impossível. Os contos são tecidos cujos fios vieram de mil procedências. Cruzam-se, recruzam-se, combinam-se, ativados, esmaecidos, ressaltados na trama policolor do enredo (CASCUDO, 2006, p. 280).

Bráulio Nascimento, por sua vez, elabora *Catálogo do conto popular brasileiro* a fim de manter a equivalência da numeração e da classificação internacional dos contos populares recolhidos no território brasileiro. Por esse caminho ele tenta agrupar as inúmeras versões recolhidas por vários autores brasileiros dentro das numerações que identificam temas ou subtemas dos contos populares registrados na escrita.

Desse modo, a exposição a respeito da classificação dos contos de Perrault nos referidos catálogos justifica não só a disposição de cada um deles no SUMÁRIO deste trabalho, mas, de certa forma, introduz o leitor na compreensão do enredo de cada conto. A inserção dos contos em cada um dos momentos dedicados às análises, entretanto, baseia-se na tipologia descrita pelo catálogo brasileiro que, a exemplo das definições internacionalmente divulgadas, classifica as histórias distinguindo o termo tipo do termo motivo. Para Thompson (1946, p. 415) *apud* Nascimento (2005, p. 10),

> o tipo é um conto tradicional que tem existência independente. Pode ser contado como uma narrativa completa e não depende para seu significado de qualquer outro conto. Na verdade, pode ocorrer que seja narrado com outro conto, mas o fato de aparecer isolado atesta sua independência. [...] um motivo é o menor elemento no conto com poder de persistir na tradição.

A proximidade entre tipos e motivos é característica, enquanto os últimos são responsáveis pela estruturação dos contos os primeiros representam o cartão de visita. No entanto, tipos e motivos se equivalem quando um conto popular possui apenas um único motivo. O motivo para Propp (2006, p. 15) é a "unidade indecomponível da narração"; sua marca é o esquematismo imagético e uno tal qual os elementos da mitologia inferior e do conto maravilhoso.

O motivo vem antes do enredo, ele é primário e o enredo, secundário. O motivo constitui cada frase do conto maravilhoso e na qual cada elemento pode variar, garante ainda Propp (2006). Às vezes os motivos são substituídos por funções, geralmente funções de personagens. "Por função compreende-se o procedimento de um personagem definido do ponto de vista de sua importância para o desenrolar da ação" (PROPP, 2006, p. 22). Tanto o motivo quanto as funções se estruturam na parte interna do conto, enquanto os tipos revelam, externamente, a identidade dos contos maravilhosos por meio dos quais eles se distinguem dos demais grupos de contos populares.

Há cinco grandes grupos de contos populares, segundo os catálogos nacionais e internacionais relacionados aos contos folclóricos. São eles: 1º.) contos de animais; 2º.) contos folclóricos comuns; 3º.) facécias e anedotas; 4º.) contos de fórmula; 5º.) contos não classificados. O segundo destes grupos congrega, por sua vez, uma divisão em ordem alfabética acompanhada de uma numeração para identificar os vários tipos de contos folclóricos comuns: A) contos maravilhosos (300-749); B) contos religiosos (750-849); C) novelas - contos românticos – (850-999); D) contos do ogro estúpido (1000-1199).

A divisão a que pertencem os contos de Perrault (contos maravilhosos) é a única dentre os contos folclóricos comuns a distribuir seus contos de acordo com subdivisões temáticas. É com base nesta subdivisão que este trabalho se orienta para organizar a sequência das análises das versões dos contos. Assim, esta primeira parte compreende os contos 312 A (**Barba Azul**), 327 A e B (**O Pequeno Polegar**), e 333 (**Chapeuzinho Vermelho**). Em comum, estes contos, e todos aqueles compreendidos entre a numeração 300-399, possuem como elemento regente um adversário sobrenatural ou um inimigo mágico. No primeiro destes contos o inimigo ou adversário é o próprio Barba Azul, no segundo, o ogro é a ameaça para o protagonista e seus irmãos e, no terceiro conto, cujo final é infeliz, a clássica figura do lobo constitui o inimigo vitorioso, o único caso dentre os contos de Perrault.

Na segunda seção desta divisão do trabalho a análise aborda as versões do conto 410 (**A Bela Adormecida no Bosque**), incluído na segunda divisão dos contos maravilhosos (de 400-459) e regido pelo signo do esposo ou esposa mágica, na definição de Propp (2006) ou do esposo sobrenatural ou encantado (esposa) ou outros parentes, conforme Nascimento (2005). Neste caso, o encantamento mais parece da heroína e dos seus companheiros que dormem e não envelhecem durante cem anos, entretanto, mais forte que isso, é a função despertadora do rapaz que a beija e permite a conclusão do ciclo predito por uma das fadas e, sobretudo, o retorno à vida daquela jovem e de todos que, havia um século, tinham adormecido junto com ela.

Os contos maravilhosos ainda possuem mais quatro subdivisões, totalizando sete, entretanto, na próxima divisão do trabalho, a quinta parte, as análises são dedicadas às versões dos contos (480-559) regidos pelo elemento das tarefas e dos ajudantes sobrenaturais. Incluindo indiretamente no signo da ajuda sobrenatural, o presente trabalho analisa as versões do conto **Riquet, o Topetudo**. Embora ausente nos catálogos de contos folclóricos ou populares, a inserção deste conto nas análises será justificada em momento oportuno.

4.1 OS INIMIGOS SOBRENATURAIS

A ideia de sobrenatural, correlata do termo encantado no âmbito dos contos de fadas, constitui a componente motriz dos três contos analisados a seguir. Quase sempre o combate travado entre o herói e seu principal inimigo é concluído com a vitória do primeiro sobre o segundo, à exceção fica por conta de **Chapeuzinho Vermelho**. Na versão clássica apresentada por Perrault e nas versões baseadas neste autor a heroína é derrotada pelo lobo. Em outros casos é preciso combater um adversário que é auxiliado por um elemento, um objeto ou qualquer outra coisa substancialmente sobrenatural, como é o caso da chave mágica do Barba Azul. Na história protagonizada pelo Pequeno Polegar, por sua vez, o elemento mágico, inicialmente a serviço do ogro, torna-se um elemento mágico eficaz para o herói.

Contudo, em todos os casos é imprescindível, pelas condições inesperadas, recorrer ao entendimento de aspectos destacados por Durand (1997), Meletínski (2002), Propp (1997, 2006) e Von-Franz (1985, 1990), dentre outros. Estes teóricos ajudam o leitor a compreender a posição dos heróis e de outros componentes do conto no desenrolar da narrativa feérica. Esses autores permitem ao leitor visualizar a inter-relação existente entre os contos de Perrault e as narrativas primordiais remanescentes dos mitos e da tradição popular. Isto favorece a análise das formas enunciativas que indicam uma oralidade residual remanescente dos primórdios do conto e das culturas orais. Igualmente, por meio dessas estratégias combinadas aos resultados da leitura e da recepção, a identificação e a interpretação de uma performance manifestada no modelo escrito das histórias permite ao leitor visualizar a intensidade de sua presença. Consequentemente, será possível perceber o envolvimento da linguagem dos contos de Perrault com a tradição oral, revelando, por exemplo, sua ligação com os contextos antropológico, psicanalítico, folclórico e histórico. Esses contextos explicitam o modo de pensar e o comportamento dos personagens, representações do homem real, em determinados contextos culturais, bem como ao modo de agir nesses mesmos contextos os quais se revelam no interior da narrativa dos contos de fadas conservados na escrita.

A ordem de análise dos contos obedece à numeração crescente dos catálogos de contos populares e, conforme este, a numeração 312A é atribuída a contos do tipo de **Barba Azul**, a numeração 327A e B contempla o conto **O Pequeno Polegar** e a numeração 333 faz referência a contos dentre os quais se inclui a história do conto **Chapeuzinho Vermelho**. Nestes três contos, os inimigos sobrenaturais parecem sobrepor-se aos heróis. Afinal, em

Chapeuzinho Vermelho a heroína é vencida por seu algoz, o lobo; em **Barba Azul** o próprio inimigo tem seu nome usado no título da história. Somente em **O Pequeno Polegar** a liga dos heróis tem o vigor da vitória restabelecido de forma majestosa, pois um herói em miniatura suplanta a prepotência aparentemente imbatível de um gigante.

4.1.1 **Barba Azul**

Este é um conto no qual se observa o azul sombrio de um personagem infame. Nesta narrativa maravilhosa Perrault adicionou um pouco de História e um pouco de realidade transformada em ficção na própria mentalidade coletiva a qual permaneceu conservada desde o século XV. Trata-se de Gilles de Laval, um marechal francês conhecido por uma marca abominável de violência e perversão. Quando Soriano (1977) se indaga se Barba Azul seria monstro ou diabo, ele demonstra ser possível traçar uma equivalência entre as duas características em face da real identidade, desse personagem, revelada ao longo da trama. Também neste conto, Perrault mantém-se fiel ao intuito de criticar os homens por meio de personagens masculinos, dentre os quais estão os pais e os maridos, enfatizando especialmente a crueldade contra as mulheres. Com isso, o escritor lembra que "os maridos cruéis não eram raros nos torrões da velha França, e mesmo nos castelos menos macabros dos séculos XVI e XVII. A lista é longa [...]" (PERRAULT, 1999a, p. 279).

Estaria o escritor preocupado ou inconformado com uma prática feudal mantida já por três séculos? Esse aspecto pode ser justificado pela recorrência feita pelo escritor sobre o assunto, mas, por outro lado, revela também a influência de fontes escritas como *Les Grandes Chroniques* de Alain Bouchard, publicada em 1531, em Nantes, a mesma cidade francesa onde quase um século antes havia ocorrido o julgamento e o enforcamento de Gilles de Laval.

Se Gilles de Laval foi o Barba Azul do século XV, muitos outros representaram esse personagem em cada província francesa ao longo da história. O azul da barba serviu para indicar o aspecto sombrio da personalidade e, sobretudo da perversidade, desses personagens-tipo espalhados em obras escritas e na imaginação popular. Conservou-se nas versões de Perrault um Barba Azul símbolo de todos esses personagens da realidade, operários do mal. Todavia, possivelmente em algumas obras escritas e divulgadas pela literatura de *colportage* o personagem sombrio fosse mesmo chamado Gilles, uma referência direta ao precursor ou

talvez ao mais famoso de todos os barbas-azuis. Um argumento para isso encontra-se numa das mais conhecidas coleções de livros para crianças, com mais de vinte edições publicadas no Brasil até meados do século XX. Contendo contos populares recolhidos da tradição oral e traduzidos de vários países *Contos da Carochinha* contém uma versão de **Barba Azul** em cuja introdução se lê: "Gilles de Retz era um opulento fidalgo, barão dos tempos feudais, medonhamente feio; e mais horroroso e repugnante parecia porque tinha a barba azul. Daí a antonomásia pela qual era conhecido" (PIMENTEL, 1955, p. 77).

Este autor não nomeia o seu Barba Azul com algum exemplo da vida cotidiana francesa, afinal uma das características dos personagens de Perrault é a relação com a classe social à qual pertence. Perrault soube aliar o conhecimento acadêmico com a fidelidade ao folclore. Na constituição da narrativa de Barba Azul identifica-se como principal elemento de classificação tipológica o quarto proibido ou a dispensa proibida. Trata-se de um elemento constitutivo da casa grande ou da confraria da floresta, conforme a designação dada por Propp (1997) a respeito das raízes históricas do conto de magia (maravilhoso ou feérico). O acesso a esse quarto é feito por uma chave encantada, reconhecida por ser uma ajudante do "adversário sobrenatural", típico dos contos classificados entre os números 300 e 399, na seção dos contos folclóricos dos catálogos internacionais de classificação de contos populares.

Em relação às fontes orais de **Barba Azul**, Soriano (1977) destaca três versões comumente encontradas na França. Uma dessas versões narra a história de três irmãs que são raptadas ou atraídas sucessivamente por um monstro na casa do qual violam o segredo do quarto proibido, porém somente a terceira delas escapa do monstro. Ela castiga o monstro e consegue salvar as demais irmãs. Essa é uma versão encontrada no Canadá e na maior parte da Europa, exceto na França. Numa outra versão, cristianizada, desaparece o motivo do quarto proibido e, na trama, duas irmãs conduzidas por um ser diabólico são salvas por seres divinos.

A terceira versão possui um enredo mais familiar às versões de Perrault. É também a mais popularizada no território francês e narra a história de uma mulher que adentra um quarto proibido, mas é salva por seus irmãos e seus pai (SORIANO, 1977). A presença dos pais é o único elemento dessa variante inexistente no texto de Perrault, de resto, permanecem semelhantes os demais eventos da trama.

Nas versões brasileiras deste conto de Perrault, a descrição inicial apresenta um contraste na focalização da personagem antagonista: era um homem que possuía belas casas na cidade e no campo, que possuía baixelas de ouro e de prata e carruagens douradas. Nessa descrição das posses um elemento variante era a mobília. Ela pode ser "luxuosa" (1934, p.

23), “de tapeçaria” (1965b, p. 15), formada por “estofados todos enfeitados e bordados” (1970, p. 40), de móveis “floreados” (1977, p. 101), “de madeira lavrada” (1985, p. 189), “forrados com bordados” (2004a, p. 80), “recamados” (2005b, p. 238). Assim, com exceção da versão de 1934, as demais utilizam termos com o mesmo valor semântico. A versão de 1934 não especifica o caráter dos móveis, mas deixa à imaginação do leitor a construção de um quadro condizente com o termo utilizado pelo tradutor. Todavia, caso o leitor tenha dificuldade em reconhecer o sentido de alguma palavra ele pode construir um cenário distinto para cada caso.

Na coletânea de Pimentel (1955), *Contos da Carochinha*, a exposição inicial está centrada na descrição pessoal do antagonista e não na descrição do seu patrimônio, diferente dos textos brasileiros que, por sua vez, são fiéis às publicações francesas, conforme se observa nos exemplos: “Il était une fois un homme qui avait de belles maisons à la Ville et à la Champagne, de la vaisselle d’or et d’argent, des meubles en broderie et des carrosses tout dorés [...]” (PERRAULT, 1999b, p. 26). Este mesmo modelo de *Contes de ma mère l’oye* também é encontrado em outra publicação, intitulada *Histoires ou contes du temps passé*.

Mas seria **Barba Azul** um conto de fadas? Alguns pesquisadores aproximam essa narrativa do suspense característico de um filme de Alfred Hitchcock. A complicação do conto, afinal, é construída por uma maquinação estratégica na qual “a descoberta macabra das mulheres assassinadas torna-se um índice que faz da esposa curiosa uma testemunha que sabe muito e, por isso, deve ser eliminada” (PERRAULT, 1999a, p. 90).

Apesar da riqueza material do personagem, a deformidade física simbolizada pela barba azul representa o primeiro elemento oferecido pelo narrador para julgamento do leitor. A excepcionalidade desse personagem, identificado como outros personagens de Perrault por um sobrenome ligado a um detalhe físico, é paradoxal, pois ao lado dos valorosos bens permanecia uma amedrontosa e temível deformidade física. Tal aspecto negativo é acrescido às armadilhas da aparência que descreve Barba Azul unicamente como um homem, sem situá-lo socialmente a exemplo da descrição de sua vizinha, definida, conforme a versão, como: “fidalga” (1934, p. 23), “senhora de classe” (1965b, p. 15), “dama de fino trato” (1970, p. 40), “dama de categoria” (1977, p. 101), “dama de alta nobreza” (1985, p. 189), “senhora de qualidade” (2004a, p. 79), “mulher de classe” (2005b, p. 238), “senhora de alta linhagem” (2005a, p. 20).

Ser uma “Dame de qualité”, como está colocado em edições francesas, inclusive conservando a forma maiúscula da consoante, designava, no século XVII, alguém pertencente

à nobreza, adequando-se ainda, o termo, ao sexo masculino. Algumas versões traduzem a expressão ao pé da letra (Dama de qualidade), outras remetem à sofisticação ou à classe social à qual a personagem pertencia.

Mais uma vez a ironia do escritor entra em cena, pois joga com as armadilhas da aparência. O conto de Perrault não mostra, porém a História registra o paradoxo envolvendo as "damas de qualidade". Apesar da posição social destacável, contrariamente a isso, elas não possuíam fortuna. Se a fortuna constituía um aspecto ausente no cotidiano da vizinha do personagem infame, uma de suas filhas contribui decisivamente para mudar semelhante perspectiva. O leitor fica sabendo, antes que a personagem, sobre a dimensão da riqueza do Barba Azul, supervalorizada pelo narrador que, por seu lado, tenta fisgar o leitor para o texto na mesma proporção em que a moça é atraída pela riqueza do seu futuro esposo e algoz.

Nesse processo de sedução do leitor insere-se o prazer do texto, pois como diz Barthes (2002, p. 24) "é esse momento em que meu corpo vai seguir suas próprias ideias – pois meu corpo não tem as mesmas ideias que eu". Em tal processo, instaura-se a condição da recepção de uma obra constituída a partir das manifestações de uma voz subjugada pela escrita, porém fugazmente capaz de fazer emergir uma performance solidificada pelo encontro instantâneo entre o texto o leitor.

Retomando o enredo, percebe-se quão fácil foi para Barba Azul conquistar a confiança de todos e conseguir mais uma futura esposa, mesmo esta sabendo do inexplicável sumiço das anteriores. Todas as versões do *corpus* não determinam a quantidade de mulheres desposadas pelo personagem, somente a versão de *Contos da Carochinha* informa com precisão essa quantidade: "[...] a moça recusou, pois não queria desposar um homem que tinha a barba azul, viúvo vinte vezes, sem que ninguém soubesse o que era feito de suas esposas, nem de que tinham morrido" (PIMENTEL, 1955, p.77). Nesta obra não se indica a fonte da história, mas chama a atenção uma particularidade: o nome do personagem, Gilles de Retz, é uma referência direta à História e à sua destacável posição social contrasta com a não identificação da classe social da vizinha. Neste caso ocorre a inversão de papéis, pois não se sabe se a dama é de qualidade, bem como a história não relata os bens possuídos pelo personagem. O narrador destaca os aspectos negativos de Gilles e restringe a descrição de sua a riqueza à expressão "um opulento fidalgo" (1955, p. 77).

Por meio da narrativa de **Barba Azul**, e das armadilhas nela produzidas pelo antagonista para fascinar as pessoas, Charles Perrault demonstra a forma como a riqueza, as posses, os bens e a opulência podem sobrepor-se ao caráter pessoal. Se antes a barba azul "o

tornava tão feio e terrível, que não havia mulher ou donzela que não fugisse ao vê-lo" (PERRAULT, 1977, p. 101), os oito dias na casa do campo fariam as filhas da vizinha mudarem de ideia a respeito do anfitrião. Afinal, todos estavam sob o signo de uma diversão semelhante ao momento do carnaval em que há, de certo modo, uma liberação dos códigos canônicos e das regras sociais em favor de um efervescente estado de inebriante e contagiante felicidade efêmera. Uma estratégia como esta, no pensamento cristão, não seria uma iniciativa senão proveniente de alguma interferência diabólica.

Chama a atenção também o fato de Barba Azul ter permitido a suas possíveis pretendentes permanecerem na companhia de rapazes durante os passeios, as caçadas, as pescarias, as danças e os jantares, por isso "as moças quase que não dormiam" (1934, p. 24); "ninguém dormia" (1965b; 1993a, p. 16); "os convidados mal tinham tempo de dormir", (1970, p. 40); "nem sequer se chegava a dormir" (1977, p. 102); "as pessoas não dormiam" (2005b, p. 238); "não se dormia e passava-se toda a noite a pregar peças uns nos outros" (2005a, p. 20). Também as versões de 1985, 89, 94, 99 e 2004a acompanham o raciocínio dos textos de 1965b e 1993a numa clara intenção de revelar não ao pé da letra a possibilidade de alguém passar oitos dias privado de sono e ainda com energia para tantas atividades de entretenimento, mas um desmedido exagero para destacar a euforia contagiante e, por outro lado, a bem sucedida estratégia do anfitrião. O desmedido exagero presente nas versões de **Barba Azul** remete, numa situação de oralidade pura, à função do intérprete para quem "o texto é só uma oportunidade do gesto vocal" (ZUMTHOR, 1993, p. 55). Como a situação é de performance no nível da leitura, a performance se manifesta por ação e reação do leitor ao perceber, na tentativa de sedução do texto, o apelo que o faz seguir com atenção as pistas do maravilhoso.

E, dessa maneira, Barba Azul conquistaria a simpatia da filha mais jovem de sua vizinha. Ela "gostou tanto daquela vida que perdeu a cisma com o Barba Azul" (1934, p. 24). Estaria a jovem iludida ao pensar que casando-se com aquele homem permaneceria a sua casa sempre em festa? A caçula foi, desse modo, facilmente atraída pelo antagonista, passando a vê-lo como "um homem muito bom" (1934, p. 24). Nas demais versões narra-se que a moça passou a ver bondade e distinção naquele homem depois de perceber que a sua barba já não era tão azul assim. Essa mudança de ponto de vista da heroína serviu para anular a antonomásia com a qual ela identificava o personagem, mas será que convenceu o leitor? Destacando a mudança de perspectiva da heroína como um traço fiel ao folclore conservado por Perrault, Soriano (1977, p. 162) afirma: "o tema geral, os motivos, os traços são os

mesmos aqui e lá [no folclore]. A ironia, às vezes leve e desabusada, desenvolve novamente o assunto, realmente inesgotável, da malícia das mulheres". Essa malícia se manifesta unicamente no instante em que a personagem muda diametralmente seu pensamento em relação ao misterioso homem da barba azul.

Conquistada a moça e efetuado o casamento o próximo passo de Barba Azul foi testar a confiança de sua esposa. Nesse ponto é possível entender a crítica de Perrault a alguns comportamentos humanos. Depois de mostrar os objetos valiosos e a sua riqueza espalhada pela casa, Barba Azul indica o quarto proibido e faz o alerta à sua esposa, porém esta irá preterir a utilização da riqueza em proveito da curiosidade e da transgressão do interdito. Sobre isto, a versão de 1999b, em francês, sem dar maiores explicações em seu dossiê sobre a irrepimível curiosidade feminina registra: "[...] a vontade é mais forte que o medo. A explicação é simples, mas nem por isso privada de humor: uma mulher é, por natureza, curiosa e desobediente, curtindo ela própria a sua perdição, como afirma a primeira moralidade... um estado de espírito que pode chocar hoje, mas que era banal no século XVII" (PERRAULT, 1999b, p. 92). Dentre as moralidades presentes nas versões do *corpus* aquela que reflete esse contexto encontra-se em Perrault (2005a, p. 27):

> Querer saber nos faz trilhar, às vezes/ caminhos bem sombrios e bem duros/ que nos levam aos poucos,/ sem que nem sintamos/ aos desvãos mais escuros. Preferimos, talvez, desses recantos/ para sempre fugir./ Mas já é tarde, temos que enfrentá-los,/ pois não há para onde escapulir. [...].

4.1.1.1 Os Epítetos na História de um Azul Sombrio

Se a heroína abdicou de contemplar as riquezas do seu esposo em troca da curiosidade, o narrador, por sua vez, faz questão de descrever a grandiosidade dos bens possuídos pelo personagem sanguinário. O adjetivo "belo", por exemplo, componente de epítetos laudativos, predomina na caracterização dos imóveis de Barba Azul durante a descrição inicial e antes da motivação condutora do conto. Estão presentes também, para acentuar o enaltecimento do cenário, os termos "grande" e "extremo", respectivamente relacionados às propriedades do personagem e à beleza das filhas da vizinha. Para exemplificar um aspecto comum ao narrador em Perrault, esse espaço não real permanece com a suntuosidade dos palácios descritos em outros contos.

> [...] possuía belas casas na cidade e no campo (PERRAULT, 1934, p. 23).
> /
> [...] um homem que tinha lindas casas na cidade e no campo (1965b; 1993a, p. 15).
> /
> [...] possuía belas mansões no campo e na cidade [...]. Uma vizinha, dama de categoria, tinha duas filhas de extrema beleza (1977, p. 101).
> /
> [...] possuía lindas casas e grandes propriedades, tanto na cidade como no campo (1970, p. 40).
> /
> [...] possuía belas casas na cidade e no campo [...]. Uma de suas vizinhas, dama de alta nobreza, tinha duas filhas extremamente belas (1985, p. 189).
> /
> [...] possuía belas casas [...]. Uma das suas vizinhas, senhora de qualidade, tinha duas filhas muitíssimo bonitas (2004a, p. 79).
> /
> [...] possuía belas casas [...]. Uma de suas vizinhas, senhora de alta linhagem, tinha duas filhas muito bonitas (2005a, p. 20).
> /
> [...] tinha belas casas [...]. Uma de suas vizinhas, mulher de classe, tinha duas filhas perfeitamente belas (2005b, p. 238).

Os epítetos utilizados na descrição da moradia são pouco impactantes em função de sua automática identificação com o uso comum na escrita. Impressionam nos contos aqueles que poderiam ser dispensáveis, e o são nas sequências textuais diversas e em versões dos contos de Perrault desapegadas à tradução. Entretanto, as versões que conservam as fórmulas epitéticas ainda incomuns fora da ficção narrativa maravilhosa mantêm o elo com a tradição oral. A recorrência dos epítetos representa a consonância de uma fórmula fixa que "existem em uma tradição, e não podem dela se dissociar. A tradição coletiva [...] retém uma quantidade mais ou menos considerável de fórmulas, disponíveis a todo momento para todo poeta imbuído de sua arte" (ZUMTHOR, 1997, p. 123).

É assim que os epítetos conservados na escrita referendam a possibilidade do texto vocal e recobram na mente do leitor uma performance restabelecida por uma situação transitória e única de apreensão e compreensão condicionadas à experiência estética do leitor no instante da leitura. Nos trechos narrativos anteriores, portanto, a tenuidade da performance se manifesta através de um momento escasso de insurgência mansa de epítetos. A adesão destes à escrita rarefaz a performance porque esconde a identidade que eles possuem com uma tradição oral, campo de evidenciação de uma performance plena.

A disparidade entre casas e mansões, de um lado, e a similaridade entre extrema e perfeita, de outro, se perdem em função da alimentação valorativa instituída pelo adjetivo bela. Desse modo, o leitor ao querer pousar neste ambiente passa a construir, em obediência às indicações narrativas, um cenário próprio ao seu deleite material. Este conto torna-se uma exceção pelo fascínio causado pelo personagem vilão: "Barba Azul é um bicho papão que fascina: o nome em si desperta associações com sexo, virilidade, energia masculina e desejo [...], a barba do vilão de Perrault sinalizava um estranho, um libertino, um rufião" (WARNER, 1994, p. 275). Na condição de *serial killer* da Idade Média, esse personagem surpreendentemente entra para a posteridade nas páginas de um conto de fada. A sua marca particular com a qual intitula o único conto de Perrault, cujo título é a identificação do algoz na narrativa, reflete um poder simbólico da barba entre as civilizações. Desprovido de uma posição social destacável o personagem, apesar dos bens que possuía, tinha na barba o seu índice particularizador não fosse ela caracterizada por uma coloração assombrosa. O azul, na realidade, poderia ser um cinza semelhante à paisagem do inverno em países frios e de clima não tropical. Um cinza com aspecto sombrio e possivelmente semelhante ao caráter de quem a possui. Daí a necessidade do personagem desmistificar todo o juízo a esse respeito e agir de maneira contrária à sua verdadeira identidade psíquica.

Em francês, a palavra *barbe* está relacionada à *barbare* (barbárie), uma aproximação etimologicamente fantasiosa, mas pertinente ao contexto da história. Entretanto, para um leitor de primeira viagem a história de Barba Azul pode induzi-lo a permanecer do lado deste personagem durante um tempo razoável. E, nesse sentido, o leitor passa a almejar o conhecimento da temática da obediência e do refreamento dos impulsos, esquecendo a profundeza ambígua que a cor azul sugere. Isso ocorre mesmo quando o leitor se depara com o mistério do desaparecimento de suas anteriores esposas, num total de vinte para algumas versões. Ele pode, todavia, desconfiar da psicopatia do personagem quando percebe, pelas estratégias construídas por esse antagonista, a mudança de ponto de vista de algumas personagens, principalmente daquelas que serão desposadas pelo Barba Azul, conforme se observa ao final da festa.

> [...] a irmã caçula começou a achar que [...] ele era um homem bastante agradável (PERRAULT, 1985, p. 190).
> /
> [...] começou a achar que o dono da casa não tinha a barba tão azul assim e que era um homem bastante agradável (2005a, p. 20).

O adjetivo agradável não é suficiente para, na mesma medida da beleza da jovem destacada anteriormente na maior parte das versões, modificar drasticamente o ponto de vista dela em relação ao seu pretendente, o Barba Azul. Aqui, o epíteto laudativo se consome na manipulação feita pelo vilão sobre suas vítimas. Talvez a moça tenha mudado de opinião inebriada pela "sucessão de passeios, de caçadas e pescaria, de danças, banquetes e ceias" (1994, p. 190). Muitas versões anunciam que "ninguém dormia", um claro índice da ironia fornecida pelo autor ao conto e, internamente, um estímulo fornecido pelo personagem sombrio para seduzir à jovem: "E o caso foi que a menina mais moça gostou tanto daquela vida que perdeu a cisma de Barba Azul" (1934, p. 24). A parte introdutória do enunciado – "E o caso foi" – sugere especialmente um tom de oralidade, de prosa, de conversa entre narrador e receptor sem querer se explicar, pois se mantém como técnica criativa das narrativas populares com ênfase no significante em vista da sonoridade poética, conforme destaca Cascudo (2006) no capítulo VII de sua obra *Literatura Oral no Brasil.* A significação desse excerto, dispensável na escrita, neste caso, denota o foco da estratégia do conto para atar as constituintes narrativas perfeitamente explicitadas, semanticamente, pelo intercâmbio da leitura com o jogo de representações formado na mente do leitor.

Com a conquista de mais uma esposa, a primeira etapa da trama é vencida, a esposa é seduzida, conquistada e convencida. O próximo passo do conto mostra o vilão da história passando a testar a índole da heroína como provavelmente testara nas vezes anteriores. Mas como a história revela, desde a gênese da humanidade, a curiosidade permanece sendo um atrativo irrecusável e mensurador da capacidade humana de resistir às tentações sob pena de sofrer consequências desagradáveis. É ainda comum àqueles seres fragilizados ante a curiosidade a promessa de cumprir as determinações, por isso Barba Azul cuidou de acentuar bem na sua esposa o desejo de conspurcar o interdito. Para tanto, antes da viagem que deveria fazer, pode-se pensar numa falsa viagem, já que voltou muito antes do previsto, Barba Azul dá recomendações a sua esposa e entrega-lhe todas as chaves da casa, inclusive a do quarto proibido.

> [...] A jovem esposa prometeu fazer tudo como ele dizia. [...] Os vizinhos e as amigas não esperaram [...] de tão ansiosos que andavam por conhecer as famosas riquezas daquela casa (PERRAULT, 1934, p. 24).
> /
> [...] fizesse vir suas boas amigas, que as levasse ao campo se quisesse [...] (1965b, p. 15; 1993a, 16).
> /

> [...] que mandasse chamar as suas boas amigas [...]. – Aqui tendes – disse ele – as chaves das duas grandes arrecadações [...]. Quanto a esta chavinha, e a chave do gabinete que fica ao fundo da grande galeria térrea; nesse pequeno gabinete, proíbo-vos, porém, de entrar [...]. As vizinhas e as suas boas amigas não esperaram [...] para aparecerem em casa da recém-casada (1977, p. 102).
> /
> [...] Barba Azul explicou à jovem esposa que iria viajar [...]. – Aqui tens as chaves dos dois grandes guarda-móveis [...]. Esta chavinha abre o pequeno gabinete no fim do longo corredor [...]. Se, apesar de tudo, lá entrares, poderás contar com a ira violenta de minha parte. [...], mas a jovem senhora mesmo nem achou tão interessante a contemplação de todos esses tesouros, pois pensava com impaciência na pequena chave (1970, p. 40; 42; 44).
> /
> – Aqui estão as chaves dos dois grandes armários, disse ele, [...]. Quanto a esta chavezinha aqui, é a do quarto que fica no final da grande galeria [...]. Você pode abrir tudo, [...], mas nesse pequeno cômodo está proibida de entrar (1985, p. 190).
> /
> [...] que chamasse as boas amigas [...]. Ah, esta pequenina é a chave do gabinete que fica no fim da grande galeria do andar térreo [...]. As vizinhas e as boas amigas não esperaram convites para ir à casa da recém-casada (2004a, p. 80).
> /
> [...] E mostrou-lhe as chaves dos dois grandes guarda-móveis [...]. – Quanto a esta [...] é a do quartinho que fica no fim da grande galeria, no andar de baixo [...]. As vizinhas e as boas amigas não esperaram que as mandassem buscar para ir visitar a jovem recém-casada. [...]. Elas não cessavam de exagerar e de invejar a boa sorte da amiga. [...] tomada pela curiosidade [...], desceu por uma pequena escada oculta (2005a, p. 21).
> /
> [...] pedia que se divertisse bastante [...], que convidasse suas boas amigas, [...]. Quanto a esta pequena chave, é a chave do escritório no final da grande galeria [...]. As vizinhas e as boas amigas não esperaram que as mandassem buscar para ir à casa da jovem esposa, [...]. Estava tão premida pela curiosidade [...], desceu por uma pequena escada secreta [...]. Pegou então a pequena chave e, tremendo, abriu a porta do gabinete (2005b, p. 238; 240).

Também aqui os epítetos relativos à descrição do ambiente concorrem para a retomada de elementos ou fórmulas construídas nas culturas orais e, portanto, designativas da presença de uma performance na escrita reatualizando, ainda, a presença de uma memória viva de culturas pautadas no pensamento e na expressão dissociados da escrita. Assim, a performance aqui se manifesta pela referendação que leitor se permite fazer acerca da identificação da linguagem condutora dos epítetos como elo de expressão da situação oral de transmissão do conto. Neste caso, os epítetos retomam o aqui e agora da transmissão e da recepção poética do texto através do qual se dá, mesmo que pouco duradoura e pouco intensa, a consumação de uma performance no âmbito da escrita dos contos de fadas a qual é evocada pela leitura.

No tocante à trama, contudo, a esposa, tomada pela curiosidade, desobedece ao marido e dele logo receberá a punição. Situações relativas à curiosidade feminina surgem desde os primórdios. Eva, seguindo os conselhos da serpente, prova o fruto da árvore do conhecimento e, por isso, é expulsa do paraíso juntamente com Adão, condenado por Deus a viver como pobres mortais. Na mitologia grega, Pandora rouba de Zeus a caixa com as misérias humanas e ao abri-la liberta-as, restando somente a esperança. No folclore, são inúmeras as histórias regidas pela transgressão do tabu materializado pela visita a um quarto proibido como no conto de Perrault. Entretanto, em alguns contos de fada "entrar no quarto proibido acaba levando a um maior desenvolvimento da consciência" (VON FRANZ, 1985, p. 230).

Antes, porém, a jovialidade da esposa, descrita em expressões epitéticas por algumas versões, revelaria a imaturidade da heroína determinada, principalmente, pelos epítetos aflitivos empregados pelo narrador e enaltecidos de maneira hiperbólica no seu pedido de perdão. Tomados como bagagens de culturas orais, os epítetos empregados descortinam a performance na escrita ao fazerem o texto vibrar num leitor em busca de pistas da oralidade para, com isso, alimentar mais a performance manifestada no modelo de linguagem no qual os contos de Perrault estão pousados. Segundo Zumthor (2000) ao estabilizar um texto que vibra, neste caso, em momentos nos quais a presunção de oralidade torna-se real, a vibração passa do texto para o próprio leitor, atingindo-lhe o corpo e a alma.

Quando, na narração, o narrador opta pela expressão "pobre criatura" para referir-se à heroína, a expressão epitética aí destacada parece alcançar e destituir a personagem do caráter humano e transformá-la num ser vivo, porém fraco e inferior a tantos outros que disputam a sobrevivência. No clímax da batalha entre a tirania monstruosa de Barba Azul e a aparente fragilidade da esposa a história sugere um plano vertical no qual a esposa permanece na base e o marido no topo, objetivando o seu esmagamento.

> A pobre moça lançou-se aos pés do marido desfeita em lágrimas e pediu-lhe mil perdões da falta cometida (PERRAULT, 1934, p. 27).
> /
> Sua jovem esposa esforçou-se enormemente para mostrar ao marido que se alegrava pelo seu retorno. [...] – Por que há sangue nesta chave? – Isso não sei – respondeu a pobre mulher, mortalmente pálida (1970, p. 47).
> /
> − Por que este sangue aqui nesta chave? – não faço ideia – respondeu a pobre mulher, mais pálida que a morte (1977, p. 104).
> /
> – Por que há sangue nesta chave? – Não posso saber a razão, respondeu a pobre criatura (1985, p. 194).
> /

> [...] fez tudo o que pôde para lhe mostrar que estava encantada com aquele rápido retorno. [...] Barba Azul examinou-a e perguntou: – Por que há sangue nesta chave? – Não sei explicar uma coisa dessas – disse a pobre moça [...] (2005a, p. 22).
> /
> O Barba Azul, [...], diz à mulher: - Por que há sangue nesta chave? Nada sei sobre isso – responde a pobre mulher; (2005b, p. 241).

Os epítetos aflitivos predominantes neste momento da narrativa revelam algo importante. Trata-se dos traços de oralidade que, nos momentos de efusão da performance instituída pela leitura analítica das versões dos contos de Perrault, permitem ao leitor compreender algo próprio das culturas orais primárias. Nelas, "a memória viva conserva o que é necessário à vida presente. Descarta gradativamente o que se tornou intensamente irrelevante. Todavia, prefere remodelar a descartar" (HAVELOCK, 1996c, p. 140). O trechos acima tratam somente de um exemplo de elementos da memória viva das culturas orais conservadas e valorizadas pela performance na escrita, todavia descartadas em versões livres, certamente por julgarem-nas irrelevantes ou incoerentes à forma escrita do conto maravilhoso.

Num instante de surgimento de epítetos tomados como pressuposto de uma performance fixada na escrita, ela daí se liberta porque o leitor, ao referendar a construção de sentidos com elementos fugidios às garras da escritura, contribui para a construção de um espaço de liberdade, segundo Zumthor (2000, p. 63), "ilusório pelo fato de que só pode ser ocupado por um instante, por mim, por ti, leitores nômades por vocação [...]. A fixação, o preenchimento, o gozo da liberdade se produzem na nudez de um face a face". Assim, o leitor deve se despir de sua percepção da realidade, mas não da experiência desta, para poder ter acesso à pureza da realidade ficcional conduzida também pelos matizes sonoros possibilitados por uma cumplicidade entre a interação com o texto, o efeito deste sobre o leitor e a intensificação disso tudo na efetivação da performance.

Durante esse processo, ainda nas passagens narrativas em destaque o leitor verifica que a ligação dos contos maravilhosos com aspectos primitivos do comportamento humano continua visível. O caso do quarto interdito é um exemplo transformado dessa ligação, garante Von Franz (1985). Em versões populares ele era representado por um tabu. Perrault, por sua vez, emprega uma série de motivações racionais, mantém, entretanto o conceito primordial: se o interdito é violado, logo o mal se abate sobre o culpado pela violação. Dentro desse contexto, o autor infere que a curiosidade é uma qualidade ou aspecto mais forte entre as mulheres e, por isso, não se sabe se o autor estaria procedendo a uma crítica velada ou despretensiosa com o intuito apenas de divertir o receptor de sua obra. Em todo caso, em

todas as versões permanece intacta a motivação do antagonista: "Barba Azul desposa mulheres jovens a fim de colocá-las à prova de sua curiosidade. Se elas cedem, se desobedecem, ele as mata" (SORIANO, 1977, p. 165).

A identificação de uma performance com base, evidentemente, nos índices denotadores de oralidade, se faz complementar pela compreensão de outros aspectos da trama, pois se relacionam a aspectos imaginativos e a concepções desenvolvidas em culturas sem acesso à escrita. No andamento da análise de **Barba Azul**, percebe-se que a chave encantada ajuda o antagonista em sua empreitada. Imbuída do caráter sobrenatural, a chave revela a mancha de sangue irremovível que comprova a desobediência daquelas mulheres curiosas. A heroína seria mais uma vítima, pois se alguma das esposas escapasse revelaria a verdade sobre aquele homem. A chave, neste conto, representa o objeto mágico a serviço do malfeitor. É responsável por atrair e, consequentemente, trair a curiosidade da heroína. O cenário de tragédia construído no conto, a ameaça da morte da protagonista enfim, o direcionamento da narração conduz o leitor à percepção do terror e a piedade, dois recursos indispensáveis da catarse (COLLOGNAT-BARÈS *et alii*, 2006). A afetação desses sentimentos no leitor exigiria, portanto, a purificação do seu espírito envolvido na contemplação de uma narrativa com tendências à tragicidade.

Contudo, ao ter se revelado curiosa a protagonista demonstra, em princípio, sua fraqueza, mas por outro lado indica substancialmente sua coragem para enfrentar a tirania do marido, símbolo de um ser demônico. A esposa estava ciente das consequências acarretadas pela transgressão, mesmo assim atendeu ao seu impulso. Para esclarecer bem essa questão Meletínski (2002, p. 134) conclui:

> O fato de cair em poder de um ser demônico pode, em princípio, levar à destruição da vítima, e variantes dessa natureza encontram-se no folclore universal. Mas quando aplicada ao herói (especialmente no conto maravilhoso) esta situação de perigo recebe um desenlace positivo, quando aparece acoplada no motivo duplo: resgate de alguém que se encontra em poder de um ser demônico.

Dessa maneira, a esposa deve dividir a sua condição de heroína com os seus dois irmãos, responsáveis por derrotar Barba Azul. Sua fortaleza é uma aparente qualidade que permanece no discurso. Se antes havia prometido não entrar no quarto proibido agora ela promete descer para o sacrifício tão logo recomende sua alma a Deus, o que de fato serve de subterfúgio para buscar socorro para sua vida. Nesse momento aparece na história a irmã,

uma personagem dúbia dentro da verossimilhança interna do conto, afirma Soriano (1977). Na maior parte das versões populares não cristianizadas, três irmãs se defrontam com um monstro e, ao final, sobressai a valentia de uma delas que vence o inimigo e ressuscita as duas irmãs vitimadas por ele. Perrault, por sua vez, substitui essa tríade do contexto popular por agrupamentos de parelhas. Um deles é constituído por duas irmãs, porém a irmã mais velha, Ana, aparece somente no final dramático. Ela não figura entre as pessoas elencadas por Barba Azul para frequentarem a casa na sua ausência, entretanto ela estava ali no dia decisivo. Isso permite ao leitor imaginar automaticamente que Ana habitava aquela casa.

Todavia, esta personagem não parece fazer parte das ameaças do Barba Azul. Mesmo se percebendo nela uma cúmplice do iminente assassinato, a fúria mortal do antagonista não parecia incluir, em seu desejo sanguinário, a testemunha de seu crime. Nesta condição, a irmã está num espaço onde a heroína poderia estar também. Permanecer embaixo, mais próximo, portanto, do ser demônico, serve como estratégia para acentuar o drama e a possibilidade de que este conto, a exemplo de **Chapeuzinho Vermelho,** termine sem um final feliz, fugindo à regra dos contos de fadas.

Por isso, encontra-se entre as versões o narrador optando por uma expressão epitética – "pobre condenada" – indicando a consolidação de um destino fúnebre para a heroína. Tomando-se o termo condenada como substantivo, cujo sentido figurado compõe a expressão epitética, o adjetivo pobre não parece necessário para integrar toda a significação, porém a intenção dessa bagagem nascida entre as culturas orais pretende manter o exagero na construção da cena e na descrição do estado psicológico do personagem. De modo particular e relativo à expressão mesmo da linguagem, o epíteto referido anteriormente e os demais destacados nos trechos a seguir instauram um momento fugaz no qual o leitor predispõe-se a atrelar a identificação do escrito à evidência de uma performance subjugada pela escrita, mas resgatada no ato da recepção com todo o valor estético componente da leitura.

> [...] a pobre condenada volta e meia lhe gritava muito aflita: [...]. Logo depois Barba Azul, com uma grande faca na mão (PERRAULT, 1934, p. 28).
> /
> A irmã subiu ao alto da torre, e de vez em quando a pobre mulher aflita gritava-lhe de baixo [...]. Entretanto Barba Azul, com um grande alfanje na mão, gritava com toda força para a mulher: (1965b, p. 20; 1993a, 21).
> /
> Ao sair Barba Azul, a jovem esposa chamou sua irmã, dizendo: − Ana, [...], sê boa e sobe na torre para procurar nossos irmãos (1970, p. 48).
> /

> Entretanto o Barba-Azul, empunhando um enorme facalhão, gritava com toda a força para a mulher: (1977, p. 106).
> /
> A irmã Ana subiu até o alto da torre, enquanto a pobre e aflita criatura gritava-lhe de minuto a minuto [...], empunhando um enorme facão, [Barba Azul] berrava [...] (1985, p. 197).
> /
> A irmã Ana subiu no topo da Torre, e a pobre afligida lhe gritava de tempos em tempos: (2004a, p. 87).
> /
> A irmã Ana subiu ao alto da torre e a pobre aflita passou a gritar, a todo instante: [...]. Enquanto isso, Barba Azul, empunhando um grande facão, gritava [...] (2005a, p. 24; 25).
> /
> E a pobre jovem aflita lhe gritava a cada instante (2005b, p. 242).

O estado emocional da heroína é acentuado por epítetos que sinalizam a sua derrocada a ponto de, em algumas versões, os qualificativos substituírem os termos jovem, esposa e mulher, designativos da heroína.

Outro traço responsável por acentuar o clímax é o instrumento cortante com o qual Barba Azul pretende ceifar mais uma vida para ornamentar o seu quarto proibido. De uma grande faca para um enorme facão e suas variantes, alfanje, facalhão, distancia ou aproxima mais o leitor da significação, mas de qualquer forma reconhece ser um instrumento contundente. Tais epítetos indicativos de índices de oralidade, todavia, mostram um nível de performance na escrita sugestivo de uma oralização do texto, porque, como diz Zumthor (2000, p. 73) "não se pode duvidar de que estejamos hoje no limiar de uma nova era da oralidade, sem dúvida muito diferente do que foi a oralidade tradicional; no seio de uma cultura na qual a voz, em sua qualidade de emanação do corpo, é um motor essencial da energia coletiva". Daí a sensação, em certos momentos, de que os epítetos parecem isolados e não associados à intenção do narrador em enaltecer cada cena na qual eles estão inseridos.

Outro traço curioso que pode passar despercebido diz respeito aos diálogos ofegantes entre as duas irmãs. O conto situa a irmã apenas no ponto nevrálgico da trama, deixando o leitor deduzir sobre a sua participação anterior a este momento. Outro detalhe relativo a isso se concentra na relação desses diálogos com a identificação dos irmãos. A heroína, na parte de baixo da torre, grita para sua irmã, Ana, na parte de cima: "[...] suba, eu lhe peço, no topo da Torre, para ver se os meus irmãos estão chegando [...]" (PERRAULT, 2004a, p. 86). O modo como a heroína se refere aos irmãos exclui, de momento, a personagem Ana de ter algum parentesco consanguíneo com os salvadores da heroína. Porém, este trecho, na maior parte das versões, entra em contradição, conforme alerta Soriano (1977, p. 170): "Muitas edições

contemporâneas falseiam o diálogo ofegante entre as duas irmãs, particularmente atribuindo à heroína a última réplica". Na verdade, a última réplica é proferida pela personagem Ana e, nesta, ela deixa explícito que os cavaleiros, irmãos da heroína, também são seus irmãos.

> − Ana, minha irmã Ana, não vê nada ainda?
> − Sim, Vejo – respondeu ela – dois cavaleiros que vêm deste lado, mas estão ainda muito longe... Deus seja louvado – exclamou um momento depois – são os meus irmãos. Vou acenar-lhes para que se apressem. (PERRAULT, 2004a, p. 87).

O trecho introdutório "Ana, minha irmã Ana" representa uma fórmula recorrente, uma fórmula pronta, um chamamento que prolonga o suspense, impacienta Barba Azul, mostrando a referência indireta do escritor aos Antigos. Com este momento da narrativa, "ele faz alusão à Eneida, quando Dido espia a partida de seu amante Enéias, com sua irmã Ana. A interrogação repetida três vezes traduz a elevação da angústia" (MESSIÈRE, 1999, p. 94).

Por outra perspectiva, o conflito gerado sobre a certeza de que os cavaleiros seriam irmãos das duas irmãs ou de apenas uma delas retrata mais um traço concernente ao movimento do conto ao se transferir de uma versão antiga para uma versão moderna, uma característica não indicativa da superioridade da literatura escrita sobre a oral e, nem o contrário disto. Soriano (1977) alerta para o perigo da atitude nostálgica no contato e na análise apreciativa que o folclorista empreende sobre os valores históricos do folclore. A incongruência envolvendo a relação parental entre Ana e a heroína constitui, neste vasto repertório de variações de um mesmo conto na escrita, a continuidade das equivalências a que Perrault lançou mão na composição do seu texto, limitando, evidentemente, as alterações e legitimando a sua obra na interface entre o oral e o escrito. Conforme ressalta Soriano (1977, p. 168) "o essencial é que a narrativa se situa na confluência de duas significações, de dois universos. Aparentemente, o essencial pertence a uma época histórica em que certos motivos e certos traços não são mais compreendidos, por isso se começa a atribuir novos sentidos a eles".

Antes, porém, da chegada do socorro e do desenlace da trama, persiste a tensão. Do alto da torre a personagem Ana tenta visualizar a luz no horizonte responsável por salvar a heroína das garras do Barba Azul. A heroína, por sua vez, impelida (ao que parece) de subir ao alto da torre, se posta entre a irmã e o marido enfurecido. Por quatro vezes a heroína pergunta para sua irmã se a mesma avista seus irmãos se aproximando. Enquanto não recebe

uma resposta positiva prevalece a recorrência dialogal semelhante ao estado noético oral descrito por Ong (1998). Nas indagações da heroína percebe-se certo teor de aliteração da oclusiva nasal dental-alveolar combinada com a assonância: "Ana, minha irmã Ana, não vê nada ainda?" (PERRAULT, 2004a, p. 87). Assim, as frases prontas ou fórmulas paralelas como esta em que, por mais de uma de vez, serviu de recurso para a heroína protelar a fatalidade e ao mesmo tempo aumentar a tensão, sugestiona um instante de identificação do leitor com o texto. Esse instante faz o leitor perceber a presença de uma voz viva e, portanto, de uma performance no nível da escrita. Também o qualificativo previsível ("minha irmã, Ana") serve mais à sonoridade do que a uma explicação reiterativa. Tudo isso, segundo Ong (1998) são exemplos, em Perrault, dos quais, séculos antes, os poemas homéricos tiraram proveito. Todavia, esse teórico adverte que os leitores posteriores a Homero foram incentivados a desvalorizar tais procedimentos.

Atitudes como estas aparentemente rejeitadas por Ong (1998) diminuem, no contexto do conto escrito, a projeção da obra poética, pela performance, num cenário no qual se aproxima a presunção de uma presença de elementos significantes como o som, a modulação vocal, e outros que contribuem para a existência social e, sobretudo, instantânea da obra realizada pela transmissão e pela recepção unidas. Se em plena voz "o lugar da performance é destacado no 'território' do grupo" (ZUMTHOR 1997, p. 164), na situação de leitura o apagamento progressivo das nuances relativas a um cenário no qual ela seria plena exclui cada vez mais a forma escrita dos contos de sua forma oral a partir da qual a escrita se apossou, certamente, por vislumbrar nela a possibilidade de atingir a sensibilidade do leitor. Mesmo assim, a resistência da performance é revelada, na leitura, pelos elementos destacados pelo leitor como rememorador do território da linguagem de contos cuja genética permanece atrelada ao seu passado oral.

Essa rememoração é recuperada e também evidencia a performance nas respostas dadas por Ana e elaboradas em refrões. Nestes se observa um processo permanente de rima suave, provinda da própria natureza, contrastando com a agonia da heroína. Em cada uma das versões o enunciado ritmado aparece por duas vezes constituindo um conjunto padronizado de louvor à natureza e, por constituir-se em melodia, acentua mais o grau mínimo da performance na escrita. Por isso, os refrões proféticos integram a voz poética à voz cotidiana da personagem nesse momento único em que o leitor faz o texto se transmitir e ser recebido em sua consciência. Através dos refrões, o leitor visualiza simultaneamente uma voz da tradição concentrada em meio à voz cotidiana da qual ele faz uso. A enunciação, nesse

momento, é transformada em obra, pois se supõe a totalidade de alguns dos elementos da performance como palavras e frases sonoramente ritmadas. É como se a personagem Ana tivesse retomado de imediato, conforme se observa nos trechos destacados adiante, o repertório coletivo de uma tradição conservada na memória de sua comunidade narrativa. Para Zumthor (1993, p. 139), "as vozes cotidianas dispersam as palavras no leito do tempo, ali esmigalham o real; a voz poética os reúne num instante único – o da performance –, tão cedo desvanecido que se cala; ao menos, produz-se essa maravilha de uma presença fugidia, mas total".

> – Nada mais vejo, senão o sol a iluminar os campos [...]. – Nada vejo, senão o sol a iluminar os campos (PERRAULT, 1934, p. 28; 29).
> /
> – Só vejo o sol polvilhando e a verde relva viçando [...]. – Só vejo o sol polvilhando e a verde relva viçando (1965b, p. 20).
> /
> – Vejo somente o sol claro e a grama verde [...]. – Vejo apenas o sol claro e a relva verde (1970, p. 48).
> /
> – Outra coisa não vejo a não ser o sol a reverberar e a erva a verdejar [...]. – Outra coisa não vejo que não seja o sol a reverberar e a erva a verdejar (1977, 105; 106).
> /
> – Não vejo nada a não ser o sol que cintila e o capim que verdeja [...]. – Não vejo nada a não ser o sol que cintila e o capim que verdeja (1985, p. 197).
> /
> – Só vejo o sol brilhando e a verde relva viçando [...]. – Só vejo o sol brilhando e a verde relva viçando (1993a, p. 21).
> /
> – Nada vejo além do sol que empoeira e da urze que verdeja [...]. – Não vejo nada além do sol que empoeira e da urze que verdeja (2004a, p. 87).
> /
> – Nada vejo, além do sol que lampeja e da erva que verdeja [...]. – Nada vejo, além do sol que lampeja e da erva que verdeja (2005a, p. 24; 25).
> /
> – Só vejo o sol que rebrilha e a grama que verdeja [...]. – Só vejo o sol que rebrilha e a grama que verdeja (2005b, p. 242).

É importante identificar a variedade verbal que acompanha a função do sol nas variantes escritas do conto, pois endossam a variabilidade que compõe a experiência do leitor e que, portanto, oportunizam a aproximação da experiência de leitura do receptor com a oferta de significados do texto. De outro modo, há também o risco da significação passar incólume aos olhos do leitor, diminuindo talvez a sua receptividade na relação com a obra. De todo modo, a resultante da relação obra *versus* leitor é afetada pelos contextos temporais e

espaciais influenciadores, na escrita, da linguagem empregada e da escolha lexical, conforme a evolução no uso da língua. Os refrões estereotipados utilizados por Ana em dois momentos consecutivos não possuem só uma função decorativa na história, pois inserem o leitor numa áurea que lembra uma prática relacionada à oralidade, apesar de não ter, aparentemente, qualquer influência no desfecho da intriga. A versão de 2004a chama a atenção para as formas verbais francesas *poudroie* e *verdoie*, encontradas no texto fonte para a tradução brasileira, porém não mais utilizadas no século XVII. Também em relação aos refrões, COLLOGNAT-BARÉS *et alii* (2006, p. 124) afirma:

> Essas fórmulas constituem um elemento importante no dispositivo 'oralizante' do contista. Elas conservam uma atmosfera infantil e popular própria das histórias contadas ao lado da chaminé. Proporcionam um efeito sonoro mais acentuado quando é reforçado pela repetição e pelo eco; a frase toma conta, torna mais lento o tempo da narração, introduz a fantasia de um momento de sonho poético, antes que o conto prossiga em seu melodrama.

O brilho intenso do sol e o verde viçoso da relva, da erva ou do capim sinalizam para os bons ventos porventura próximos de soprarem naquele espaço de tirania. Poderiam também ilustrar a serenidade desejada pelo espírito da heroína enquanto sufocava naquele ambiente, presa e sob o risco de passar a fazer parte da ornamentação do quarto proibido. Por outro lado, a citação de Collognat-Barés *et alii* (2006) propõe que o momento da narrativa de **Barba Azul**, descrito anteriormente, traz elementos suficientes para se observar a manifestação de uma performance atualizando a memória de um dispositivo oralizante incomum nos contos de Perrault. Os sons vocálicos e consonantais tonificam a suposição sonora e melodiosa de um momento destacável e de acentuada manifestação de um referencial oralizante no coração da performance do conto em sua forma escrita.

O momento de incertezas combinado aos apuros por que passa a heroína, na versão de Perrault, esconde a presença do animal intercessor, um importante elemento encontrado em versões orais. No conto de Perrault a heroína confessa apenas que seus irmãos haviam prometido visitar-lhe. Em versões populares, garante Delarue (1997), a heroína possui uma gata fiel e a encarrega de chamar seus irmãos para socorrê-la. Assim, a esperança de sobrevivência da heroína coloca-se em função da rapidez do animal e da diligência dos seus irmãos. A esse respeito, Soriano (1977, p. 164) conjectura: "ou esta visita está prevista para uma hora determinada, e por isso as duas irmãs deveriam ter os olhos fixos sobre o arco solar ou sobre um relógio; ou então esta hora não foi fixada, o que parece ser o mais correto".

Na terceira vez em que é indagada a fala da personagem é interrompida, uma clara constatação do jogo do narrador para iludir o leitor aflito por uma solução salutar para o desfecho da narração e o destino de heróis e seus coadjuvantes. O número três tem um valor simbólico tanto na tradição oral quanto na tradição escrita. O três, ou a terceira vez, revela a solução das questões colocadas à prova nas duas tentativas anteriores. No conto de Perrault a espera por uma solução não segue essa orientação. Uma vez mais, isto é, pela terceira vez, a indagação feita pela heroína é frustrada depois de um rápido instante de esperança. A nuvem de poeira formada pela passagem do rebanho de carneiros poderia ter influenciado a personagem Ana a pensar que se tratava dos irmãos montados em seus cavalos, por isso a afirmação precipitada:

> − Vejo – respondeu a sua irmã Ana – uma grande nuvem de poeira que vem para este lado" (1965b, p. 20; 1993a, 22).
> /
> – Eu vejo, – respondeu a irmã Ana –, uma grande nuvem de pó vindo para cá [...] (1985, p. 197).
> /
> – Ana, minha irmã Ana, não vê nada ainda? – Sim, vejo [...] uma grande poeira que vem deste lado (2004a, p. 87).
> /
> Anne, minha irmã Anne, não vês vir nada? – Vejo [...] uma grande nuvem de poeira (2005b, p. 242).

Entretanto, logo se percebe não ser desta vez o declínio da tensão. A personagem logo percebe que usou conotativamente a expressão "grande nuvem", pois logo ela percebe se tratar de um rebanho de carneiros, animais caracteristicamente considerados presas fáceis principalmente para o lobo, o universal representante dos seres maléficos dentre os quais Barba Azul passou a pertencer.

Se pela terceira vez as esperanças da heroína caíram por terra, restava-lhe entregar-se aos desígnios do esposo cruel, porém Barba Azul não é mais que um assassino, afirma uma vez mais Von Franz (1990, p. 193), ao acrescentar que esse personagem "não pode transformar suas esposas e nem mesmo se transformar. Incorpora aspectos ferozes e mortais do *animus* na sua forma mais diabólica; dele, a única saída é a fuga". Não podendo fugir daquela residência, a heroína estava paralisada a meio caminho entre seu algoz e oo alto de uma torre e sabia que lá no alto não encontraria nenhuma Rapunzel com sua longa trança de cabelos disposta a permiti-la fugir daquele ambiente. Restava à mulher desistir de prolongar a descida, pois a torcida pela chegada dos seus irmãos frustrara-se.

> Barba Azul estava impaciente [...]. A pobre moça teve de descer e foi arrojar-se aos seus pés [...]. – Não adianta chorar, disse Barba Azul. Tem de morrer como as outras, e agarrando-a pelos cabelos com uma das mãos, com a outra ergueu no ar a terrível faca. A infeliz moça pediu-lhe ainda uns segundos mais para recolher-se e encomendar a alma a Deus (PERRAULT, 1934, p. 29).
> /
> A pobre mulher desceu e, toda chorosa e desgrenhada [...]. A pobre mulher voltou-se para ele, e fitando-o com olhos moribundos [...] (1965b, p. 21; 1993a, 22).
> /
> A pobre moça aterrorizada, desceu e lançou-lhe aos pés pedindo clemência (1970, p. 49).
> /
> Desceu a pobre mulher e foi lançar-se-lhe aos pés, toda desgrenhada [...], a pobre mulher suplicou-lhe uns instantes mais [...] (1977, p. 106-107).
> /
> A pobre mulher desceu até onde ele se achava [...]. A pobre mulher, [...], suplicou-lhe que lhe concedesse um minuto de recolhimento (1985, p. 198).
> /
> A pobre mulher desceu, e foi lançar-se-lhe aos pés toda chorosa e toda desgrenhada [...]. A pobre mulher se virou para ele, e olhando-o com olhos agonizantes [...] (2004a, p. 88).
> /
> A pobre mulher desceu e foi jogar-se a seus pés, em prantos e toda descabelada (2005a, p. 25).
> /
> A pobre mulher desceu e foi lançar-se a seus pés [...]. A pobre mulher, voltando-se para ele e olhando-o com olhos moribundos [...] (2005b, p. 242).

O epíteto aflitivo, mais propriamente neste caso, denuncia o ponto máximo da consequência decorrente da obediência aos impulsos da curiosidade. O leitor tende a aderir ao sentimento de medo sentido pela personagem. Enquanto isso, ele restabelece a performance pelo processo da leitura investigativa na qual identifica elementos associados ao restabelecimento de uma ação vocal. Enquanto o texto é transmitido, a performance reduzida à recepção se processa na mente do leitor e exige deste um posicionamento estético para consolidá-la mesmo em seu nível distante da situação de oralidade pura. Por isso, outros prismas refletem os sentidos das versões comparadas deste e de outras histórias de Perrault, porém o fio condutor parte da necessidade de um resgate da performance predominantemente mantida pela manifestação das fórmulas epitéticas detidas pela escrita.

A condição da performance no nível da escrita dá lugar, em vários momentos, a interpretações que fogem à proposta desse viés debatido por Zumthor em vários de seus trabalhos. Todavia, ela se aproxima das deliberações literárias, psicológicas e antrológicas porque a interpretação dada por essas áreas remetem também ao contexto no qual as histórias

de Perrault eram fecundos produtos da memória coletiva. Assim ocorre ao final deste conto de Perrault, pois para obedecer ao final feliz característico do conto de magia, entra em cena um elemento responsável pela justiça. A heroína havia infringido uma determinação, porém a condição ou a penalidade imposta pelo marido estava em desacordo às normas sociais e à justiça prevalente no conto de fada. Há, neste caso, alguém que age em legítima defesa, todavia discutível. A cena é rápida, mas o leitor percebe o sacrifício empreendido pelos irmãos da esposa contra Barba Azul. Versões narram que os cavaleiros "lhes trespassaram o corpo com suas espadas, deixando-o estirado e morto ali" (1985, p. 198), outras: "E o vararam com as espadas e o mataram bem matado" (1934, p. 30). Esta é uma cena forte para um leitor ainda criança, apesar de revelar a justiça representada simbolicamente na espada. Este objeto, para Von Franz (1990, p. 174) representa primordialmente "a justiça, a autoridade, a decisão [...], e a discriminação, tanto no domínio da inteligência como no domínio da vontade".

Desse modo, o trespassar da espada sobre o corpo do vilão do conto tem o objetivo de tornar mais definíveis os seus instintos e os seus conteúdos inconscientes, interrompendo assim a sua rotina de morticínios contra suas esposas. Agora é a vez do feitiço voltar-se contra o feiticeiro. O mesmo objeto com o qual Barba Azul possivelmente tirava a vida de suas esposas agora abrevia a vida desse tirano. Na relatividade do uso feito das construções humanas, a espada representa paradoxalmente neste conto de Perrault, um símbolo de desgraça e de justiça:

> Na cerimônia da Missa a espada simboliza o Logos e no Apocalipse é o Logos, particularmente, como a Palavra decisiva de Deus, julgando o mundo. A espada flamejante (de fogo) diante do jardim do Éden é explicada na alquimia como a cólera de Deus do Antigo Testamento. [...] A espada tem também um sentido negativo, a saber, ser destrutiva e eliminar as possibilidades de vida (VON FRANZ, 1990, p. 175).

A remissão da heroína se materializa e de maneira mágica, pois a irmã havia dito que seus irmãos ainda estavam longe, um espaço de tempo provavelmente maior do que aquele no qual se encerram as últimas palavras entre ela e seu algoz. Os irmãos da heroína traspassaram suas espadas sobre o Barba Azul. Algumas versões não registram com palavras a cena cruel responsável pela libertação da esposa, outras o fazem sem rodeios. Nesse mesmo momento a esposa encontrava-se desfalecida, conforme registra o desfecho da história.

> A pobre moça ergueu-se mais morta que viva e mal teve forças para abraçar os seus irmãos [...] (PERRAULT, 1934, p. 29).
> /
> A pobre mulher também estava quase tão morta como o marido [...] (1965b, p. 22).
> /
> A pobre mulher, de tanto susto e medo, estava quase tão morta como o marido [...]. Aconteceu não ter Barba Azul herdeiro algum e assim coube à jovem viúva uma fortuna fabulosa [...] (1970, p. 51).
> /
> A pobre mulher estava quase tão morta como o marido [...]. Gastou parte deles com o casamento de sua irmã Ana com um jovem fidalgo [...] (1977, p. 107).
> /
> A pobre mulher estava quase tão morta quanto o marido [...]. Uma parte de sua fortuna ela empregou arranjando o casamento de sua irmã Ana com um jovem fidalgo [...] (1985, p. 198; 203).
> /
> A pobre mulher estava quase tão morta quanto o marido [...] (2004a, p. 88).
> /
> A pobre moça estava quase tão morta como o marido e nem tinha forças para se levantar e beijar os irmãos [...]. Deu uma parte como dote à sua irmã Ana, que se casou com um jovem cavalheiro que a amava havia tempos [...]. E o resto, para se casar ela mesma com um excelente homem, que a fez esquecer os maus tempos que havia passado com Barba Azul [...] (2005a, p. 26).
> /
> A pobre mulher estava quase tão morta quanto o marido [...]. Ela usou boa parte deles [dos bens de Barba Azul] para casar a irmã Anne com um jovem fidalgo [...] (2005b, p. 242).

Assim, a solução do problema se processa com o castigo ao malfeitor e as devidas recompensas aos auxiliares da heroína, pois na ausência de herdeiros a mulher ficou com toda a riqueza do esposo. Ela, então, utiliza a fortuna para casar sua irmã Ana com um gentil-homem e comprar cargos de capitão para os dois irmãos. Antes disso, registra a versão de 2004a, os irmãos da heroína eram um dragão e um mosqueteiro, funções distintas. O primeiro representava os soldados que combatiam a pé ou a cavalo; já o segundo punha seu mosquete (arma de fogo) a serviço do rei. Ao obter o cargo de capitão os irmãos poderiam se beneficiar, posteriormente, dos lucros da administração real. Com essa indicação, Perrault faz referência à Companhia dos Mosqueteiros, criada no século XVII.

De resto, a ação de entrar no quarto proibido leva a heroína a obter um maior desenvolvimento da consciência, segundo Von Franz (1985). Da sua atuação no conto a lição que se tira é que a curiosidade nem sempre é superior aos riscos decorrentes dela. Por outro lado, revela uma heroína cuja força de manipulação, ainda que precária, suplanta a fraqueza, pois protegida pela condição de heroína, sua estratégia é decisiva para frear o impulso

assassino do antagonista. Isso permite a instauração da harmonia que o motivo do casamento oferece ao herói, pois o matrimônio antecedeu o motivo do quarto proibido, indispensável em contos do tipo de **Barba Azul**. A variante do conto de Perrault é, segundo Propp (1997), desconhecida do folclore russo. Há elementos em comum, entretanto, no contexto russo, em contos nos quais Ivã é o herói, a sua persistência em entrar na dispensa proibida o faz obter definitivamente o objeto mágico. Diferente da versão francesa de Perrault, no folclore russo "o conto mostra de forma perfeitamente clara que no quarto proibido encontra-se o futuro auxiliar mágico do herói. O conto também é interessante na medida em que a transgressão da proibição não provoca o menor conflito" (PROPP, 1997, p. 162).

A derrota do malfeitor, a sua morte, vem a cavalo e no contexto das estruturas do imaginário. Durand (1997) associa esse animal aos poderes do sol. Antes de surgirem no horizonte os cavalos e os irmãos da heroína, prenúncio deles se fazia perceber pelo sol que lampejava, cintilava, empoeirava, rebrilhava, polvilhava ou reverberava, conforme a fala da personagem Ana nas várias versões de **Barba Azul**. Durand (1997) continua destacando associações envolvendo o cavalo às quais se aplicam à explicação simbólica deste conto de Perrault que culmina com a morte do malfeitor, ou o antagonista, e segundo as designações das personagens atribuídas por Propp (2006). Em persa, por exemplo, o féretro era o cavalo de madeira; no Apocalipse a morte cavalga o cavalo esverdeado. Tanto no primeiro quanto no segundo caso o simbolismo hipomórfico revela a associação que muitas culturas fazem entre o cavalo e a morte ou o mal.

Na crença popular, quando troveja o diabo estaria ferrando o cavalo. O cavalo é ainda relacionado a outras imagens folclóricas: da grande égua branca, do rápido corcel. O cavalo de Tróia oferecido aos atenienses também trouxe morte e destruição. Poseidon, Pégaso, Centauros enfim, são inúmeras as representações positivas e negativas relacionadas a esse animal. No caso do desfecho da história de Barba Azul o cavalo é, de certa forma, portador de justiça, ou de justiceiros; e ao se fazer uma conexão com a força solar remete-se à representação primitiva na qual, de acordo com Durand (1997, p. 78), "o cavalo é símbolo da fuga do tempo, ligado ao Sol Negro [...]. Pode-se, por isso, em geral, assimilar o semantismo do cavalo solar ao do cavalo ctônico. O corcel de Apolo não é mais que trevas domadas". À fuga do tempo representada pelo movimento do cavalo se explica a rapidez com que os irmãos chegaram à casa do inimigo da heroína, mesmo o leitor sabendo, pelas palavras de Ana, que eles estavam ainda distantes. E mais uma vez a explicação advém da magia do próprio gênero narrativo componente da história.

Por fim, a história trágica de Barba Azul, relacionada ao interdito, faz parte do celeiro de relatos integrantes dos folhetins conhecidos por "*canards*" ou "*occasionnels*", comuns na França desde o século XVI, antes, portanto, do advento da imprensa. Com o intuito de fascinar o público, eram divulgados pela literatura de *colportage* e relatavam fatos particularmente estranhos e terrificantes, próprios para atingir a imaginação e abalar os nervos do público. Por isso, relatavam crimes, estupros, incestos, catástrofes naturais, fenômenos celestes, dentre outros.

Quando se trata de associar os personagens de Perrault com tipos reais o caso de Barba Azul parece mais evidente. Nele se verifica na linguagem e na composição dos personagens, e da própria trama, a presença da experiência popular, afinal o matiz dos contos encontra-se no ambiente do homem comum. Por isso, Sosa (1993, p. 131) afirma: "nunca é vedada a possibilidade de a versão popular ser responsável, inclusive, pela solução do drama, como no caso do próprio Barba Azul". Desse modo, é provável que personagens como este continuem a existir na atualidade e de uma maneira ou de outra sirvam (não graças ao que fazem, mas pela própria condição que se torna pública) para influenciar, na ficção, a criação de novas tramas assemelhadas a um dos prodigiosos remanescentes dos contos de Perrault.

Submetidos ao exercício da leitura comparativa em função da análise de uma performance sob os domínios da escrita, o leitor dessas versões de **Barba Azul** têm a oportunidade de remetê-las a uma forma ancestral do conto. Como diz Zumthor (1997), se da palavra ao escrito ou desta àquela instaura-se uma descontinuidade a variante epitética condicionada a cada momento da narrativa rememora uma performance engendrada em sua forma primeira, plena. Desconsiderando, na comparação analítica entre a versões deste conto de Perrault, os momentos de inserção de um epíteto atenuando ou intensificando a condição e a atitude de um personagem, a descrição de um ambiente, dentre outros casos, a leitura permanece pautada pela predominância solidificada da escrita.

No encontro do leitor com os índices de oralidade ao longo da narrativa de um personagem infame, todavia, da mesma forma que na situação plena de transmissão e recepção orais do conto, as palavras escampam porque são percebidas e abolidas pelo sopro vocal. Também na situação de leitura elas colaboram para o engendramento de uma ação encantando a própria relação entre texto e leitor e na qual a obra produzida torna-se a áurea desse instante estabelecido e dissipado pela intervenção do tempo.

Com isso, as vesões de **Barba Azul** dão sua contribuição para a análise do *corpus* indicando, a exemplo de muitas outras versões de outros contos, a presença de uma

performance em seu nível próximo do zero. Todavia, ela se torna relevante na forma escrita dos contos porque reivindica a presença dos gestos que se manifestam internamente no leitor. Pela escuta das vozes narrativas de contos como **Barba Azul** através de expressões epitéticas, por exemplo, o leitor executa interiormente seus gestos os quais não se destinam à visualização de nenhum outro receptor senão ao próprio sujeito que os produz. É ele quem enuncia e processa, como ouvinte da palavra, os significados imbuídos de sua experiência de vida e de leitura na qual se insere também as suas experiências encaminhadoras do prazer estético, todavia, dissociadas, como defende Jauss (2002), de outros prazeres, afinal "a experiência estética só é vista como genuina quando se priva de todo prazer e se eleva ao nível da reflexão estética [...]. Quem é incapaz de eliminar o prazer da relação com a arte, a coloca junto aos produtos culinários e pornográficos [...]" (JAUSS, 2002, p. 92).

A estética da voz, em sua qualidade de emanação proveniente do espaço aprisionante da escrita e sob o signo da performance constituído pela interposição de índices de oralidade, como as fórmulas epitéticas, permite ao leitor ultrapassar, no prazer da leitura, os meandros das sensações carnais e degustativas. Assim, ele alcança, com seu espírito de aventureiro da narrativa, o eldorado da ficção maravilhosa, o eldorado da literatura.

À semelhança da situação de oralidade pura, na situação de leitura, "o que o gesto recria, de maneira reivindicatória, é um espaço-tempo sagrado. A voz, personalizada, ressacraliza o itinerário profano da existência" (ZUMTHOR, 1997, p. 217). A voz na performance, aferida pela situação de leitura, ecoa do íntimo do leitor, retorna a ele metaforizada numa voz narrativa que evidencia uma presença fictícia de um narrador oral. Neste sentido, como acredita Zumthor (2000), a escrita tende a dissimular a enunciação, porém, na medida do seu prazer, o leitor se empenha em restituí-la. Em **Barba Azul** essa dissimulação encontra resistência nos instantes nos quais o leitor incita o texto a revelar os elementos da linguagem pertencentes antes, exclusivamente, à cultura oral e que, logo, estão carregados com as representações reveladas por outros prismas interpretativos em momentos da trama nos quais a performance aparece apenas como um achado circunstancial.

4.1.2 **O Pequeno Polegar**

Protagonizado por um gigante gulliverizado, este conto é caracterizado pelo tema das "crianças perdidas na floresta", o mesmo tema presente no conto 8 ("Nennillo e Nennilla") da

jornada V do *Pentameron* escrito por Basile e publicado ainda no século XVI. No caso do conto de Basile a raiva de uma madrasta é a causa do abandono enquanto no conto de Perrault isso é motivado pela miséria. Para a maior parte dos exegetas, entretanto, a semelhança temática não significa dizer que o escritor francês tivesse conhecido a versão do escritor italiano. Na probabilidade de uma situação inversa Perrault teve a oportunidade de admirar essa história "e ao mesmo tempo decidir que a única imitação possível seria não imitá-la, mas buscar uma equivalência na tradição francesa" (SORIANO, 1977, p. 180).

Por outro lado, Perrault poderia ter recolhido uma versão em cuja base estaria a versão de Basile e a respeito da qual o domínio da transmissão oral teria aberto espaço para mutações no enredo e nos elementos conduzidos pela criatividade popular ao longo dos anos que separam a obra italiana escrita do conto francês passado a este mesmo modelo de registro. O elo entre as versões dos dois escritores é a presença da miniaturização, do polegar como tema. Entendendo-se este termo como o motivo fundamental, podendo englobar também os termos argumento, enredo ou trama, segundo a acepção semântica utilizada pela escola russa, compreende-se melhor a permanência dessa ligação. Para tornar mais clara a compreensão do vocábulo tema basta observar as acepções oferecidas por Meletínski (2002, p. 120): "1. ordem dos fatos ou argumentos que constituem a referência de uma obra literária ou outra; 2. projeto embrional de uma obra; 3. enredo, trama".

De modo menos esquemático, Propp (2006, p. 249), afirma: "a palavra 'enredo' [*siujét*] como termo literário adquiriu um significado bem definido: o conjunto das ações e dos acontecimentos que se desenvolvem concretamente no decorrer da narrativa". Para o folclorista russo e estudioso da literatura o interesse reside no referido termo, uma categoria relacionada com o tempo. Por isso, talvez, sua aplicação não seja unanimidade. Lévi-Strauss o substituiu por tema, uma atitude precipitada, segundo Propp, pois enredo e tema são palavras cujas definições devem ser distintas, porém jamais se equivalem.

Em consonância direta com o pensamento de Propp (2006) a estética popular, garante o folclorista, compreende o enredo como constitutivo do conteúdo da obra. Ademais, um mesmo enredo pode adquirir a forma de um romance, de uma tragédia ou de um roteiro cinematográfico. A extensão maior ou menor não suprime a distinção do enredo. Entretanto, dentro de um mesmo enredo podem atuar vários temas. Neste conto de Perrault, o tema das "crianças abandonadas na floresta" destaca-se ainda em meio ao tema do "polegar". Este último caracteriza o herói de estatura minúscula, um pouco maior que um grão de milho ou de

trigo, ou um dedo polegar ou uma mão fechada. Daí porque algumas versões desse conto se intitulam **O Polegarzinho**, a exemplo da versão de 1977.

De todos os contos de Perrault **O Pequeno Polegar** concentra a maior das famílias: três pares de gêmeos, os pais e o caçula. Somente dois desses personagens são identificados pelo nome em um único momento da história. O pai chama-se Guilherme, tradução direta do francês Guillaume, conforme se observa nas duas versões francesas consultadas. Este nome dado ao lenhador é uma unanimidade em todas as versões do *corpus*. É mencionado pelo narrador no primeiro instante de profundo arrependimento do casal por ter abandonado os filhos na floresta, pois quando o casal voltou a casa se deparou com a possibilidade de ter alimento por alguns dias. Fato incomum nas histórias de Perrault, a nomeação de personagens neste conto prossegue quando, em meio às lamúrias, o casal se refere ao filho mais velho. Neste caso, a forma francesa Pierrot se conserva em algumas versões brasileiras, ocorrendo em outras a variante "Pedrinho" (1965b, p. 73; 1970, p. 126; 1977, p. 144; 1993a, p.72; 2004a, p. 157; 2005a, p. 70).

A variação para Pedrinho na língua portuguesa verifica-se ainda no volume XI – *Histórias do Arco da Velha*, organizado por Viriato Padilha, (1955, p. 203-217) e integrante da Coleção Biblioteca Infantil da Livraria Quaresma. Esta é uma versão com poucas adaptações no enredo se comparado com os textos em língua francesa, pois além de nomear o filho mais velho o tradutor deu nome ao casal: Tomaz e Tereza.

Há outro conto com o mesmo título do conto de Perrault em *Contos da Carochinha*, no volume IX, publicado pela mesma coleção da Livraria Quaresma em 1956. Porém, a história tem uma configuração muito distinta, conservando-se somente a peculiaridade do herói. Ele se mete em aventuras diferentes daquela do herói do conto francês justamente em função da sua baixa estatura. É uma versão que poderia ser decorrente do texto de Perrault, suscitando assim o alargamento não do tema "crianças perdidas na floresta", como é identificado na pesquisa dos dados relativos aos contos folclóricos, mas do tema talvez secundário e não menos importante do "polegar", motivo da titulação da história.

Numa versão de **O Pequeno Polegar** publicada em 1975 pela Editora Tecnoprint (Edições de Ouro da Coleção Fantasminha) o lenhador se chama Guilherme, porém não se menciona o nome do filho mais velho nem a revelação do narrador sobre o apreço que a mãe tinha por esse personagem, apesar de o texto ser bastante comum àquele das coleções de contos de Perrault. Chama a atenção, sobretudo, a intertextualidade com o conto **Joãozinho e Maria** nos momentos em que os filhos estão prestes a ser abandonados pelos pais:

> [...] Então lembrou-se de ter ouvido contar a história de Joãozinho e Maria e resolveu fazer o mesmo. Levantou-se de madrugada, e foi até a beira de um riacho, onde encheu os bolsos com pedrinhas brancas [...]. Lembrou de novo da história de Joãozinho e Maria, e preparou uma porção de bolinhas de papel, porque as migalhas de pão os passarinhos poderiam comer [...]. (D'AGUIAR, 1975, p. 10-12; 18).

A intertextualidade é bem conveniente em função de ambas as histórias pertencerem, segundo Nascimento (2005), aos contos de magia que possuem o adversário sobrenatural como componente e ao subgrupo comum – "As crianças e o ogro" (327) – com seus desdobramentos: 327A, **João e Maria**; 327B, **O anão e o gigante**; 327G, **O menino próximo da casa do diabo (ou da bruxa)**. **João e Maria** é um conhecido conto de Andersen publicado com o título original de ***Hansel and Gretel*** em cuja semelhança ao conto de Perrault está a temática das crianças perdidas na floresta.

Se a menção ao nome do lenhador é feita num momento de extrema revolta da mulher contra o marido, contrariamente, o nome do filho mais velho é mencionado por esta mesma personagem devido a sua predileção: Pierrot ou Pedrinho, conforme explicita o narrador após a fala da personagem: "– É você Pierrot, como está enlameado... Venha cá, para eu te lavar. Esse Pierrot era o seu filho mais velho e o mais amado por ela, porque era um pouco ruivo, igual à mãe [...]" (PERRAULT, 1985, p. 66). Nesse momento se aplicaria, em certa medida, a reflexão do próprio narrador, proferida no conto **As Fadas** e na qual se observa: "como todo mundo gosta é de quem lhe é semelhante [...]" (PERRAULT, 1985, p. 181). Em **As Fadas** esta sentença ganha mais visibilidade por tratar-se de uma predileção total da mãe pela filha mais velha.

A exemplo da história do conto **Barba Azul** em **O Pequeno Polegar** prevalece o aspecto terrificante na narrativa, ficando bem identificado tal aspecto na família do ogro composta por sua esposa e suas sete filhas. As filhas e o pai representam a semelhança sobrenatural da família do pequeno herói. As sete aprendizes de monstro não davam preocupação ao ogro, pois

> apesar de pequenas já mostravam serem filhas de tal pai. Todas carnívoras como hienas, de olhos redondos e nariz de gancho; bocas grandes e dentes compridos, separados um dos outros. Não eram ainda muito más; mas prometiam ficar tão más como o papão e já sabiam morder as crianças para lhes chupar sangue (PERRAULT, 1934, p. 127).

Paradoxalmente, "aqueles sete filhos davam grande trabalho porque nenhum deles podia ajudar os pais" (PERRAULT, 1934, p. 117). Mas seriam eles os culpados pela miséria? Ou este argumento servia apenas como fuga para os pais? Tomando-se esse contexto social e relacionando-o com o realismo proposto pelo autor a atitude dos pais serviria de exemplo? A argumentação sustentada na fuga da tragédia iminente seria a solução? O casal preferia abandonar os filhos à própria sorte a caminhar com eles para um trágico final causado pela falta de comida.

Este é seguramente o conto mais representativo da fome de 1694, ano da publicação de *Contes de ma mère l'Oye*. As grandes fomes no século XVII são registradas pela História, especialmente a fome ocorrida em 1694 e em 1662, ano em que Colbert, homem público a quem Perrault demonstrava ter consideração, é nomeado ministro de estado de Luís XIV.

O caráter realístico da fome atinge o imaginário popular e, transmitido ao conto, é transformado em elemento propulsor do conflito interno e familiar, pois os pais tentam abandonar os filhos e estes, por intermédio do herói, tentam encontrar uma forma de voltar à casa paterna. Em todas as versões a complicação inicia-se pela descrição de um componente arrasador, a fome:

> Afinal chegou um ano terrível de seca e fome, e o casal de lenhadores resolveu desfazer-se da criançada (PERRAULT, 1934, 117).
> /
> Ora, aconteceu aparecer um ano infeliz, e a fome foi tão grande, que as pobres criaturas resolveram desfazer-se dos filhos (PADILHA, 1955, p. 204).
> /
> Veio um ano muito mau e a fome tornou-se tão ameaçadora, que o pobre lenhador resolveu dar os filhos a um casal seu conhecido, que os não possuía, e os aceitariam criar como se seus fossem (PERRAULT, 1970, p. 120).
> /
> Veio então um ano muito mau e a fome era tanta que os pobres pais resolveram desfazer-se dos filhos (1977, p. 142).
> /
> Num ano de muita miséria, em que a fome foi muito grande, aquela boa gente decidiu desfazer-se dos filhos (1985, p. 58).
> /
> Houve uma vez um ano muito difícil e [muito aborrecido (1965b, p. 70)], e a fome foi tão grande que o pobre casal resolveu desfazer-se dos filhos (1993a, p. 70).
> /
> Num ano deplorável e de grande escassez e fome, os pais resolveram livrar-se dos filhos (2004a, p. 149).

/
Veio um ano muito ruim e a fome foi tão grande que o pobre casal resolveu desfazer-se dos filhos (2005a, p. 68).
/
Veio um ano muito difícil, e a penúria foi tão grande que aquelas pobres pessoas resolveram desfazer-se dos filhos (2005b, p. 268).

Como se observa, o qualificativo "pobre" é o principal componente do epíteto designativo do casal de lenhadores na maior parte dos trechos em que isso ocorre e tendo como causa a fome. Esse qualificativo desaparece em alguns casos deixando menos emotiva a relação dos personagens com a ação por eles desempenhada. Observa-se ainda a variedade de expressões epitéticas designando os pais do herói (gente, casal, pais, pessoas, criaturas) num momento em que se tem, sublinhada pela leitura, uma ação oral-auditiva complexa capaz de criar uma mensagem poética simultaneamente transmitida e percebida no espaço e no tempo, isto é, a própria performance manifestada num espaço cênico compreendido entre a fisicalidade do texto escrito e os olhos do leitor. A conexão, neste momento, deixa de ser representada apenas por um móvel sustentanto o livro ou pela posição fulcral das mãos e passa a ser estabelecida pela cenestesia resultante de um encontro primordial calcado na leitura em função de uma performance na narrativa maravilhosa de Perrault.

A primeira das versões de **O Pequeno Polegar** citada parece ironizar o fato em questão pelo uso de um modalizador conclusivo com valor temporal, pois poderia ser substituído por "certa vez", "um dia", numa clara mostra de transposição entre a cena anterior e a seguinte dentro do fluxo narrativo. O leitor pode imaginar, quando se depara com o advérbio "afinal" introduzindo o trecho enunciativo, que o narrador estranhamente esperava por esse ano ruim. Quanto ao caráter do verbo desfazer-se, que prevalece na maior parte dos casos, ele não recobre o caráter sobrenatural da concepção dos filhos, dois a dois e um sétimo estranhamente minúsculo. O ato de desfazer-se permitiria uma salvação momentânea daquela situação? O casal poderia se desfazer de algum bem para protelar a vitória da fome, mas ao decidir pelo abandono dos filhos prevalece um egocentrismo latente contrastando com o temor de enfrentar juntos, toda a família, a situação de penúria. A versão de 1970 é amenizada pela possibilidade dos filhos serem entregues a outro casal.

No contexto da interpretação simbólica a história de **O Pequeno Polegar** congrega o confronto entre o gigantismo de um ogro e a gulliverização do herói. A desproporcionalidade física entre o primeiro e o segundo constitui o confronto primordial dessa narrativa maravilhosa. A pequenez do herói intervém como elemento de ação uma única vez, no

momento em que ele se esconde debaixo do escabelo de seu pai. Para não ser visto e poder solucionar um de seus obstáculos somente um banco pequeno para o descanso dos pés poderia abrigar um personagem como o herói. A maioria das versões populares não chama o herói de Polegar porque é preciso admitir

> que a palavra polegar, associada nos contos populares à ideia de pequenez, exprime para essa cultura outra ideia: nos jogos e fórmulas para os pequeninos, o polegar divide com o dedo mindinho [*auriculaire*, em fr.] o privilégio de ser o dedo que começa ou termina as enumerações nos jogos que mostram à criança o nome dos dedos de sua mão (SORIANO, 1977, p. 183).

Tanto o polegar quanto o mindinho podem ser o primeiro ou o quinto dedo da mão, entretanto, afirma Soriano (1977), o que define de fato a pequenez do herói não é a palavra polegar, por isso a variação *poucet* a partir de *pouce*. Interessa, pois o adjetivo pequeno, embora pareça redundante, porque dessa maneira se confronta o tamanho de um dedo em relação aos demais, assim como se compara a estatura do herói com a de seus irmãos. É uma característica original do trabalho de Perrault a atribuição de uma carga afetiva e simbólica aos títulos de seus contos.

No âmbito das imagens diurnas, os valores simbolizados pela virilidade e pelo gigantismo caem diante do processo de gulliverização, resultante do redobramento de imagens por encaixe, ou seja, a superioridade do engolidor, como se apresenta a figura do ogro, passa a ser engolido compondo o conteúdo imaginário no qual se instala a dialética do conteúdo e do contido. Assim, inverte-se a lógica da relativização em que o grande entra no pequeno, "a terra devorada caminha no interior do verme ao mesmo tempo em que o verme caminha na terra" (DURAND, 1997, p. 208). O autor assegura que na literatura romântica a inversão e o redobramento ganham posição de destaque. Combinando com isso o Pequeno Polegar devora simbolicamente o gigante, pois sem usar de suas forças, mas de sua inteligência, apropria-se dos bens do seu inimigo. Tem-se, portanto, a gulliverização e o anão como um complexo da inversão do gigante.

Definido como a minimização inversora da potência viril, a gulliverização tem seus desdobramentos nas estruturas do imaginário identificadas na concepção psíquica da infância e na sexualidade. Sensível aos estudos psicanalíticos de Jung e o pensamento de Bachelard, Gilbert Durand aproxima a lenda do Pequeno Polegar à lenda de Dáctilos, que mostrava uma aproximação ou um parentesco etimológico existente entre pais e a criança divinizada e

personificando o falo de Dionísio. Por isso, os pequenos polegares seriam falos gulliverizados, isto é, miniaturizados. Da mesma forma, essa miniaturização expressa pela associação ao dedo polegar é confirmada por Jung, diz Durand (1997), na sua interpretação de sonhos nos quais os dedos desempenham um papel nitidamente fálico.

Desse modo, a gulliverização torna-se uma espécie de infantilização dos órgãos masculinos, porém denota uma ótica psicanaliticamente feminina pela qual se exprime o medo do membro viril e da possibilidade do coito. Como associar essa simbologia, entretanto, a versões protagonizadas pela forma feminina de um Pequeno Polegar? Em *Histórias do Arco da Velha* encontra-se uma história intitulada **A Pequena Polegar** em que a heroína nasce depois de uma consulta de sua mãe, Maria Rita, a uma feiticeira. Esta, em troca de uma moeda, deu à mulher um grão de cevada que foi colocado num vaso e em cuja flor, "no interior, sobre o fundo verde, estava sentada uma menina encantadora, da altura de uma polegada, quando muito, razão pela qual lhe deram o nome de Pequena Polegar, em lembrança do célebre Pequeno Polegar, cujas maravilhosas aventuras narramos em outro local" (PADILHA, 1955, p. 240).

A menina dormia numa cama feita com uma casca de noz, foi raptada por um sapo que viu nela uma linda mulher para desposar o seu filho. Encerrada numa pequena folha verde, não tinha como fugir, mas foi salva pelos peixes que não viram justiça num casamento forçado pelo sapo. Processa-se nesta versão a inversão da dominante sexual masculina, inclusive pelo fato de ter sido, a heroína, gerada em uma flor, símbolo feminino, e no interior da qual se encontra o gineceu, órgão feminino das flores. Esse órgão é composto de três partes, dentre eles o ovário.

Embora tivesse a flor sido fecundada pelo beijo de Maria Rita, a mãe da heroína, esta enfrentou, por ser muito bela, várias tentativas de apoderação por parte de seres masculinos. Dentre os mencionados na narrativa, um besouro rapta a heroína, e embora esta permanecesse aterrorizada, o inseto "fê-la sentar-se sobre a maior folha da árvore, deu-lhe suco de flores" (PADILHA, 1955, p. 244). O besouro a mantém sob seu domínio, motivado pela beleza da menina, apesar dos protestos das meninas besouras: "− Que miséria! Ela só tem duas pernas. – E não tem antenas [...]; é magra, esbelta, assemelha-se a um homem... Oh! Como é feia!" (*ib*.).

À ameaça da dominante masculina soma-se ainda a atitude de determinadas personagens femininas, porém a todos os obstáculos colocados a heroína sobressai-se e a história termina com a protagonista casada com um pequeno príncipe. Todavia, associando o

poderio intelectual e viril da simbologia do polegar, no desfecho deste conto, a Pequena Polegar muda de nome, não por iniciativa própria, mas por uma determinação mágica: "– Não te chamarás mais Pequena Polegar, disse-lhe o Gênio, é um nome muito feio e tu és bela como deve ser a rainha das flores. De agora em diante te chamaremos a Princesa Maio" (*ib*, p. 254-255). Desse modo, a expressão nomeadora da heroína, encarada como elemento simbolicamente masculino, é desprezada em função de um novo batismo no qual a nova referência nominal pretende estar de acordo com a sensibilidade das flores e a beleza feminina. Há nisto algum preconceito do narrador em relação à ousadia feminina ao recolocá-la, após o casamento, na condição de ser subjugado ao domínio marital?

Não se percebe no conto **A Pequena Polegar** a presença de uma indumentária para a sua cabeça, entretanto, nos esquemas de inversão gulliverizante destacam-se também os diferentes polegarzinhos ou dáctilos associados frequentemente ao símbolo freudiano do chapéu, que retoma o barrete pontiagudo, emblema secreto de certos mistérios religiosos e que aparecem em gnomos, duendes e nos sete anões.

> Certos animalculistas pretendem mesmo ter visto num espermatozóide um *homunculus* tendo na cabeça 'uma espécie de capuz'. Esse chapéu dos polegarzinhos parece ao mesmo tempo evidenciar um esquema muito freudiano de penetração e constitui um processo de minimização da cabeça, ou seja, como vimos, da virilidade (DURAND, 1997, p. 213).

Nas versões aqui analisadas, esse objeto decisivo para a derrocada do gigante, na maioria das vezes, é nomeado gorro (1934, p. 128; 1965b, p. 78; 1970, p. 137; 1985, p. 74; 1993a, p. 76; 2004a, p. 171) e mais raramente barrete (1977, p. 148) ou bonés (2005a, p. 75; 2005b, p. 273). Na representação simbólica o ato de degolar está associado ao descarte ou à eliminação, que pode ocorrer por meio da degustação. Os executores destes procedimentos concentram em si a representação da potência e da perpetuação de uma raça. Agindo assim, o gigante aniquilaria a concorrência da virilidade que invadira o seu espaço, além de manter a soberania do seu poder. Contudo, o seu intento é logrado pela astúcia do menor de todos os meninos, pois ocorre na estrutura mística uma reviravolta completa dos valores: "o que é inferior toma o lugar do superior, os primeiros tornam-se os últimos, o poderio do polegar vem escarnecer a força do gigante e do ogro" (DURAND, 1997, p. 276-277). Antes disso, porém, prevalece a supremacia do ogro, "um Gigante com grandes dentes e garras, com a

cabeça pavorosa e ossos sangrentos, [que] pega meninos e meninas levados e os devora" (WARNER, 1994, p. 294).

Isso se confirma ao final da história a partir do momento em que o gigante, já cansado, deita-se e o herói rouba-lhe as botas e, consequentemente, a riqueza do seu inimigo maior, no duplo sentido da palavra. Desse modo, o Pequeno Polegar não apenas supera como instaura o seu domínio sobre a aparente fortaleza do ogro, caçoando também da sua permanente condição física e amparado num esquema redentor, como explica Durand (1997, p. 211):

> [...] os 'pequenos polegares' das nossas lendas são justamente a vulgarização folclórica de um tema eterno que a doutrina paracelsiana do homúnculo tinha largamente difundido nos meios cultos, homúnculo, 'encaixado' no licor espermático e depois encaixado no ovo filosófico dos Alquimistas. Esta gulliverização parte sempre de uma fantasia do engolimento.

Estes aspectos destacados por Durand se aplicam ao conto de Perrault e se acentuam mais às versões nas quais os percalços do herói estão relacionados aos acidentes ocorridos com ele. Devido a sua estatura ele está sempre em risco de ser engolido, como ocorre na versão de *Contos da Carochinha* em que o herói veste uma camisa feita com teia de aranha e porta uma touca confeccionada com folha de carvalho. Diferente do herói de Perrault, o herói de Pimentel (1955) é batizado com o nome inglês de Tom e comete algumas peraltices como: esconder-se nos bolsos dos meninos para roubar-lhes os frutos, cair na receita de pudim feita por sua mãe e acabar por cair na garganta de uma vaca. São várias as peripécias, os obstáculos e as injustiças que o afetam, porém conta sempre com a ajuda de uma fada para salvar-lhe das intempéries. Entretanto, não há neste herói o caráter de um herói social que luta em prol da coletividade mesmo que essa se reduza a sua própria família.

Contudo, à semelhança de contos como **Chapeuzinho Vermelho**, esta história de um herói em miniatura termina sem final feliz. Depois de cair do dorso de uma borboleta esse personagem caiu num canto do muro, "aí uma grande aranha estendeu sobre ele as suas patas. Tom puxou a espada para se defender. Inútil bravura! O venenoso animal destilou-lhe em seu corpo um líquido intoxicado, e ele morreu" (PIMENTEL, 1955, p. 111).

O elemento das peripécias no contexto do folclore brasileiro lembra a figura do Saci-Pererê com sua cor negra, pulando em uma única perna e portando um cachimbo e um barrete quase sempre vermelho. A relação desse personagem com o folclore é dinâmica, pois a sua aproximação com o conto é recente.

Diz Cascudo (2002, p. 26) em seu segundo volume da *Antologia do Folclore Brasileiro*: "o nome de Saci é espalhado do Amazonas ao Rio Grande do Sul. O mito, porém, já não é o mesmo", assim, de um pássaro agourante transforma-se em um negrinho de uma perna só, mantendo-se, entretanto, a noite como momento de aparição e de ação. A aproximação entre coruja e negrinho se dá, todavia porque se julga ser aquele animal agourante a alma de um pajé, daí o fácil processo evolutivo para a personificação no seio das transmutações possíveis na literatura oral. "Canto, dança, mito, fábula, tradição, conto, independem de uma localização no espaço. Vivem numa região, emigram, viajam, presentes e ondulantes na imaginação coletiva" (CASCUDO, 2006, p. 52).

4.1.2.1 Do Herói *Gulliverizado* às Peripécias do Narrador

Nos meandros da oralidade primordial as versões de **O Pequeno Polegar** conservam uma condição que aproxima a narração da linguagem das culturas orais primárias e, de qualquer modo, do contexto da tradição popular circunscrita no conto. Essa condição é revelada pelas formas verbais no presente do indicativo. Elas ressoam como índices de oralidade porque através deste artifício o narrador aproxima-se mais do presente da narração, do instante em que o leitor está em atitude de apreensão da história por meio da leitura. Nos casos em que isso ocorre nas versões brasileiras isso pode decorrer de uma atitude do próprio tradutor/adaptador ou então resultante da fidelidade ao texto fonte. Um exemplo assim pode ser encontrado na explicação do evento mágico relacionado à maternidade envolvendo a família do herói:

> Parece impossível que esse casal tivesse tantos filhos em tão pouco tempo, mas a explicação é simples: como a lenhadora fosse uma mulher muito apressada, costumava ter dois filhos cada vez (PERRAULT, 1934, 1958, 1960, p. 117).
> /
> É para admirar que o lenhador tivesse tido tantos filhos em tão pouco tempo; mas é que sua mulher os punha no mundo de dois em dois (1965b, 1993a, p. 69).
> /
> Há de causar espanto que o lenhador tenha tido tantos filhos em tão pouco tempo, mas caso é que sua mulher era muito expedita nessa função e nunca tinha menos de dois filhos de cada vez (1985, 1989, 1994, 1999a, p. 57).
> /

> Pode causar surpresa que o lenhador tenha tido tantos filhos em tão pouco tempo, mas isso ocorria porque a sua esposa era apressada e costumava ter dois por vez. (2004a, p. 149).
> /
> [...] É que a mulher do lenhador era rápida no serviço e não fazia menos de dois a cada vez (2005a, p. 68).
> /
> É possível que haja surpresa pelo fato de o lenhador ter tido tantos filhos em tão pouco tempo; mas ocorre que sua mulher trabalhava depressa e não dava à luz menos que dois ao mesmo tempo (2005b, p. 268).

Esse artifício se destaca na sequência inicial do conto o qual se inicia pela fórmula "era uma vez" indicativo do passado da narração. Em apenas uma versão o enunciado correlato acima mantém a noção temporal do início do conto, eliminando a marca temporal do presente do indicativo e, automaticamente, afastando também a suposição de uma presença física, ou pelo menos audível, do narrador. Na versão de Perrault (1970, p. 120), "Era de admirar que o casal pudesse ter tido tantos filhos em tão curto espaço de tempo; mas a razão estava em que a mulher dava à luz somente gêmeos", o discurso do narrador é mantido em consonância com a medida temporal mais comum no gênero narrativo.

Deixando de lado a maternidade gemelar presente na versão de 1970, chama atenção a característica com que o narrador dota a mãe do herói: apressada, expedita. Os enunciados metafóricos chegam a indicar uma atitude mecânica para o exercício da maternidade nesta mesma versão: "não fazia menos de dois de cada vez" (*ib.*). Isso faz transparecer para o leitor que a personagem tinha o poder de decidir quantos filhos deveria parir em vez da decisão partir de alguma probabilidade biológica ou até pela intervenção de algum estratagema sobrenatural ou mágico.

Por outro lado, a maternidade gemelar constitui um traço burlesco misturado ao componente dramático predominante na narrativa: num primeiro momento a fome e, num segundo, o enfrentamento com o gigante. Ambos os momentos interligados pela temática das crianças perdidas na floresta. Soriano (1977) destaca dentre os traços cômicos e definidores, no conto, da malicia feminina, este tipo de maternidade como uma mania de algumas mães. Outro tipo de malícia refere-se às preferências nem mesmo explicadas pelo narrador. Um exemplo é a preferência da mãe pelo filho mais velho, parecido com ela. Sobre esse comportamento o narrador atribui um comentário em forma de provérbio no conto **As Fadas**. Mais um exemplo de malícia diz respeito à tagarelice irreprimível comum àquelas que sempre têm razão. Neste ponto, o narrador intervém para expor o pensamento do lenhador de cuja intenção um leitor mais perspicaz pode desconfiar, pois por associação a outros contos e a

outros momentos da obra de Perrault, a análise designa o próprio narrador como detentor de tal ponto de vista. Algumas versões, 1934, 1958 e 1960, por exemplo, não trazem o comentário crítico referente à tagarelice da lenhadora e, por extensão, a de outras mulheres.

Nos trechos a seguir, além de prevalecer o conhecimento do narrador acerca da personalidade dos personagens prevalecem, na linguagem, as formas de enunciação do presente. Elas atualizam e tornam perene a índole de determinado personagem e, mais ainda, contribuem para fortalecer a performance na escrita ao evidenciar um aqui e agora transitando na sabedoria do narrador que compara o comportamento do lenhador para com a esposa a um comportamento instituído na tradição popular. As formas verbais no presente de uma narração pretérita sustentam a qualidade de ação vocal da performance, pois ressuscitam a presença de uma voz ecoada a cada momento de leitura até que um adaptador resolva transportá-las para o passado. Enquanto não acontece tal modificação esse comportamento das mulheres, segundo a visão do narrador, permanecerá como um eixo da comunicação social que une a situação de enunciação à tradição no jogo performático oferecido pela leitura. Quanto à permanência do patriarcalismo impositivo nas variantes do conto, o narrador mantém-se neutro, deixando ao leitor a liberdade de julgar esse detalhe da relação conjugal no interior da trama deste conto de Perrault.

> [...] é que ela teimava e ele era da mesma índole de muitos outros maridos, que gostam muito das mulheres que têm razão, mas que acham muito importunas as mulheres que sempre têm razão (PERRAULT, 1965b, p. 72).
> /
> [...] Como muitos homens, apreciava as mulheres dotadas de bons sentimentos; mas achava implicantes aquelas que em antecedência previam o que ia acontecer, depois do fato consumado (1970, p. 125).
> /
> [...] é que ela dava-lhe cabo do miolo e ele tinha um feitio parecido com o dos que gostam muito das mulheres que dizem bem, mas que acham importunas as que bem lhe diziam (1977, p. 144).
> /
> [...] ela lhe atanazava a cabeça. Ele era igualzinho a muita gente, que gosta muito das mulheres que dizem amém, mas acha muito aborrecidas as que estão sempre falando eu-bem-que-disse (1985, p. 66).
> /
> [...] ela o enfadava, e ele era igual aos outros, que gostam muito das mulheres que falam bem, mas julgam muito maçantes as que bem falam (2004a, p. 157).
> /
> [...] ela o punha maluco com aquele falatório. Ele, como a maioria dos homens, gostava das mulheres que falam com acerto, mas detestava as que insistem que bem avisaram (2005a, p. 70).
> /

> [...] ela o importunava muito, possuindo ele o temperamento de muitas outras pessoas que amam muito as mulheres que dão boas opiniões, mas que acham muito impertinentes as que nunca deixam de dar boas opiniões (2005b, p. 270).

Assim, o trabalho de seleção de trechos nos quais o leitor se baseia em aparatos teóricos para sustentar a presença de uma performance num campo difícil de vê-la manifestada, a escrita, indica ao mesmo tempo uma ação intervencionista do receptor que pode ser considerada autoritária ou enriquecedora. É que através do procedimento de leitura de uma obra construída no ato de interação entre texto e leitor, este se torna coautor e cúmplice porque "a obra performatizada é assim diálogo, mesmo se no mais das vezes um único participante tem a palavra: diálogo sem dominante nem dominado, livre troca" (ZUMTHOR, 1993, p. 222). Ao aderir ao discurso de uma voz performatizada na escrita o leitor recebe a autoridade para contribuir com a obra performatizada indicando-lhe significados que em outras leituras poderão desaparecer ou serem substituídas, pois estão afetadas pelas experiências do leitor. De acordo com Jauss (2002, p. 95), "o processo de leitura se reduz à percepção de microestruturas [...]".

As citações anteriores do conto sucedem o momento no qual o lenhador sente vontade de bater na esposa por causa de sua insistência em repetir a mesma peleja acerca do culpado por aquela situação momentânea. Naquele momento o casal se vê em situação de fartura, mas apreensivos pela ausência dos filhos a quem julgavam terem sido comidos pelos lobos na floresta. Neste caso, o narrador compartilha com o leitor a condição de dois comportamentos distintos e atribuídos exclusivamente às mulheres. E faz disso um juízo de valor acerca da lenhadora incluída, pelo visto, dentre aquelas cujo comportamento era rejeitado pelo marido. Nos trechos destacados confrontam-se cenas enunciativas cujo sentido somente pode ser construído com a colaboração do contexto. Um exemplo está na versão de 1977: "dava-lhe cabo do miolo" e "mulheres que dizem bem" e mulheres "que bem lhe diziam" são partes constituintes que ultrapassam o sentido canônico da língua portuguesa. Além do mais, se aproximam de um tom de coloquialidade imanente, em certo nível, nos enunciados dos demais trechos, todos eles assemelhados á máximas enunciativas cuja linguagem tem caráter cotidiano.

A enunciação nos casos acima tende a ultrapassar o que parece redundante do ponto de vista da força ilocutória, atribuindo-se, neste caso, os comentários de Cervoni (1989), porém eles se aplicam bem a um contexto temporal e espacial em cuja linguagem se manifestava

uma prática rotineira de uso de determinadas estruturas significantes objetivando um efeito sonoro em função de um efeito significativo não totalmente coerente em outros momentos da experiência de leitura e de uso da linguagem literária como expressão da linguagem do dia-a-dia.

O último exemplo da malícia feminina ironizada pelo narrador no bojo da narrativa de **O Pequeno Polegar** se concentra no "gracejo sobre as 'vieilles bêtes' que acabam por tornarem-se pouco atraentes depois de um capricho em virtude de um desmaio de sua infidelidade" (SORIANO, 1977, p. 187). Esta afirmação faz referência direta a outro expediente intervencionista do narrador, esse elemento responsável por acentuar a comicidade, no instante em que a mulher vê suas filhas degoladas. Do mesmo modo, a interferência apreciativa do narrador se constrói com formas verbais do presente tal como na vez anterior, permitindo ao leitor investigativo selecioná-las pelos mesmos motivos que o levaram a fornecer explicações relativas à performance nos exemplos anteriores.

A apresentação dos trechos do enredo a seguir é encerrada com sentenças representativas da malícia à qual o autor fez uso. Com isso, ele demonstra o reflexo de seu discurso no seio das coisas do cotidiano da vida humana de culturas amparadas na transmissão oral, efetivamente. Mesmo num teor mais elaborado, "o expediente a que todas as mulheres recorrem" nas situações tomadas pela tragicidade, reflete um desejo do narrador em verbalizar na linguagem poética do povo a sabedoria expressa por ele na forma escrita. Nesta condição performática reprimida pela escrita, o leitor percebe a necessidade de ouvir um som aprisionado. A presunção vocal dessa setença repousa, portanto, no nível de performance próxima do zero porque nela, na sentença, atua uma oralidade segunda (ZUMTHOR, 1984, p. 49) na qual "toda expressão é marcada mais ou menos pela presença da escrita", isto é, degradando na narrativa maravilhosa, de certo modo, o caráter da oralidade em detrimento do rigor da escritura.

> [...] quase morreu de espanto ao vê-las todas de cabeças cortadas! Por fim desmaiou, uma coisa que todas a mulheres fazem nas ocasiões difíceis (PERRAULT, 1934, p. 129).
> /
> [...] ficou muito surpreendida vendo as sete meninas degoladas e nadando em sangue. Começou por desmaiar (esse é o primeiro expediente a que as mulheres recorrem em semelhante situação) (1965b, p. 79; 1993a, p. 77).
> /
> [...] quando viu as sete filhas degoladas e nadando em sangue. Começou por desmaiar, porque é esse o expediente a que recorrem quase todas as mulheres em quejandas circunstâncias (1977, p. 150).

> /
> [...] grande foi o seu espanto ao ver suas sete filhas degoladas e mergulhadas numa poça de sangue. Ela começou por desmaiar (pois é essa a primeira providência que tomam quase todas as mulheres em situações semelhantes) (1985, 89, 94, 99, p. 77).
> /
> [...] sete filhas degoladas a nadar no sangue. Começou por desmaiar (pois é o primeiro expediente de que se valem as mulheres em tais situações) (2004a, p. 172).
> /
> [...] percebeu que suas sete filhas tinham sido degoladas e boiavam no próprio sangue. Ela primeiro desfaleceu (visto que esse é o primeiro expediente que encontram quase todas as mulheres em semelhantes circunstâncias) (2005b, p. 274).

O presente da narração é, assim, afetado por uma imprevisão da enunciação robustecida por um narrador que se levanta do leito de sua onisciência e adentra não o cenário da trama, mas o cenário da recepção, o cenário do leitor. A posição talvez fantasmagórica do narrador parece subverter o *status* deste elemento da narrativa, pois ele se metaforiza, na escrita, em contador de histórias, uma suposição plenamente coerente do ponto de vista o leitor. Na interação deste com o texto, almeja-se, apesar de impossível, o grau pleno da performance no qual tempo, espaço, e intensidade de presença se fortalecem na composição de uma obra única e transitória.

A versão de 1970 não mostra a intervenção do narrador nem a metáfora das filhas "nadando em sangue", contudo expõe a cena de modo objetivo e afirmando ter a mulher desmaiado logo ao ver suas filhas degoladas. A versão de 2005a mantém a metáfora do "nadando em sangue", porém exclui o comentário do narrador. Este se manifesta explicitamente caçoando das mulheres e o faz por meio de enunciado no qual prevalece a forma dêitica do tempo verbal do presente do indicativo. Seu comentário, como em outros casos, reverencia o espírito da performance na escrita, primeiramente pela proximidade desta estratégia com aquela indicativa da oralidade do conto, depois, pelo convite feito ao leitor para aderir, para aceitar ou, pelo menos, para se divertir um pouco mais com as palavras do narrador.

Algumas versões estendem a constatação depreciativa a todas as mulheres, outras amenizam e excluem uma parte delas. Mesmo assim, entre o "quase" e o "todas" permanece a crítica sutilmente inserida na trama nutrida pelas imagens terrificantes do sangue, do medo e do estremecimento.

4.1.2.2 Do Narrador às Fórmulas Agregativas

Elementos agregativos e relacionados à oralidade do conto aparecem em **O Pequeno Polegar** e dizem respeito aos epítetos aflitivos ou contristantes. Estes epítetos indicam o estado atual do personagem, da coisa ou da situação e, ao mesmo tempo, e por esse estado de coisas, abre espaço para a indução do leitor a aderir àquela aflição, demonstrando sua compaixão diante de uma situação passível ou não de ser ultrapassada, vencida, porém incluída na complexa probabilidade de que esse obstáculo tenha ocorrido ou venha a ocorrer com o espectador. O narrador joga com a sensibilidade do leitor. Neste conto de Perrault essa característica epitética aparece em várias situações. A primeira delas diz respeito ao cotidiano do Pequeno Polegar:

> Esta pobre criaturinha virou o armazém de pancadas da família (PERRAULT, 1934, 1958, 1960, p. 117).
> /
> O pobre menininho era o armazém de pancada de toda casa (1965b, p. 70).
> /
> O pobre garoto constituía o bode expiatório de toda a família (1970, p. 120).
> /
> O pobre menino era o bode expiatório da casa (1985, 1989, 1994, 1999a, p. 57).
> /
> Esse pobre menino logo se tornou o saco de pancadas da casa (2004a, p. 149).
> /
> Esse pobre menino tornou-se o bode expiatório da casa e sempre o culpavam por tudo (2005a, p. 68).
> /
> O pobre menino era o alvo de gracejos da casa [...] (2005b, p. 268).

A versão de 1993a, correlata à de 1965b, substitui o termo armazém por depósito, numa clara intenção de atualizar a expressão "armazém de pancadas" substituída em outras versões por "saco de pancadas" ou pela aparente expressão clássica "bode expiatório".

O adjetivo pobre é bem característico dos epítetos aflitivos ou contristantes. Outro exemplo, no conto **O Pequeno Polegar** diz respeito ao primeiro momento em que o casal decide abandonar os filhos na floresta.

> Houve uma vez um ano muito aborrecido [difícil em1993a], e a fome foi tão grande que o pobre casal resolveu desfazer-se dos filhos (PERRAULT, 1965b, 1993a, p. 70).
> /
> Veio um ano muito mau e a fome tornou-se tão ameaçadora, que o pobre lenhador resolveu dar os filhos a um casal seu conhecido (1970, p. 120).
> /
> Veio um ano muito mau e a fome era tanta que os pobres pais resolveram desfazer-se dos filhos (1977, p. 141).
> /
> Num ano de muita miséria, em que a fome foi muito grande, aquela pobre gente decidiu desfazer-se dos filhos (1985, p. 58).
> /
> Veio um ano muito ruim e a fome foi tão grande que o pobre casal resolveu desfazer-se dos filhos (2005a, p. 68)
> /
> Veio um ano muito difícil, e a penúria foi tão grande que aquelas pobres pessoas resolveram desfazer-se dos filhos (2005b, 268).

A condição dos epítetos sustenta a superfluidade necessária para a manutenção do *status quo*, especialmente do clã e do herói, mesmo o leitor já conhecendo a previsibilidade da situação penosa enfrentada por eles. Ao identificar e valorizar esses elementos associados com a forma oral do conto o leitor passa a ser participante efetivo da criação de uma obra realizada em performance, porque além de agente da leitura o leitor é receptor dos sentidos que tal procedimento possibilita.

Neste ponto da história o autor recupera bem o cenário das grandes fomes enfrentadas pelos franceses, especialmente do campo, durante o século XVII, uma delas ocorrida na última década do referido século, época da publicação da obra célebre de Perrault e também da expansão dos contos de fadas na França através das publicações de Madame D'Aulnoy, Mlle. Murat e Mlle. L'Heritier, dentre outros. A materialização da fome que atinge a família do herói é acentuada pelo insistente qualificativo "pobre" como componente fundamental para identificar o casal de lenhadores atordoados pela decisão de fragmentar a família por meio da ação de abandonar os filhos. Apenas a versão de 1970 atenua um pouco a aflição do casal ao revelar que os meninos seriam doados e não largados na floresta à mercê da sorte.

A decisão de abandonar os filhos na floresta não foi consolidada senão com muita discussão entre pai e mãe e, nesse ínterim, aflora um epíteto mensurador, responsável por intensificar e fornecer, tanto ao leitor quanto ao contexto interno da narrativa, a dimensão da coisa ou da situação central sob a qual transita a trama. Nesse momento, o lenhador se esforça para convencer a esposa de que o melhor era ver os filhos morrerem longe deles, pois não aguentaria presenciar a morte deles sem poder salvá-los, conforme a tensão narrada a seguir.

> O lenhador novamente descreveu a grande miséria em que se achavam e o medo que tinha de ver os filhos morrerem de fome ali mesmo; (PERRAULT, 1934, p. 118).
> /
> E por mais que o marido lhe falasse de sua grande pobreza, a mulher não queria consentir; (1965b, 1993a, p. 70).
> /
> O lenhador lembrou-lhe a grande penúria de ambos, e expôs-lhe como [...] seria horrível assistir impassível à morte dos filhos por falta de alimento; (1970, p. 122-123).
> /
> Por mais que o marido lhe falasse da grande pobreza em que viviam, ela não era capaz de consentir (1977, p. 142).
> /
> Em vão o marido lhe descrevia sua grande pobreza; ela não podia concordar com isso [...]. Contudo, tendo considerado a grande dor [...], consentiu com o plano e foi deitar-se chorando (2005b, p. 268).

Na última das citações a versão de 1970 revela outro epíteto mensurador, "grande dor", uma consequência decorrente daquilo que o marido já havia previsto: presenciar a morte dos próprios filhos. Os termos miséria, pobreza e penúria se intercalam entre as versões, incluindo, neste caso, aquelas em que esses termos não formam um epíteto. Os designativos citados são acompanhados do qualificativo "grande" e permitem ao leitor perceber a depressão da narração compensada pela identificação de expressões de culturas orais. Dessa maneira, o leitor deve se regalar pela ligação da forma escrita com um modelo da tradição oral sustentando uma ilusão que é própria da arte e da narrativa. No andamento da trama, porém, segue-se um momento de relativa alegria provocado pela restituição ao casal de um empréstimo há muito realizado por um senhor ou chefe de aldeia, ou um vizinho, conforme a versão. Mesmo neste momento o qualificativo da fórmula epitética conserva ainda o teor depressivo da condição dos personagens, todavia, o leitor se regozija por visualizar nesse qualificativo a indicação de um índice de oralidade, componente fundamental da performance.

Sobre a dívida sanada junto ao lenhador, algumas versões revelam o valor – dez escudos –, outras apenas mencionam o pagamento como dado suficiente para atenuar a condição de insofismável pobreza. Dessa forma, o epíteto aflitivo-contristivo, nos trechos a seguir, demonstra a fragilidade econômica e social do casal, principalmente num momento de solidão, já que não têm por perto seus filhos, agora abandonados ao próprio acaso.

> Isto os encheu de alegria, porque as duas pobres criaturas estavam a ponto de morrer de fome (PERRAULT, 1934, p. 119-120).
> /
> Isso restituiu-lhes a vida, pois o pobre casal estava morrendo de fome (1965b, p. 72; 1993a, p. 71).
> /
> Isso lhes deu novo alento, pois os pobres coitados estavam morrendo de fome (1985, p. 65).
> /
> Isso lhes voltou a dar vida, pois aquela pobre gente morria de fome (2004a, p. 157).
> /
> Isso devolveu à vida os pobres coitados, pois morriam de fome e já não esperavam receber aquele dinheiro (2005, p. 69).

Para Meletínski (2002), a fome é argumento para o impulso da trapaça, ocorrendo tanto no romance arcaico quanto no romance picaresco. Estes são modelos narrativos baseados em cenários do cotidiano no qual imperam ações de personagens admiráveis devido à capacidade de agir através de mecanismos que envolvem a trapaça, a burla, a astúcia, quase sempre em favor de classes sociais abastardas. Segundo Meletínski (2002), a fome motiva ações isoladas nos contos de animais e nos mitos sobre os *tricksters*, esses aparentes heróis tolos. No romance picaresco, em cujas características se enquandra também a narrativa de **O Gato de Botas**, entretanto, a fome, a miséria e a necessidade tornam-se a motivação material para a formação do caráter do herói, já que este vive num mundo cruel injusto e desarmonioso. Assim, o que predetermina o caminho da trapaça no romance é a própria situação de inferioridade social do herói. Com isso, pode-se contestar o final do conto em que o narrador expõe as dúvidas no tocante à atitude do herói em ter se apossado da riqueza do ogro ou ter conseguido juntar riquezas por outro mecanismo. A acumulação de bens tornar-se-ia a única forma de ascensão social do herói e de sua família. O herói Pequeno Polegar representaria o Robin Wood dos contos de Perrault.

Entendido também por esse prisma o conto exemplifica a denúncia contra a desigualdade social, intensificada pelas próprias e inesperadas afetações da natureza sobre o homem. O caráter de Pequeno Polegar, apesar disso, se forma tanto simbólica quanto literariamente no contexto da narrativa. No entanto, a atenuação na pobreza estabelece um estado de insatisfação, arrependimento e discórdia entre o casal, em face da atitude consumada por eles. E como a iniciativa partiu do lenhador, sobre ele recai a culpa:

> – Que mau você foi, Guilherme, de ter abandonado daquela maneira as pobres criancinhas. [...] O pobre homem estava tão sentido como a mulher [...]. Eram palavras de um remorso vivo [...]. – Ai de mim! Chorava a mulher, descabelando-se. Onde estarão os meus pobres filhinhos? (PERRAULT, 1934, p. 120).
> /
> – Ai, ai! Onde andarão a estas horas os nossos pobres filhos! [...] foste tu, Guilherme, que os quiseste abandonar. [...] – Ai! Onde estarão agora meus filhos, meus pobres filhos? [...] [e finalmente] – Que alegria tornar a vê-los, queridos filhos! (1965b, p. 72-73; 1993a, p. 71-72).
> /
> – Como estarão meus pobres filhos agora? Eles também se fartariam com o que sobrou de nossa refeição. [...] – Oh, como estarão agora os meus filhos, meus pobres filhos? [...] – Como estou feliz por tê-los de volta, queridos filhos! (1970, p. 125-126).
> /
> – Ai, onde estarão agora os nossos pobres filhos? [...]; eu bem que te disse que nos havíamos de arrepender. [...] – Ai, onde estarão agora os meus filhos, os meus pobres filhos! [...] – Ai que contente estou por vos tornar a ver, meus queridos filhos! (1977, p. 143-144)
> /
> Ai, ai, meu Deus, onde estarão agora os nossos pobres filhos? [...] com certeza os lobos já os comeram! [...] Onde estarão agora os meus filhos, os meus pobres filhinhos? [...] Como estou feliz de ver vocês de novo meus queridos filhos! (1985, p. 65-66).
> /
> – Ai, meu Deus! Onde estarão os nossos pobres filhos? [...] – Ai, meu Deus! Onde estão agora os meus filhos, os meus pobres filhos? [...] Como estou feliz em revê-los, meus queridos filhos! (2004a, p. 157).
> /
> – Ai de mim! Onde estarão agora nossos pobres filhos? Eles fariam um banquete com o que nos está sobrando aqui. [...] – Ai, ai, ai! Onde estarão agora meus filhos, meus pobres filhos? [...] Como estou contente de rever vocês, meus queridos filhos! (2005a, p. 69-70).
> /
> Ai de mim! Onde estarão agora nossos pobres filhos? [...] Ai de mim! Onde estarão agora meus filhos, meus pobres filhos? [...] Como estou contente de vos rever, meus filhos queridos! (2005b, p. 269-270).

Estes epítetos concluem enunciados interrogativos nos quais a personagem ora suplica a Deus, ora suplica ao infinito, ou ao vento, buscando uma resposta que, na verdade, lhe parece impossível. Observa-se nessa passagem do enrendo a similitude entre todas as versões como um ponto culminante da perenidade da preocupação materna pelo filho desgarrado voluntária ou involuntariamente, como representação simbólica do instinto feminino em relação àqueles seres processados em seu ventre. No caso da lenhadora, o narrador deixa claro, entretanto, a predileção pelo filho mais velho. De um epíteto aflitivo-contristivo relativo à angústia da mãe passa-se a epíteto afetivo em razão do reencontro entre mãe e filhos, promovido graças à esperteza do herói, apesar de ainda não reconhecida por seus familiares.

Na mente do leitor, o *agon* materno tende a construir a figura de uma mulher postada com a face voltada para o alto, talvez em direção ao horizonte ou ao céu, despendendo uma energia atrativa por meio da qual o elo perdido se restabeleceria.

O suplício da mulher surge em meio a epítetos indicativos não só de uma palavra oral, mas de uma enunciação oral, pois engloba o próprio discurso direto, o discurso de uma personagem em contenda com o próprio destino. Embora todo o cenário se manifeste pela linguagem escrita os resquícios de oralidade nela se retidos supõem "que a invenção da escrita ocorreu não para duplicar o oral, mas para completá-lo" (BAJARD, 1999, p. 16). Assim sendo, na escrita do conto ainda se restitui a probabilidade de uma narração em voz viva, em performance. E os índices de oralidade, ainda que ínfimos, antecipam a previsão, pois o texto dotado de uma carga poética se concretiza devido às "transformações do próprio leitor, transformações percebidas em geral como emoção pura, mas que manifestam uma vibração fisiológica" (ZUMTHOR, 2000, p. 62).

"O terrível medo que sofreram na floresta escura ao se verem sozinhos" (1934, p. 121) é mais um epíteto aflitivo destacado pelo narrador, pois afinal não há medo cujo caráter não esteja na direção do sentimento de terror. O que parece ser redundante num epíteto constitui, na realidade, um fio a mais na amarração da história. Por isso, enquanto os meninos se fartavam, "os bons dos pais" (1977, p. 144); "os bons pais" (2004a, p. 158); "aquela boa gente" (1985, p. 66) ou "aquelas boas pessoas estavam encantadas de rever os filhos, de tê-los consigo" (2005b, p. 270). Pode parecer contraditório, porém naturalmente os epítetos mudam consoante o grau de tensão da narração. Alguns deles são imutáveis, a "boa gente" mostra uma característica definitiva do casal, na aflição tensional de abandonar os filhos e no orgulho de vê-los à mesa. Há uma tendência do narrador a fazer uso de formas epitéticas em momentos cruciais da narração nos quais se intensificam uma condição de perigo ou de euforia.

A performance na escrita aí se manifesta porque revela para o leitor o seu outro aprisionado. Esse outro, segundo Zumthor (1993) é a voz ou, de outra forma, o comportamento da linguagem cujo referencial expressivo da forma escrita dos epítetos é o próprio contexto das culturas orais nas quais prevalecia a soberania da voz. Para legitimar e assegurar em longo prazo a sua hegemonia, "a escritura não deve reprimir de cara esse outro, mas primeiro demonstrar curiosidade por ele, requerer seu desejo manifestando uma incerteza a seu respeito: saber mais dele, aproximar-se até os limites marcados por um censor invisível"

(ZUMTHOR, 1993, p. 121). A repressão da escrita sobre esse outro – a voz longínqua –, nos contos coletados por Perrault ainda não foi de todo completada.

Aqui e nos demais momentos da narrativa de **O Pequeno Polegar**, por exemplo, os epítetos se estendem e se consolidam no enredo dando fluidez às ações. Num dos casos eles se relacionam aos momentos de aflição pelos quais os meninos passam por estarem perdidos de fato na floresta e desnorteados buscam um abrigo suficiente para garantir-lhes a sobrevivência. Enquanto caminhavam sem rumo "chegou a noite e com ela uma tremenda ventania [...]. Os coitadinhos encolheram-se ao pé de um grande tronco [...]. Depois caiu a chuva, uma terrível chuva que os deixou molhados até os ossos" (PERRAULT, 1934, p. 122).

Os epítetos terrificantes, "tremenda ventania", "terrível chuva", e o epíteto mensurador, "grande tronco", desenham cenários que personificam a aflição dos sete irmãos. Em algumas versões este espírito permanece na narrativa enquanto outras não os revelam por intermédio dessas mnemônicas fórmulas. Assim, tem-se um "grande vento" (1965b, p. 74; 1993a, p. 73), "grande ventania" (2005a, p. 71) e "forte vento" (200b, p. 271), que apesar de mensurador se assemelha a um epíteto terrificante. Ao vento se segue a "chuva grossa" (1965b, p. 74; 1993a, p. 73), a "imensa chuva" (1977, p. 145), a "grossa chuva" (2005a, p. 71) ou a "grande chuva" (2005b, p. 271). No meio disso permanece o "medo pavoroso" (1965b, p. 74) bem definido nesta versão, permanecendo no íntimo dos sete irmãos até que o herói dentre eles percebesse a "pequena claridade" (2005a, p. 71) como um fio de luz para suas vidas e uma direção para vencer o labirinto da floresta.

Se a escritura tende a reprimir a voz que carrega a expressão e o pensamento fundados exclusivamente na elaboração mental e oral de uma linguagem transmitida também para os gêneros poéticos, o outro referido por Zumthor (1993) para referir-se à voz, vai instalar-se no plano do papel com o intuito de reivindicar sua própria verdade, inversa, claro, pois pintada sobre o signo da escritura. Mesmo assim, esse outro ainda é capaz de fazer o leitor restabelecer, por sua ação interativa com o texto transformado em obra através da leitura, uma performance como centro de reificação do conto maravilhoso, outrora materializado pelo sopro vocal e por outros elementos (gestos, vestimenta, cenário) suficientes para transformar o texto em obra plena.

No contexto da compreensão da performance na escritura e de outros elementos significativos para a experiência estética, o leitor percebe que nas presentes versões do conto protagonizado por um herói miniaturizado, simbolicamente, a floresta representa um mundo vegetal no qual se manifesta, nela própria, uma forma orgânica disposta a extrair a vida

diretamente da terra, transformando o solo. Em tal ambiente atuam as forças do mal, presentes na natureza. Elas são desagradáveis e destrutivas para o homem. Há, aqui, uma sorrateira lembrança ao cenário de **Chapeuzinho Vermelho**. Dentre os aspectos que englobam neste ambiente a experiência arquetípica do mal, segundo Von Franz (1985), estão a fome, o frio, o fogo e os animais considerados grandes inimigos do homem: urso, leão e lobo, segundo destaca temerosamente a lenhadora.

Fugindo desse espaço de transformação no qual os ritos de passagem são processados, os sete meninos se encaminham para um possível refúgio. Logo o leitor irá descobrir que tal refúgio configura-se em mais uma empreitada, ou tarefa, na visão de Propp (2006), a partir da qual o herói consolidará o seu caráter e o seu triunfo sobre um inimigo. Já na chegada ao novo refúgio a mulher de um monstro os alerta sobre o perigo que enfrentariam, mesmo assim os acolhe. Essa acolhida revelada em epítetos denota a surpreendente atitude da esposa de um gigante, pois longe de representar uma farsa aquela bondade da esposa do ogro quebrava o fluxo institivo de personagens relacionados aos gigantes ou, de outro modo, indicava a intenção da mulher em afrontar a superioridade aparente de seu marido.

> A velha [...] resolveu recolher e esconder as crianças das vistas do marido durante aquela noite [...] os levou para perto dum bom fogo onde estava assando ao espeto um enorme carneiro para a ceia do papão (PERRAULT, 1934, p. 123).
> /
> Bateram à porta, e uma boa mulher veio abrir. [...] o Pequeno polegar lhe disse que eram uns pobres meninos perdidos na floresta [...]. A mulher, vendo-os tão bonitos, começou a chorar e disse: − Ai, pobres filhinhos: onde viestes parar? [...] [Mas] pensando que os podia esconder de seu marido até a amanhã seguinte, [...] os levou para perto de um bom fogo [...] (1965b, p. 75; 1993a, p. 74).
> /
> O Pequeno Polegar explicou serem crianças pobres que se haviam perdido na floresta [...]. – Vocês não sabem onde vieram parar, pobres crianças. Aqui mora um antropófago [...]. – Que devemos fazer, boa mulher? (1970, p. 130-132).

Como afirma Zumthor (2000), a maior parte das definições de performance enfatizam o caráter oral e gestual, porém, neste caso da performance relacionada com a leitura e com a automática recepção, a expressividade dos epítetos, aqui e nos demais casos, se dirige para a ritualização da linguagem dissassociada do aspecto sacro. Nos exemplos anteriores e nos exemplos seguintes relativos ao presente momento da narração prevalecem uma ritualização

na qual o leitor identifica sua leitura com um cenário de oralização em praça pública ou à beira de uma lareira em noites de inverno enfim, reaquecendo a performance suplantada pela frieza alfabética da escrita. Como os epítetos relacionados ao procedimento admirável de uma ogra às avessas, surpreende também o entendimento de que "a invenção do alfabeto, ao fazer cada unidade da escrita depender de uma unidade do oral, submete o primeiro ao segundo, transformando a escrita em fiel servidora da língua oral" (BAJARD, 1999, p. 23-24). O próprio título do conto, em cada vez que aparece emerge a perenidade dos epítetos e sua inquestionável redundância necessária à preservação de um índice oral constitutivo de toda performance na escrita.

> /
> O Polegarzinho disse-lhe que eram umas pobres crianças perdidas no bosque e pediam, por caridade que os deixassem ali dormir. Ao vê-los a todos tão bonitos a boa da mulher pôs-se a chorar e disse: (1977, p. 146).
> /
> [...] uma boa mulher veio abrir, [...] ao se ver diante de tão encantadoras crianças, pôs-se a chorar [...] – Ai, meus pobres meninos, onde é que vocês foram bater! [...] [Mas] deixou-os entrar e os levou para se aquecerem junto a um bom fogo (1985, p. 70).
> /
> Bateram à porta e uma simpática mulher foi abri-la [...]. O Pequeno Polegar lhe disse que eles eram pobres meninos que se haviam perdido na floresta [...]. – Ai! Meus pobres meninos, onde vieram parar! (2004a, p. 163).
> /
> − Somos pobres crianças, que se perderam na floresta. [...] A boa mulher, vendo-os todos tão bonitos, [...] – Ah, minhas pobres crianças! [...] sabem aqui é a casa do Ogro, que come criancinhas? [...] e levou-os para perto de um bom fogo (2005a, p. 72).
> /
> Bateram à porta e uma boa mulher foi abri-la para eles. [...] O Pequeno Polegar lhe disse que eram pobres crianças que tinham se perdido na floresta [...]. Meus pobres meninos, onde viestes parar? [...] talvez ele [o Ogro] tenha piedade de nós, se soubermos dirigir-lhe boas súplicas. A mulher do ogro, [...] os levou para aquecer-se junto a um bom fogo (2005b, p. 271).

A presença do ogro, papão, antropófago ou qualquer outra variação para este monstro terrificante constitui a ameaça capital contra o destino do herói. Ao lado de Barba Azul e do lobo, o ogro representa o adversário sobrenatural em destaque no conto **O Pequeno Polegar**. O aspecto em comum entre esses três adversários é o desejo devorador de cada um deles nos contos em que atuam. Os ogros do folclore europeu são representantes do animal devorador assemelhado ao leão, ao sol e ao Cronos grego o qual, segundo Durand (1997), apresenta-se como símbolo da instabilidade do tempo destruidor. Essa associação fica mais patente, por

exemplo, na versão em que o ogro é referido pelo termo antropófago, a mesma representação assumida pelo sol ctônico entre célticos, ameríndios e filistinos. Amparado em Donteville, Durand (1997) destaca as características do ogro ocidental, esse duplo representante folclórico do diabo. Para o pesquisador, o ogro é um representante do tema teriomórfico e se caracteriza por ser alto como um mastro de navio, possuir a goela armada com dentes de rochedo e ter a capacidade conter em si várias encarnações formadoras da sua epifania multiforme. A partir dessa epifania se concebe o grande arquétipo do ogro.

A temática das trevas, símbolo da noite terrena e do túmulo, também está associada ao Ogro, personagem referenciado assim, com letras maiúsculas, tanto pelo antropólogo como em algumas versões dos contos de Perrault.

> É frequentemente sob este aspecto ogresco que a deusa Kali é representada: engolindo gulosamente as entranhas da sua vítima ou ainda antropófaga e bebendo o sangue por um crânio, os dentes são presas hediondas. A iconografia europeia, especialmente a medieval, é rica em representações desta 'boca do inferno' que engole os condenados e que ainda aparece, vermelha, [...] (DURAND, 1997, p. 88-89).

No conto de Perrault a própria mulher do ogro, também uma ogra, teme-o em certos momentos, pois sua estupidez o torna imprevisível. Como característica do ogro tem-se, ainda, a sua semelhança com o diabo em função de frequentemente aparecer com pelo negro, também como o lobo; ou com a barba escura, a exemplo de Barba Azul. Seu temperamento agre é ilustrado nos trechos a seguir e nos quais o narrador faz uso das fórmulas epitéticas:

> [...] – Queria enganar-me, ó maldita mulher? Se não fosse uma velha coroca eu a comia já, já. [...] [Enquanto retirava os meninos escondidos embaixo da cama] o monstro ria-se, lambendo os beiços e dizendo que dariam um excelente petisco, se a mulher os preparasse com um bom molho. Foi buscar uma grande faca [...] (PERRAULT, 1934, p. 124).
> /
> [...] dizia à mulher que deliciosas iguarias eles seriam [...] foi apanhar um enorme cutelo. Depois, aproximando-se das pobres crianças, pôs-se a amolar a lâmina numa comprida pedra [...] (1965b, p. 76; 1993a, p. 75).
> /
> − Também queres me enganar, mulher miserável! [...] Tens sorte de já seres velha e de carnes rijas, se não agora passarias mal. [...] As pobres crianças ajoelharam-se diante dele pedindo clemência [...]. [O antropófago] foi buscar uma longa faca, amolou-a [...] (1970, p. 134-135).
> /

> [...] os devorava com os olhos e dizia para a mulher que, com um bom molho, haviam de dar gostoso pitéu (1977, p. 147).

Os epítetos apreciativos "bom fogo", "deliciosas iguarias" e "excelente petisco" não combinam com a tensão instaurada e representada pelos epítetos aflitivos relacionados aos sete irmãos. De qualquer forma, todos se combinam para a formação da performance na escritura associando-se à trama como referências ao contexto primordial do conto. Se do jogo poético o instrumento em ausência de escritura é a voz, no sentido inverso, isto é, em ausência da voz, é a escritura quem detém o poder. Entretanto, ela enclausura e elimina de seus limites, em princípio, a presença sonora. Esta somente é recuperada pela leitura que busca nos horizontes do texto e na perspectiva da estética da recepção reconstruir e alargar os sentidos permitidos ao leitor.

Com isso, o leitor introduz em sua leitura as experiências componentes de sua condição de receptor do texto poético postado no tempo e no espaço. Ele pretende, em cada leitura comparativa de um mesmo texto, identificar as possibilidades que todos juntos, e cada um em particular, possui de fazer eclodir uma performance como obra de arte única sedimentada por elementos restituidores de qualquer tentativa da escrita em suplantar as sobrevivências fronteiriças de uma voz. Uma voz que transmutada para o leito escrito de contos transmitidos outrora sob o movimento contínuo dos lábios de um enunciador, conduzem uma ação poética e criam um acontecimento social no qual a ficção do texto torna-se experiência real entre ouvintes.

> /
> [...] – aí está como você me engana, maldita mulher! [...]. O que te salva é que você está velha demais. Eis aqui uma boa caça, que vem bem a propósito [...]. E tirou debaixo da cama, um após o outro, os pobres meninos, [...] e dizia à sua mulher que eles seriam um prato muito apetitoso depois de preparados com um bom molho. Ele foi buscar um grande facão e, voltando para junto dos pobres meninos, começou a afiá-lo numa comprida pedra (1985, p. 73).
> /
> – Então queria enganar-me, maldita mulher! [...] As pobres crianças se puseram de joelhos, pedindo-lhe perdão. [...] dizia à mulher que eles [os sete irmãos] seriam saborosos bocados quando ela preparasse um bom molho. Foi pegar um facão, e aproximando-se dos pobres meninos, começou a afiá-lo numa longa pedra [...] (2004a, p. 164).
> /
> Ouviram bater grandes golpes à porta: era o dono da casa, que voltava. [...] tu querias enganar-me, mulher maldita! [...]. Os pobres pequenos puseram-se de joelhos, pedindo misericórdia. Mas estavam lidando com o mais cruel de

> todos os Ogros que, [...], já os devorava com os olhos: − Darão deliciosos pedaços de carne assada. Trata de fazer um bom molho – disse ele à sua mulher (2005a, p. 72).
> /
> Querias então assim me enganar, maldita mulher! Não sei por que não te como também; deve ser porque não passas de um velho animal. [...] ele os tirou de sob o leito [...]. Os pobres meninos se puseram de joelhos pedindo-lhe perdão [...], já os devorava com os olhos e dizia à mulher que teriam ali apetitosos bocados quando ela fizesse um bom molho para regá-los. O ogro foi pegar uma grande faca e, aproximando-a dos pobres meninos, afiou-a sobre uma comprida pedra que tinha na mão esquerda (2005b, p. 271-272).

No momento seguinte, o ogro é convencido pela esposa. Embora ela pertencesse à mesma espécie possuía algumas virtuosidades humanas, pois procurava defender os meninos da tirania do gigante. Ou seria o simples e irreprimível instinto maternal? Defender assim sete crianças como se fossem suas sete filhas não seria comum a uma integrante da família dos ogros. A atitude da mulher poderia significar ainda uma revolta dela contra a submissão ao marido, pois estaria ela cansada de servir apenas de serviçal do esposo. A defesa das prováveis vítimas de seu esposo demonstraria a rebeldia da mulher contra um estado de coisas aparentemente solidificado na sociedade da época.

Por sua vez, o gigante, naquele instante, parecia estar às ordens da inteligência humana e quando isso acontece o personagem passa a fornecer uma grande quantidade de energia psíquica útil e poderosa. Por esse motivo, a mulher protela a tragédia por algumas horas. Assim, o narrador utiliza quase sempre os mesmos epítetos laudativos para essa personagem e para o alimento preparado para os meninos, apesar de que eles poderiam temer a possibilidade da refeição representar a última alimentação antes da tragédia fatal. Logo, para quem a falta de alimento havia se tornado o motivo do abandono e dos atropelos enfrentados até o momento, a sua presença ironicamente, agora, representaria a consumação do caos. A mulher do gigante, por seu lado, estava contente com o adiamento do infanticídio:

> A boa velha ficou radiante de alegria e tratou de encher a barriga da criançada [...] (PERRAULT, 1934, p. 124).
> /
> A boa mulher ficou louca de alegria e serviu-lhes uma boa ceia (1965b, p. 76; 1993a, p. 75).
> /
> Aliviada, a mulher serviu aos sete meninos uma boa refeição, mas os coitados de tanto medo, não conseguiram engolir nem um bocado (1970, p. 135).
> /

> A mulher ficou radiante de alegria e deu-lhes uma boa ceia; (1977, p. 148).
> /
> A boa mulher ficou louca de alegria; serviu aos meninos um farto jantar (1985, p. 73).
> /
> A boa mulher ficou radiante de alegria, e lhes deu uma farta ceia (2004a, p. 164).

A inversão do cenário degustativo se processa também por meio de epítetos (“farta ceia”, “boa refeiçao”) responsáveis por indicar compaixão ou sarcasmo, uma vez que tal momento, na lógica da previsão narrativa e na mente dos personagens, simbolizava tão-somente o adiamento rápido de um fim trágico a exemplo do que destacou Warner (1994) a respeito das velhas contadoras de histórias que atenuavam por um instante o temor dos jovens destinados à degustação do Minotauro na ilha de Creta. Se o leitor compartilha desse fatídico momento ao passo em que dele faz o momento de observação de uma performance, constata-se aí uma concentração simultânea entre o prazer estético e a atitude teórica. Para Jauss (2002, p. 96), “a atitude estética exige que o objeto distanciado não seja contemplado desinteressadamente, mas que seja co-produzido pelo fruidor à semelhança do que se passa no mundo imaginário, em que entramos como co-participantes – como objeto imaginário”.

> /
> [O Ogro] – Dá-lhes uma boa ceia, a fim de que não emagreçam, e depois leva-os para dormir. A boa mulher ficou cheia de alegria [...] (2005a, p. 74).
> /
> − Dá-lhes uma boa ceia, a fim de que não emagreçam, e põe-nos para dormir: A boa mulher encheu-se de alegria e lhes deu uma boa ceia [...] (2005b, p. 272-273).

Os gigantes são famosos por sua estupidez mental, pois são fáceis de serem persuadidos (VON FRANZ, 1990). Esse é um ponto positivo para o herói e seus ajudantes, pois a persuasão fez-se necessária no momento em que os sete irmãos seriam degolados pelo ogro ao encontrá-los escondidos debaixo da cama:

> Ele foi buscar um grande facão e, [...] já tinha agarrado uma das crianças quando sua mulher lhe disse: - Que é que você pretende fazer a uma hora dessas? Amanhã você terá tempo de sobra para isso. – Cale-se, respondeu o Ogro, – assim a carne deles ficará mais macia. – Mas você ainda tem tanta carne, insistiu a mulher. – Veja, um vitelo, dois carneiros e a metade de um porco. – É, você tem razão, disse o Ogro (PERRAULT, 1999a, p. 73).

Nesta passagem confirma-se a persuasão da mulher do gigante, que não é identificada como ogra em algumas versões, mas em outras é chamada de mulher-ogro. De qualquer forma, em todas as versões ela vence a insistência do marido. Isso ocorreu provavelmente porque os gigantes, em geral, diz Von Franz (1985), representam as emoções estúpidas. Inversamente a essa facilidade de convencimento eles estão mitologicamente relacionados aos terremotos devido ao gigantismo que faz a terra tremer quando caminham, correm ou gritam. A presença do Pequeno Polegar na casa do gigante identifica os momentos mais severos do seu processo de iniciação para o qual Meletínski (2002, p. 57) define como pertencendo aos "grupos de crianças que são presas de canibais e sua libertação", isto é, pela intervenção habilidosa do herói, ele próprio fazendo parte do grupo de crianças, se dá a libertação e o triunfo sobre o inimigo sobrenatural.

Nos excertos narrativos nos quais o narrador destaca a ordem do ogro para que os meninos sejam bem alimentados misturam-se a grosseria e a estupidez do gigante, pois conforme Von Franz (1985), em algumas histórias, a exemplo de **O Pequeno Polegar**, o gigante, aqui representado pelo ogro, é logrado por homenzinhos ou seres aparentemente frágeis como o Polegar. Inversamente a este, por conta do crescimento exagerado da parte física os gigantes têm diminuído o seu cérebro. Para alguns mitos da criação esses seres teriam sido criados antes dos homens e seu simbolismo "representa o elemento pagão remanescente que foi reprimido e por isso se retira para as rochas" (VON FRANZ, 1985, p. 266).

Como os meninos ficariam no mesmo quarto das ogrinhas, acerca destas personagens o narrador fornece dados dignos da espécie os quais, nos trechos abaixo, impressionam especialmente na versão 2005a:

> As sete papinhas tinham-se recolhido muito cedo, estavam acomodadas numa grande cama, cada qual com uma coroa de ouro na cabeça (PERRAULT, 1934, p. 127).
> /
> Eram postas na cama logo cedo, e estavam sete num grande leito (1965b, p. 77; 1993a, p. 75).
> /
> Esse antropófago tinha sete enteadas pequenas que [...] possuíam uma bela pele rosada (1970, p. 136).
> /
> Puseram-nas para dormir cedo, e as sete estavam numa grande cama [...] (2004a, p. 171).

> /
> Essas pequenas Ogras tinham a pele bonita, porque comiam carne fresca, como seu pai. Mas seus pequenos olhos eram cinzentos e redondos, o nariz em gancho e a boca enorme e com longos dentes pontudos. [...] sugar sangue. Entre os Ogros isso era considerado uma maldade pequena. [...] Elas estavam todas num grande leito (2005a, p. 74).
> /
> As pequenas ogras tinham todas uma tez muito bela [...], o nariz adunco e uma imensa boca com longos dentes muito afiados e muito afastados um do outro. (2005b, p. 273).

O detalhamento realizado principalmente pela versão 2005a fornece ao leitor motivos para expressar preocupação com o herói e seus irmãos, caso ele tome partido por estes. Pelo epíteto "longos dentes", é identificada a aptidão das ogrinhas para devorar carne humana, tornando-se apenas um dos elementos causadores de pânico no leitor que, ao mesmo tempo, reage prazerosamente diante do objeto estético produzido pela leitura. Isto se dá, nesta performance calcada na recepção, porque há uma reciprocidade entre sujeito e objeto na qual o primeiro, garante Jauss (2002, p. 97-98), "enquanto utiliza sua liberdade de tomada de posição perante o objeto estético irreal, é capaz de gozar tanto o objeto, cada vez mais explorado por seu próprio prazer, quanto seu próprio eu, que, nesta atividade, se sente liberado de uma existência cotidiana". E enquanto o eu do leitor (ou do sujeito) permanecer nessa liberdade contribui para a construção de uma obra nova e passageira pela ação junto ao objeto estético representado aqui pela leitura de um conto maravilhoso, mesmo se seus personagens preferidos estejam em risco de perderem a vida através de objetos cortantes, usados pelo ogro para tal fim, conforme se observa nos próximos trechos das versões de **O Pequeno Polegar**.

No ápice da narrativa o leitor se assombra com o princípio de carnificina a tomar conta daquela casa, especificamente quando encontra na narração a presença não de um facão ou de uma faca, mas de um "grande facão" ou de uma "grande faca" com a qual o gigante consumaria o seu pleito contra sete crianças que tinham como objetivo principal retornar à casa paterna. A hora fatal, meia-noite, revela simbolicamente o momento de transformação, o ponto limítrofe entre o antes e o depois, tempo decisivo para a obtenção de sucesso ou malogro nos intentos anteriormente planejados.

> [...] o ogro, tendo acordado à meia-noite, arrependeu-se de ter adiado para a manhã seguinte o que podia executar na véspera. [...], saltou depressa da

> cama e disse, apanhando o seu grande cutelo: [...] (PERRAULT, 1965b, p. 78; 1993a, p. 76).
> /
> Saltou da cama, tomou de sua longa faca e disse para si mesmo: [...]. O mais certo é liquidar o caso com eles (1970, p. 137).
> /
> [...] saltou então bruscamente da cama e, tomando sua grande faca, disse: vamos ver como se portam nossos pequenos manhosos; façamo-lo de uma vez. (2005b, p. 273).

Em meio a esses enunciados surge nas palavras do ogro uma sentença relativa a um conhecido provérbio popular: "não se deve deixar para amanhã o que se pode fazer hoje". Nas versões de **O Pequeno Polegar**, num ou noutro exemplo a sentença não se manifesta nem como destacou Jolles (1976), isto é, num formato mais próximo das sentenças elaboradas em camadas mais altas e nos quais o provérbio tende a se afastar de suas características básicas, como perder a sua condição de forma elevada em relação ao discurso comum. Na maior parte das versões essa sentença é colocada indiferentemente numa posição intermediária, próxima da maneira como é pronunciada na linguagem popular, porém com algumas modificações lexicais em função da demora do gigante. Ele resolveu consumar o seu desejo antes do momento programado, porém como a meia-noite já indica o início do dia seguinte, o narrador insere no provérbio o aborrecimento do ogro por ter se demorado na ação.

> [...] O ogro, tendo acordado à meia-noite, arrependeu-se de ter adiado para a manhã seguinte o que podia executar na véspera (PERRAULT, 1965b, p. 78; 1993a, p. 76).
> /
> [...] arrependeu-se de ter adiado para o dia seguinte o que podia executar naquela mesma noite (1977, p. 149).
> /
> [...] lastimou de ter deixado para o dia seguinte o que poderia ter feito na véspera (1985, p. 74).
> /
> [...] se arrependeu de ter deixado para o dia seguinte o que [já (2005b)] podia fazer na véspera (2004a, p. 171; 2005b, p. 273).
> /
> [...] aborreceu-se de ter deixado para o dia seguinte o que já podia ter executado (2005a, p. 75).

Em um único caso, porém, o provérbio aparece e se aproxima da linguagem popular, outro aspecto básico desse tipo de sentença. Quando o narrador anuncia no texto "À meia-noite o gigante acordou e começou a pensar que não se deve deixar para amanhã o que se

pode fazer hoje" (1970, p. 137), diferente das outras versões, ele confia o provérbio ao pensamento do gigante que, em tempo hábil, resolve pôr parcialmente em prática a referida sentença popular e, portanto, relativa à erudição da linguagem usada pelas culturas ditas iletradas. Portanto, como forma simples, mesmo degradada pelo imperativo de uma escrita com tendências à erudição, tal exemplo constitui também um resquício de fórmulas preconizadoras de uma modalidade de performance, minorizada, mas ainda signficando um "ato de presença no mundo e em si mesma" (ZUMTHOR, 2000, p. 79).

Apesar disso, a ação do gigante parece afetada justamente pela não obediência plena a essa sentença, como se ela constituísse um ritual mal realizado. Von Franz (1985) afirma que um ritual tende a ser originado a partir de uma experiência individual, meio fantasmagórica, e que é contada para outras pessoas com as quais se espera a decisão de realizar determinadas tarefas com o objetivo de efetivar, no coletivo, a experiência vivida por um só indivíduo. Nessa valorização proposital do provérbio, como um ritual a partir do qual se desenvolve determinada ação, pode-se atribuir a falha determinante da imperícia atitudinal do ogro ao excesso de confiança, baseado apenas diferenciação entre coroas e bonés ou gorros.

Em versões populares, explica Soriano (1977) os sete irmãos e as sete filhas do ogro portavam, respectivamente, argolas de ouro ou prata e argolas de palha. Nesse momento se comprova que o ogro não contava com a esperteza do Pequeno Polegar. Talvez o gigante devesse acender uma vela para se certificar do que estava fazendo, mas não o fez e, em sua tolice, depois de degolar as sete filhas ainda exclamou:

> [...] - Não há dúvida, ia fazer um belo trabalho! (PERRAULT, 1965b, p. 78; 1993a, p. 76).
> /
> [...] - Quase que apronto um bom engano! (1970, p. 137).
> /
> [...] - Olha, ia fazer uma bela obra! (1977, p. 149).
> /
> [...] - Com efeito, eu ia fazer um belo trabalho (1985, p. 70).
> /
> [...] - Realmente, eu ia fazer um belo trabalho (2004a, p. 171).
> /
> [...] - Vejam só que belo serviço eu ia fazer. (2005a, p. 75).
> /
> [...] Com efeito, ia eu fazer um belo trabalho; vejo que de fato bebi demais ontem à noite. [...]. encaminhou-se em seguida à cama das filhas, onde, tendo sentido os pequenos bonés dos meninos disse: Ah! Então estão aqui nossos folgazões? Trabalhemos afoitamente. [...] cortou sem hesitação a garganta das sete filhas. [...] [horas depois] o ogro disse à mulher: Vai lá em cima preparar os pequenos faceiros de ontem à noite (2005b, p. 274).

Há nestes epítetos o emprego proposital do humor em meio ao lirismo resultante da elaboração feita pelo autor na escrita de seus contos. Essas formas epitéticas sucedem ao momento crucial no qual o ogro, sem saber, acaba matando suas filhas, pois o herói havia trocado as coroas das ogrinhas pelos gorros ou bonés dos sete irmãos. Embora pareça sarcástico e longe do valor real dos epítetos utilizados pelo ogro, o leitor atribuiria a estas fórmulas o título de epítetos vingativos, pois sete vidas seriam ceifadas, de preferência a dos sete meninos como queria o gigante, porém, neste caso, o herói e o leitor saem vencedores. O "belo trabalho" ironicamente se transforma numa "grande desgraça" para aquele personagem devorador e o epíteto depreciativo "pequenos faceiros" poderia se transformar, pela intervenção do herói, num epíteto laudativo.

No desejo de decepar a cabeça dos sete meninos, numa atitude de prazer instintivo e da fúria devoradora, o ogro fere estupidamente a si próprio ao degolar as próprias filhas. A ação foi, horas depois, constatada por sua mulher e o ogro "não ficou menos espantado do que ela quando viu o horrível espetáculo" (PERRAULT, 1965b, p. 79; 1993a, p. 77). Ao verificar a tolice cometida o ogro perdeu não somente as suas filhas, as cabeças delas, mas figurativamente perde a sua cabeça. A partir daí, ele é tomado por um ódio violento contra o herói em miniatura cuja pequenez, inclusive da cabeça, mostrou-se superior à grandeza física do ogro. Dessa maneira, o leitor percebe, de imediato, a fragilidade da(o) cabeça, uma parte do corpo humano ou do corpo social responsável por decisões e atitudes extremamente acertadas ou, contrariamente, extremamente decepcionantes para o corpo físico que a conduz ou para o corpo social que a ela está submetido.

Dentro dos esquemas verticalizantes, na valorização do céu e dos cumes, no plano do macrocosmo social, nos arquétipos que exercem o governo, Durand (1997, p. 141) diz "que no microcosmo do corpo humano ou animal a verticalização induz várias fixações simbólicas de que a cabeça não é a menor".

Há uma associação mística da ascensão celeste na qual se fornece à cabeça o valor de esfera celeste tendo os olhos como luminárias. A cabeça para os primitivos era o centro e o princípio da vida, da força física e psíquica bem como um receptáculo para o espírito. Parece, entretanto, paradoxal a função da cabeça dentro da grandiosidade do ogro e da pequenez do herói, todavia pode-se entender neste esquema verticalizante que a cabeça do gigante não se manteve centrada, foi traída pelo desejo do homicídio e do apetite antropofágico. Contrariamente a isso, o herói, apesar do medo, demonstrou ter um espírito de engenhosidade

mesmo na situação de perigo. Disso decorre a perseguição do gigante contra os meninos a fim de vingar o seu descontrole de espírito:

> Depois de correr bastante por todos os lados, [o ogro] afinal entrou no caminho onde se achavam os pobres meninos, não mais de cem passos da casa do lenhador seu pai (PERRAULT, 1965b, p. 79; 1993a, p. 78).
> /
> Depois de ter corrido por todo lado, ele acabou por seguir o caminho por onde iam os pobres meninos (1985, p. 78).
> /
> [O ogro] saiu pelo campo, [...] acabou por entrar no caminho pelo qual andavam os pobres meninos (2004a, p. 172).
> /
> [...] entrou por fim no caminho que percorriam aqueles pobres meninos [...] adormeceu [...] (2005b, p.274).

A recorrência do epíteto aflitivo "pobres meninos" representa, de fato, a perseguição constante e característica do conto de fada. Em toda a trama o herói sofre perseguições e a partir disso ou por causa disso ele é impelido a demonstrar as suas habilidades. Todavia, nos trechos apresentados anteriormente os epítetos mantêm sua eficácia porque demonstram a responsabilidade dada ao herói para superar mais esse obstáculo. Da mesma forma, reenviam a uma performance, porque do ato da leitura realizado pelo leitor o corpo deste reage, não com a gestualidade esperada da modalidade de performance plena, mas como centro da interação: do movimento de transmissão e de recepção criador da obra num instante solitário de suspensão do real na experiência contínua da vida do leitor.

Por outro lado, esses epítetos podem parecer distorcidos quando observados do ângulo da superioridade física do gigante. Com toda a vantagem da estatura o ogro ainda se utiliza de um elemento mágico, as botas de sete léguas. Este elemento representaria duplamente uma ferramenta coadjuvante ao poderio do gigante e um índice de fraqueza desse personagem, pois sua grandiosidade já não seria suficiente em qualquer investida contra um inimigo? A prova de que somente o elemento mágico conseguiria dar ao gigante alguma chance contra a fuga dos meninos é percebida na sequência da narração, quando se identifica um ogro desfalecido.

> [...] [o ogro] adormeceu e começou a roncar tão brutalmente que os pobres meninos não sentiram um medo menor do que na ocasião em que o viram de cutelo na mão para os degolar (PERRAULT, 1965b, p. 80; 1993a, p. 78).
> /

> [...], começando logo a roncar de uma forma tão assustadora que os pobres meninos sentiram o mesmo pavor que tinham sentido quando ele ameaçara cortar-lhes o pescoço (1985, p. 78).
> /
> Como não suportava mais a fadiga, adormeceu [...] e começou a roncar tão terrivelmente que as pobres crianças tiveram tanto medo [...] (2004a, p. 177).
> /
> Começou a roncar tão terrivelmente que os pobres meninos sentiram o mesmo medo que tinham tido quando ele viera procurá-los no escuro, com o seu facão. (2005a, p. 76).
> /
> começou a roncar de modo tão medonho que os pobres meninos não tiveram menos medo do que quando o ogro tinha na mão sua grande faca para lhes cortar a garganta (2005b, p. 275).

Conforme é observado nos trechos narrativos anteriores, mais uma vez a superioridade do gigante e seu objeto mágico não conseguem derrotar o herói e seus irmãos e, literalmente, caem por terra.

Por outro lado, no desfecho das versões revela-se uma atitude aparentemente contraditória. A condição para a mulher ter entregado, sem pestanejar, todas as riquezas do gigante está associada ao seu apego ao marido, por isso o epíteto "bom marido". O ponto de vista da esposa, todavia, não significava dizer que ela concordasse com tudo o que ele fazia. Há nisso um "apesar":

> A pobre papona, muito apavorada com o sucedido, não duvidou de nada, e foi entregando ao pequeno Polegar todas as riquezas que ali existiam, acumuladas durante anos e anos de roubos. O menino tomou tudo aquilo e foi correndo para casa, onde os pais e os irmãozinhos o receberam com grande alegria (PERRAULT, 1934, p. 131).
> /
> A boa mulher ficou muito assustada, e imediatamente lhe entregou tudo quanto tinha; (1965b, p. 81; 1993a, p. 79)
> /
> – Seu marido caiu nas mãos de um bando de salteadores e encontra-se em grande perigo [...]. A mulher de tanto sustou entregou-lhe todo o ouro e a prata que pôde encontrar, pois o antropófago era, apesar de tudo, um bom marido [...] (1970, p.142).
> /
> A boa mulher, cheia de medo, deu-lhe tudo quanto tinha; porque aquele ogre não deixava de ser bom marido, apesar de comer crianças (1977, p. 151-152).
> /
> – O seu marido está em grande perigo, disse o Pequeno Polegar [...]. Apavorada, a boa mulher entregou-lhe imediatamente tudo o que possuía (1985, p. 87).
> /

> A boa mulher, muito assustada, logo lhe deu tudo o que tinha, pois aquele ogro era, apesar de tudo, um bom marido, embora comesse criancinhas (2004a, p. 178).
> /
> [O herói] – Vosso marido está em grande perigo. Foi preso por um bando de ladrões [...] – Mas por que estás com suas botas? – perguntou a ingênua mulher. [...] A mulher, apavorada, deu-lhe tudo imediatamente: o Ogro não deixava de ser um bom marido, seu único defeito era comer criancinhas. [...] O Pequeno Polegar [...] voltou à casa de seu pai, onde foi recebido com grande alegria (2005a, p. 77).
> /
> A boa mulher, muito amedrontada, deu-lhe prontamente tudo o que tinha, pois o ogro não deixava de ser muito bom marido [...] (2005b, p. 275).

4.1.2.3 A Interferência de um *Rite de Sortie*

O final deste conto é caracterizado pela interferência de um *rite de sortie* através do qual os contos detentores de um final ambíguo são concluídos. Nestes casos, o narrador expõe um final feliz seguido de um comentário negativo. Esse rito de saída se manifesta por um discurso eminentemente dúbio em razão da junção entre a narrativa de ficção e as enunciações da mesma narrativa ficcional, porém caracteristicamente realísticas e especialmente relativas ao posicionamento do narrador. A expressão nomeadora da maneira de finalização de alguns contos maravilhosos é assim identificada porque, segundo Von Franz (1990, p. 50),

> um conto de fada leva você para longe, para o mundo sonhador da infância, do inconsciente coletivo, onde você não pode ficar. Agora imagine que você mora numa casa de camponeses e você permanece no clima do conto de fada, e então você tem de ir à cozinha. Se você não saiu da história, você certamente queimará a comida, porque você continuará a devanear sobre o príncipe e a princesa. Então, a história precisa ser terminada com um: 'sim, este é o mundo do conto de fada, mas nós estamos aqui numa realidade mais amarga. Nós precisamos voltar ao nosso trabalho cotidiano, e não ficarmos sonhando e questionando sobre a história'. É preciso desligar o mundo do conto de fada.

A autora destaca assim a necessidade de existir, no leitor, uma imanência responsável por conduzi-lo à ficção e trazê-lo de volta à realidade a fim de que ele não se perca na construção de sua experiência de leitura do texto literário, do texto de ficção. Por outro lado, como definir o tempo ou as condições necessárias a isso, visto que neste momento está-se lidando também com o prazer da leitura, o prazer do leitor. Desse modo, há o risco de

cerceamento desse aspecto através da imposição inadequada ou infeliz de limites no devaneio. De todo modo, a questão é assim colocada em função do recorrente final feliz comum ao conto de fada, contrariamente à condição atual de determinado leitor em algum momento de sua trajetória. Esse *rite de sortie* é, portanto, uma maneira de autocrítica e de alerta para o leitor. É um procedimento que almeja não torná-lo sempre passível a qualquer estado de coisas do mundo real e com a esperança perene de que algum herói irá fornecer à trama um desfecho semelhante ao da maioria dos contos de fada.

Essa estratégia bem comum se aplica à narração oral. Por meio dela, um narrador, de repente pode inferir, por exemplo, que todos os personagens do lado do herói foram felizes para sempre, porém ele continua ali, pobre e com fome (VON FRANZ, 1990). Ela também representa uma estratégia importante para requerer dos ouvintes do narrador uma adesão material como forma de compensação pela apresentação encenada. De outro modo, ele pode discordar do posicionamento do herói frente às situações que deve superar, porém o caráter manipulável da oralidade e da arte de contar propicia ao narrador oral conduzir a trama, conforme o seu interesse, e respeitando evidentemente a recepção de seus ouvintes no instante em que isso se transforma em performance plena.

Permanecendo na escrita, a estratégia empreendida pelo *rite de sortie* sugere a oralização do texto e o envolvimento do receptor na discussão da direção final da trama, pois alguns elementos textuais passam a aproximar a enunciação de uma situação de verdade. Um exemplo disso é a presença de dêiticos representados por formas verbais do presente do indicativo. Elas sao engenhosamente articuladas ao valor de verdade e de realidade dadas pelo narrador ao desfecho do conto. Para a consolidação da performance na escrita, o *rite de sortie* insiste em resistir à ruptura promovida pela escrita quando da transposição do conto para esse novo modelo de transmissão e de conservação da matéria literária.

Em **O Pequeno Polegar** o narrador relega essa posição a outras pessoas que, se não atribuem comentários propriamente negativos a respeito do desfecho, discordam e fornecem outra explicação para os últimos motivos enunciados pelo narrador. Nas versões deste conto o modo de finalização do conto apresenta-se de maneiras diferentes. Em 1934 o narrador conclui: “Assim acaba a história. Outras pessoas contam o caso dum modo um pouco diferente no fim. Dizem que o Pequeno Polegar só tirou as botas do papão, mas que não saqueou a casa dele. Em vez disso o que fez foi oferecer ao rei os seus serviços” (PERRAULT, 1934, p. 131-132). Neste caso o comentário negativo do narrador por meio das pessoas é indireto. Haveria uma crítica ao fato de ter, o herói, se apossado das riquezas do

ogro, acrescendo-se a isso a falta de compaixão com a mulher do papão, a responsável, em certa medida, por preservar os sete meninos da fúria devoradora do esposo. Por isso, a versão passa a contar com um desfecho possível e mais justo na opinião daqueles a quem o narrador fez referência. Ele, por sua vez, parece abster-se do final da história ou, de outra maneira, indicar para o leitor uma opção também por ele conhecida caso o leitor não tenha se comprazido com o primeiro desfecho apresentado.

> Há muita gente boa que não está de acordo com esta última circunstância, e que pretende que o Pequeno Polegar nunca [não (1993a)] perpetrou esse roubo contra o ogro. A consciência não lhe doera pelo roubo das botas, pois o gigante se servia delas para perseguir crianças. Mas essa boa gente garante (e diz sabê-lo de fonte fidedigna, por ter comido e bebido em casa do lenhador) que, ao calçar as botas do ogro, o Pequeno Polegar foi à corte [...]. Dizem que ele foi falar ao rei [...] (PERRAULT, 1965b, 81-82; 1993a, p. 79).

Sem utilizar epítetos e referindo-se ao ogro por meio de uma forma mais rebuscada as versões a seguir mantêm a ideia apresentada na versão anterior.

> Algumas pessoas não estão de acordo com o fim da estória e afirmam não ter o Pequeno Polegar roubado ao antropófago o ouro e a prata que lhe pertenciam. Em verdade, ele só teria lhe subtraído as botas-de-sete-léguas e por isso ninguém pode ter a consciência pesada, pois essas botas-de-sete-léguas só lhe teriam servido para perseguir e apanhar crianças. Essas mesmas pessoas afirmam saber disto com toda a certeza, pois teriam estado uma vez ou outra em casa do lenhador, fazendo-lhe alguma visita e teriam jantado e bebido em sua companhia. Afirmam ter o Pequeno Polegar ido diretamente à corte [...] (1970, p. 142).
> /
> Há muita gente que não está de acordo com esta última façanha e que assevera não ter o Polegarzinho praticado qualquer roubo ao ogre; mas que realmente não lhe pesara na consciência roubar as botas [...]. Dizem até, essas pessoas, saber tudo isto de fonte limpa, [...]. Afirmam que, depois de ter tirado as botas ao ogre, o Polegarzinho se dirigiu para a corte [...] (1977, p. 152)

Outras versões mantêm o mesmo discurso omitindo apenas o motivo que revela o não arrependimento ou a justificativa do herói por ter roubado e calçado as botas do ogro.

> Há muita gente que não concorda com o final desta história, sendo de opinião que o Pequeno Polegar nunca roubou todas essas coisas do Ogro, e também nunca lhe passou pela cabeça calçar suas botas de sete léguas, que só serviam para o Ogro correr atrás das criancinhas. Os que pensam assim garantem saber disso de boa fonte, por terem até mesmo comido e bebido na casa do lenhador. Segundo eles, quando o Pequeno Polegar calçou as botas do Ogro ele correu à corte [...] (1985, p. 87).
> /
> Há quem não concorde com essa última circunstância, e que pretenda [...], ele nunca teve remorsos por lhe tomar as botas [...]. Tais pessoas garantem que o sabem de fonte segura e até mesmo [...]. Garantem [...] (2004a, p. 178).
> /
> Há, entretanto, pessoas que dizem saber que o Pequeno Polegar nunca roubou a boa mulher que os tinha acolhido. Dizem elas que ele apenas tirou as botas do Ogro, que só as usava [...] (2005a, p. 77).
> /
> Há muitas pessoas que não concordam com esta última circunstância e que afirmam [...]; que na verdade, ele não teve a pretensão de tomar-lhe as botas [...] asseguram sabê-lo de fonte fidedigna e mesmo [...]. Elas dizem que, [...] (2005b, p. 275-276).

Além dos enunciados anteriores revelarem a interpelação do narrador junto ao leitor, outro elemento importante, presente nos enunciados e relacionados à oralidade, justificam a presença do movimento performático, no nível da escrita, nas versões deste conto de Perrault. Trata-se da dêixis temporal representada pelo sistema verbal do presente do indicativo. Cervoni (1989) se interroga se seria o presente do indicativo uma forma intemporal visto ser utilizado tanto para uma época passada quanto para uma época futura. O que pode parecer incoerente revela, na verdade, uma impossibilidade deste tempo verbal comportar alguma marca temporal em qualquer enunciação.

O tempo da enunciação dos últimos trechos narrativos apresentados é quase sempre introduzido pelo verbo haver, neste tempo verbal abrangente, pois ao não ser determinado por uma condição do tempo (o antes, o agora e o depois) ele passa a comportar todas essas medidas. A condição do presente do indicativo não se aplica aos diálogos nos quais o personagem se posiciona num aqui e agora, porém a enunciação se torna pretérita em relação ao presente da narração. A intermediação do narrador na troca de turno conversacional por meio da utilização de verbos de dizer comprova isso para o leitor. Por outro lado, pensando desse modo o leitor passa a descaracterizar o herói no tocante à comparação de suas ações àquelas realizadas por um herói picaresco. Afinal, é comum aos heróis picarescos a trapaça, marca registrada e não repreensível, ao contrário, ela se caracteriza por ser admirada pelo grande público, pelos leitores ou ouvintes pertencentes ao espaço popular.

Como diz Zumthor (1993, p. 221) “nossos textos só nos oferecem uma forma vazia, e sem dúvida profundamente alterada, do que em outro contexto sensório-motor, foi palavra viva”. Essa afirmação, num tom de frustração, deixa de ser válida, felizmente, na parte final da maioria das versões de **O Pequeno Polegar**, pois querendo conversar com o leitor o narrador expõe sua disposição em ultrapassar a verossimilhança emanada pelo texto.

E essa intenção parece se consolidar quando o próprio narrador apresenta, humoristicamente, um encontro entre o pai do herói e as pessoas que confessaram um desfecho diferente para a saga do Pequeno Polegar, conforme se observa na citação retirada da versão de 1985, exposta anteriormente. Desse encontro na casa do lenhador as pessoas que, segundo o narrador, conhecem a história e estiveram com o lenhador sustentam seus argumentos com base numa “fonte limpa”, numa “boa fonte”, numa “fonte segura”, numa “fonte fidedigna”, garantindo a veracidade e o realismo da história. Aqui, cada versão busca manter ou enaltecer a permanência desse intento revelado pelo narrador o qual permanece revestido da condição plena de um contador de histórias. E nessa condição o narrador pretende explicitamente convencer o seu receptor, atraí-lo para o interior do texto e torná-lo testemunha da realidade interna da narrativa.

Por outro lado, considerados os elementos predominantes dentre aqueles elencados por Ong (1998), os epítetos contribuem para referendar a existência da manifestação da performance na escrita das versões de **O Pequeno Polegar** mesmo se percebendo que os principais aspectos de sua evidência parecem cada vez mais escassos ou possuam uma tendência a serem confundidos ou já absorvidos como estruturas da escrita. Contudo, as especificidades disponibilizadas pelos estudiosos das culturas orais contribuem para o leitor compreender a persistência da presença de elementos comprovadamente relativos à intervenção da voz humana no formato escrito de textos narrativos como o de **O Pequeno Polegar**.

Conforme afirma Zumthor (1993), se o interior do texto informa ao leitor sobre essa intervenção, logo, tomada como índice de oralidade, automaticamente o leitor será capaz de lançar-se sobre a abstração da leitura. Desse modo, ele encontrará a presença de uma ação vocal nesse ato poético da comunicação de um texto narrativo transmitido e recebido (percebido) através da solidão dos olhos, do silêncio dos ouvidos e dos movimentos sonoros da mente e da alma.

4.1.3 **Chapeuzinho Vermelho**

Define-se, nesta análise, a personagem Chapeuzinho Vermelho como uma heroína não resgatada em virtude do final infeliz a que a ela foi submetida na versão do conto compilado por Perrault, contrariamente ao que ocorre nas versões divulgadas pelos irmãos Grimm. Por isso, este conto de Perrault se inclui entre aqueles conhecidos contos de advertência, mas apesar da associação da interdição com a imagem de uma ameaça não se percebe nas versões brasileiras de **Chapeuzinho Vermelho** um pedido da mãe para que ela não se distraísse pelo caminho ou não desse atenção a estranhos. De qualquer modo se concretizam a ameaça por meio do encontro entre a menina e o lobo e o final infeliz da protagonista. E essa infelicidade certamente não seria diferente se nas versões escritas, e aqui analisadas, à heroína fosse dada a opção de escolher por qual caminho seguir, outro aspecto que diferencia estas versões das variantes populares do conto destacadas por Darnton (1986). De qualquer modo, os caminhos levariam ao lugar desejado pelo lobo para a consumação de seu projeto.

Há várias divergências e discussões a respeito da narrativa do presente conto. Originalmente, a versão apresentada por Perrault não apresenta um final. Essa talvez seja a angústia das variantes brasileiras baseadas em Perrault que passaram a coexistir com aquela divulgada pelos irmãos Grimm, uma vez que o acréscimo colocado ao conto possibilitou ao leitor se deparar com um final feliz. Na verdade, a versão dos Grimm na qual um caçador abre o ventre do lobo e liberta a avó e a menina é, como se sabe, uma contaminação literária tardia. "Ela aparece pela primeira vez em *Contes des Enfants et du Foyer* e teve como base o relato de uma contadora de histórias de origem francesa que mesclou em sua memória as tradições alemãs com as lembranças das histórias de mamãe ganso" (SORIANO, 1975, p. 64).

Em *Contos tradicionais do Brasil*, Cascudo (1946) assegura que a versão de **Chapeuzinho Vermelho** divulgada pelos Grimm é aquela mais afeita ao espírito do povo, por isso, as versões populares coletadas no Brasil trazem um final feliz e possuem os motivos encontrados na versão dos autores alemães. Uma dessas versões foi catalogada por Cláudio (1980), em *Trovas e cantares capixabas*, e traz como título **O Chapelinho Vermelho**. Há algumas particularidades nessa versão a começar pela justificativa do nome Chapelinho oriunda de "uma sombrinha de cor vermelha que a mamãe lha [*sic*] comprou, e porque desde então não saía a passeio sem a sombrinha" (CLÁUDIO, 1980, p. 104). A menina se chamava Laura e tinha 10 anos, há também a recomendação da mãe para que a filha não se desviasse

do seu caminho, dentre outros motivos próprios e comuns a Grimm e a Perrault. Por sua vez, Pimentel (1955) traz uma versão de **Chapeuzinho Vermelho** na qual a heroína chama-se Albertina, porém conhecida por Naná, até o momento em que recebe um chapeuzinho de veludo vermelho de sua avó. As mesmas estruturas da versão de Cláudio (1980) são verificadas na versão de Pimentel (1955).

Mas, por que esse chapeuzinho vermelho? Que inspiração teria tido o autor para incluir nessa história o elemento que o intitula e o torna uma das mais conhecidas obras literárias para o público infantil? O chapeuzinho, variante da forma francesa *chaperon*, literalmente capuzinho, intitula um conto que possui inúmeras traduções no mundo, alcançando variantes em línguas e culturas diferenciadas. Eles deixam de ser a representação inata da cultura francesa para, antes disso, representar outra coisa: uma forma literária destinada à diversão das crianças, destinada à formação delas como público leitor e, talvez, também destinada à nostalgia que os adultos sentem pela arte de narrar, por um ambiente bucólico ou ao menos pela rememoração de uma época catalogada no museu da existência individual e coletiva.

Voltando à questão inicial, o chapeuzinho vermelho representa um lance de pura sorte ou mesmo de talento de Perrault ao unir oralidade e escrita para criar um novo gênero literário. Pelo que se sabe, as versões populares, de cunho oral, não apresentavam a descrição de um capuz vermelho como marca particular da heroína do conto. Essa é uma constatação de Darnton (1986). Ao enveredar pela história das mentalidades, esse pesquisador refuta várias explicações dadas pelos representantes dos estudos psicanalíticos para os motivos ou arquétipos presentes no enredo do conto em questão. Antes de iniciar sua argumentação, o historiador retoma o conto **Chapeuzinho Vermelho** tal como era narrado pelos camponeses franceses do século XVIII. Nesse século a versão de Perrault já percorria os salões de leitura, onde havia muitos ouvintes, estava presente nos gabinetes de leitura e também passava a circular entre os camponeses responsáveis por fornecer a matéria-prima com a qual Perrault construiu sua versão na escrita.

Esse foi um movimento que representou uma aproximação da cultura letrada, como constata Burke (1989), da produção da grande massa de intelectuais ‘iletrados’, habitantes das áreas campesinas e, de certo modo, isoladas das cidades. Apesar disso, “o universo mental dos não iluminados, durante o Iluminismo, parece estar irrecuperavelmente perdido. É tão difícil, se não impossível, situar o homem comum do século XVIII, que parece uma tolice pesquisar sua cosmologia” (DARNTON, 1986, p. 21). Mas o estudo das estruturas do universo

camponês e de sua evolução revelou para Darnton o valor que, volta e meia, a cultura dita superior atribui à cultura dita inferior. Essa contradição se expressa, neste caso, nas histórias narradas e disseminadas entre os habitantes do campo, especialmente nas duradouras noites de inverno.

A relação entre cultura erudita e cultura do povo parece sempre seccionada, porém, na prática, há vários cruzamentos entre elas, apesar de estudiosos como Darnton (1986) criticarem as representações aferidas por alguns psicanalistas a respeito dos contos escritos por Perrault. Para o historiador, intelectuais da psicanálise como Eric Fromm e Bruno Bettelheim negligenciam as versões camponesas de histórias como a de **Chapeuzinho Vermelho** quando interpretam e revelam os enigmas desse conto relacionados ao inconsciente coletivo das sociedades primitivas.

Todavia, não se pode desprezar as interpretações dos psicanalistas frente aos historiadores das mentalidades. É mais propício confrontar essas interpretações de modo a enriquecer a discussão acerca do gênero conto de fadas e, neste caso específico, acerca das versões de **Chapeuzinho Vermelho**, cuja quantidade de abordagens e interpretações variadas dos significados que o enredo possui ultrapassa em muito a objetividade do texto. Dessa forma, nos estudos dos contos maravilhosos, como um gênero oriundo dos mitos, a cautela deve ser constante em razão de possíveis divergências entre determinadas áreas do conhecimento. Por outro lado, esse gênero carrega consigo representações de costumes, tradições e imagens do homem em evolução, demonstrando a sua riqueza constitutiva.

Comparando uma versão oral de **Chapeuzinho Vermelho** com a interpretação feita pelos psicanalistas anteriormente citados, a respeito desse conto, o historiador Darnton (1986) chama a atenção para alguns equívocos sobre elementos inexistentes na versão oral, a começar pelo capuz vermelho. O reaparecimento da expressão *Le petit Chaperon Rouge* é, para Soriano (1977) um fator indicativo do perigo real presente no conto. Entretanto, as onze vezes em que a expressão aparece no enredo não fazem o leitor ter a impressão de uma obsessiva repetição do grupo de palavras presente também no título do conto.

Essa indumentária que caracteriza a heroína do conto é reconhecida por Bettelheim (1980) como causa de sua desgraça, pois representa o mimo demonstrado pela avó para com a neta. Entretanto, a contribuição fatídica é mútua, pois se a avó transferiu para a menina os atrativos que abdicara na juventude, por sua vez a menina contribuiu para matar a sua avó ao revelar detalhadamente para o lobo o lugar onde estava situada a casa dela.

Nas versões brasileiras, a maior parte delas traz para o conto o título **Chapeuzinho Vermelho**. As exceções são as versões de 1934, 1958 e 1960 cujo título está no feminino, **A Capinha Vermelha** e a versão de 1977, intitulada **O Capuchinho Vermelho**.

Ao substituírem a expressão Chapeuzinho Vermelho por Capinha Vermelha, as edições de 1934, 1958 e 1960 não fornecem apenas um tom mais coerente com o gênero da personagem, elas quebram um *leitmotiv*, ou tema recorrente, utilizado por Perrault que se servia dessa estratégia como se quisesse fornecer à expressão literária um aspecto comum da notação musical, por sua vez, próxima do mecanismo de eficiência da poesia, a voz. Isso, consequentemente estimularia o ato da leitura, estimularia uma operação sobre o texto por meio de uma ação vocal enunciada para um destinatário cujo tom da voz se diferencia daquele tom de quem escuta a narração. De outra forma, a aproximação da oralidade permitida pela repetição da expressão Capinha Vermelha poderia se reduzir a um único desses participantes quando ele sozinho opera o texto através de uma vocalização interior que nem mesmo o sentido de sua audição pode captar. Antes dessa audição a escuta de sua própria voz ressoa num espaço mnemônico a quem pede adesão para a condensação da matéria narrativa.

Na realidade, a expressão "capinha vermelha" é utilizada apenas duas vezes. Na situação inicial, momento em que se justifica a expressão nomeadora da heroína: "chamava-se Capinha vermelha, por causa duma capinha dessa cor que sua avó lhe havia feito" (PERRAULT, 1960, p. 5). A outra vez antecede o momento em que o lobo está prestes a devorar a vovó: "− É sua neta Capinha Vermelha, respondeu o lobo disfarçando a voz" (*ib.*). Nesse último caso, a expressão também serviria de destaque para um momento importante da história, pois surge pela primeira vez a representação do elemento engolidor, conforme destaca Propp (1997), tomando por base o contexto folclórico russo. Propp destaca a figura do dragão raptor, porém indica que esse é um fenômeno tardio, pois o aspecto externo desse personagem é posterior à sua função. Isso significa que no rito predominava a presença de outros animais como a serpente, o pássaro e o lobo.

Ainda nas versões de 1934, 1958, 1960 o tradutor e adaptador suprimiu em cinco momentos o adjetivo vermelha da referida expressão e em outros sete momentos substituiu totalmente a expressão pela palavra menina. Se nas duas situações destacadas anteriormente, o autor confirmava a originalidade e a estratégia de Perrault, nos últimos casos ele assume uma característica própria e provavelmente informal para a simplicidade fascinante e a oralidade estimulante do conto.

Apesar de, na maioria das versões, esse animal devorar a avó da protagonista, em muitas versões baseadas nos irmãos Grimm, posteriores a Perrault, o lobo apenas engole a avó e, na sequência, sua neta, sendo ambas libertadas pela ação dos caçadores introduzidos no final da trama com o objetivo de eliminar o final trágico da versão escrita por Perrault. Nas versões baseadas no texto desse autor, todavia, o uso do verbo devorar reenvia o leitor para o ato de comer avidamente, pois, segundo o texto, o lobo estava em jejum havia mais de três dias. Entretanto, o verbo devorar também sinaliza para o ato de engolir de uma só vez, concordando com a predominância do rito.

Diferentemente das três versões citadas anteriormente, e publicadas por Monteiro Lobato, a de 1977 utiliza uma expressão masculina, **Capuchinho Vermelho**, para identificar o conto. Mas a exemplo das demais versões brasileiras, esta versão exclui o termo pequeno, referente à forma francesa *petit*, mantendo, porém, a forma diminutiva capuz, tradução literal do francês *chaperon*, embora comumente apareça a palavra chapeuzinho. Para o termo capuchinho adotado pela versão de 1977 a dúvida recai sobre a recepção desse termo entre os leitores brasileiros visto ser uma versão divulgada pela Editorial Estampa de Portugal, mas cuja divulgação no Brasil ficou sob a responsabilidade da editora Martins Fontes. Enquanto capuz (ou capuchinho) designa uma cobertura para a cabeça, sendo mais curto do que uma capinha, o termo capuchinho para o contexto brasileiro pode designar com segurança um religioso da ordem franciscana.

Na maioria das versões orais, como explicam Delarue e Tèneze (1997) no tomo I do catálogo sobre o conto popular francês, o conto **Chapeuzinho Vermelho** não possuía essa expressão, iniciando-se da seguinte forma: "certa vez, tendo feito uns pãezinhos, uma mulher pede para sua filha levá-los ainda quentinhos e com uma garrafa de leite para a avó" (DELARUE & TÈNEZE, 1997, p. 373), não existindo em qualquer momento uma descrição da menina usando um capuz vermelho, elemento que surge do acréscimo à situação inicial colocado por Perrault "para atender ao gosto dos sofisticados frequentadores dos salões *précieuses,* e cortesãos aos quais ele endereçou a primeira versão publicada de Mamãe Ganso" (DARNTON, 1986, p. 24). Ao transpor para a escrita essa história a primeira intervenção de Perrault ocorreu justamente na descrição da heroína. Ele criou uma expressão para nomeá-la e valorizá-la, porém a valorização dessa personagem ocorre por meio do ponto de vista de sua mãe e de sua avó. Além de situá-la no ambiente comum aos camponeses, Perrault imputa à mãe e à avó o sentimento de admiração e de apreço exagerado pela heroína do conto.

Na passagem para sua versão escrita, Perrault tratou de atenuar cenas violentas da história, como os detalhes sobre a morte da avó da menina encontrados em versões populares: "então o lobo seguiu pelo caminho dos alfinetes e chegou primeiro a casa. Matou a avó, despejou seu sangue numa garrafa e cortou sua carne em fatias, colocando tudo numa travessa" (*ib.*, p. 22). Nesse ponto, o combinado entre a fera e a inocente menina era que o lobo seguiria pelo caminho dos alfinetes e a menina pelo caminho das agulhas. Esses elementos, alfinetes (palavra masculina representativa do caminho do lobo) e agulhas, (palavra feminina representativa do caminho de Chapeuzinho Vermelho), são suprimidos por Perrault. Ele os substitui por uma cena indefinida na qual o lobo parece generalizar a escolha do caminho, ordenando somente que ambos sigam por caminhos distintos dentre vários caminhos possíveis: "[...] Você segue por um caminho e eu por outro – e veremos quem chega primeiro [...]" (1934, 58, 60).

Porém, na maioria das variantes do conto **Chapeuzinho Vermelho** o lobo escolhe os dois trajetos, indicando já por sua audácia a vantagem que teria sobre a menina que por sua vez demonstrou-se alheia àquela ordem. Embora pudesse haver outras opções, a forma enunciativa deixa evidente a escolha dos trajetos feita pelo animal:

> [...] Pois bem – disse o lobo – também quero visitá-la. Irei por este caminho, e irás por aquele. Vamos ver quem chega primeiro. [...] (PERRAULT, 1965b, p. 12; 1993a, p. 12).
> /
> [...] vou por este caminho e vais pelo outro, e então veremos qual de nós chega primeiro à casa da Vovó [...] (1970, p. 34).
> /
> [...] – Pois bem! – disse o lobo. – Eu também lá quero ir vê-la; vou aqui por este caminho e tu por esse; e vamos a ver quem chega primeiro [...] (1977, p. 98).
> /
> [...] "Muito bem", disse o Lobo, "eu também vou visitá-la. Eu sigo por este caminho aqui, e você por aquele lá. Vamos ver quem chega primeiro". [...] (1985, 89, 94).
> /
> [...] – Então, eu também vou vê-la – disse o lobo. – Vou por este caminho e você vai pelo outro, e veremos quem chega primeiro [...] (2004a, p. 68).
> /
> [...] – Muito bem – disse o lobo – quero ir visitá-la também. Eu vou por este caminho aqui e você por aquele caminho lá. Vamos apostar quem chega primeiro? [...] (2005a, p. 64).
> /
> [...] eu vou por este caminho aqui e tu por aquele caminho de lá e logo nos veremos [...] (2005b, p. 234).

Em algumas versões de *Contos de Perrault* percebe-se que a forma demonstrativa utilizada pelo lobo indica, de antemão, a sua vantagem em relação à menina, pois ambos estão próximos do trajeto que ele escolheu para si (principalmente quando o tradutor acrescenta a forma espacial aqui) e, de qualquer modo, distantes do caminho escolhido para Chapeuzinho Vermelho. Em todas as versões, exceto na versão da editora Paulus, a ordem do lobo é concluída com um tom de competição, de brincadeira: "vamos ver quem chega primeiro". A versão da editora Paulus revoga a indicação de competitividade reiterando apenas a certeza de um reencontro entre lobo e menina.

Nas variantes escritas do presente conto de Perrault a exclusão dos alfinetes e das agulhas, considerados uma referência simbólica do trajeto da heroína, constitui um ponto importante, pois se o autor tivesse conservado essas expressões misteriosas elas poderiam ter rompido, talvez pela própria estranheza, o misterioso equilíbrio desse conto clássico. Além disso, elas teriam criado uma série de impressões sobre uma obra simples que a tornaria impenetrável.

Mesmo sem alfinetes e agulhas, a cena narrativa sucessiva ao percurso resultará no primeiro ato canibalístico, considerando-se o lobo como símbolo do *antropos*. Para tanto, Perrault preferiu usar uma forma direta, apresentando o lobo abrindo a porta e imediatamente atirando-se sobre a avó e a devorando num instante. O autor utiliza, ainda, como justificativa para a rapidez do lobo o fato de estar há mais de três dias em jejum. Assim, a clareza de detalhes a respeito da crueldade do lobo é substituída em todas as versões escritas por uma narração breve como a seguinte: "o lobo puxou a aldrava e a porta abriu-se; em seguida, atirando-se em cima da boa mulher, num instante a devorou, pois fazia mais de três dias que estava em jejum" (PERRAULT, 1993a, p. 12).

Por sua vez, na continuação da versão popular destacada por Darnton (1986), a menina adentra a casa de sua avó, segue ingenuamente as orientações do lobo disfarçado de vovó: "sirva-se também de alguma coisa, minha querida. Há carne e vinho na copa. A menina comeu o que lhe era oferecido e, enquanto o fazia, um gatinho disse: 'menina perdida! Comer a carne e beber o sangue de sua avó!" (DARNTON, 1986, p. 22). Quanto a esse momento, ele é simplesmente abolido das versões escritas, pelo menos das versões brasileiras utilizadas aqui. O lobo disfarçado de vovó não pede para a menina servir-se de algo, pois tão logo entra na casa ela é convidada a deitar-se na cama.

A presença de sangue foi, portanto, outro elemento suprimido por Perrault em meio ao final infeliz, apesar da iminência desse elemento nas vezes em que o lobo ataca suas vítimas

(ou seu alimento?). Para a Psicanálise a presença do sangue permanece intuitivamente mesmo nas versões escritas por Perrault, sinalizando simbolicamente o sangue menstrual ou, de acordo com Durand (1997, p. 109), "a água nefasta e a feminilidade inquietante que é preciso evitar ou exorcizar por todos os meios; [...] palavra suprema, palavra rei, palavra tão rica de mistério, de sofrimento e de terror". Essas afirmações acentuam a inquietação cuja representação é destacada pelos psicanalistas em relação ao conto de fadas de Perrault, pois revela uma transmutação no corpo da menina ao se deparar com a ansiedade de assumir por completo a sua feminilidade outrora reprimida pela religião e vigiada pelos pais que agregam a isso uma aparente revolta da menina contra o mundo e contra um fluxo de coisas refreadas relativa ou necessariamente pela tradição.

Bachelard apud Durand (1997) faz referência a uma "lua ruiva" para o designado caráter nefasto da lua, que persiste assim quando tem as suas regras. Nesse cenário é imprescindível lembrar a tradição folclórica na qual uma lua como essa, em noites de sexta-feira, influencia o aparecimento do lobisomem, homem metamorfoseado em lobo, segundo a crendice popular. A lua, portanto, aparece no imaginário como a grande epifania dramática do tempo. Assim, inter-relacionam-se homem, lobo, lobisomem, lua, regras, sangue, capuz vermelho, menina, mulher, simbolismo e realidade, ficção e tradição nos contos de fadas que banham o vale da erudição e o espaço do povo pela interferência direta ou indireta da escrita e da voz no ato da transmissão oral ou visual, e da recepção audível ou processada na mente após a interação dada pela leitura silenciosa e solitária.

Por isso, historiadores como Darnton (1986) acreditam serem os contos maravilhosos documentos históricos que sofrem transformações em diferentes tradições culturais tais que estas são também modificadas pelas mentalidades. Na versão apresentada em *O grande massacre de gatos*, observa-se, por exemplo, a ausência de epítetos, um elemento componente da linguagem cotidiana e primordial das culturas orais primárias. Todavia, nas versões brasileiras, e também em edições francesas, esse elemento está presente marcando um traço acolhido pela escrita, mesmo se esta negligencia elementos de contos orais na transposição destes para o seu domínio.

De qualquer forma, permanecem ainda nos textos de Perrault alguns dos aspectos (não pode se afirmar se existiram outros) indicativos da oralidade do conto devido à presença deles em culturas fundadas na oralidade. Esses aspectos, enumerados por Ong (1998) e referido direta ou indiretamente por outros teóricos da relação entre a oralidade e a cultura escrita, aparecem com maior ou menor frequência na obra de Perrault possibilitando ao leitor a

identificação de uma performance mínima, porém reflexo do passado dos textos maravilhosos divulgados também pelo escritor francês. Por necessidade de recorte na análise do *corpus* deste trabalho, os epítetos, que pertencem à característica de pensamento e de expressão agregativa das culturas orais primárias, são os elementos mais evidenciados porque mais frequentes. Além deles, outras características destacadas no item 2.2.2 (Bagagens Formulares e a Performance na Escrita) serão analisadas no interior do processo analítico e comparativo entre as versões de cada conto de Perrault ao longo das quarta e quinta partes deste trabalho investigativo.

Em relação ao enredo de **Chapeuzinho Vermelho**, a admirável fragilidade da heroína e o triunfo do seu algoz é o grande diferencial do texto Perrault. Contudo, isso não se efetiva senão pela manipulação feita pelas várias reedições do conto acerca dos pequenos elementos responsáveis pela construção de uma história fascinante. Por essa estratégia as variações mínimas nas versões tendem a interferir, portanto, na expectativa da leitura e na construção de sentidos por parte do receptor.

Assim, por exemplo, à exceção da versão de 1970, todas as outras do *corpus* fazem alusão direta a uma aldeia como ambiente onde morava a personagem Chapeuzinho Vermelho. Quando o autor refere-se diretamente à "menina aldeã" (1965b), "menininha aldeã" (2004a), "garota da aldeia" (1977) ou "menininha de aldeia" (2005b), há um sinal de pertencimento da personagem ao ambiente silvestre. Diferente disso ocorre quando se observa "pequena camponesa" (2005a), ideia de um espaço rural, não urbano, porém não obrigatoriamente silvestre como no caso de aldeia, pelo menos para o contexto brasileiro. A noção de aldeia remete sempre às populações indígenas, denominadas por muitos antropólogos como "povos da floresta". Por sua vez, a versão de 1970 somente define aldeia como espaço de moradia da menina momentos depois, quando ela "pôs-se imediatamente a caminho, pois a avó morava em outra aldeia" (PERRAULT, 1970, p. 34).

O indicador de pressuposição "outra" mostra que a menina também residia numa aldeia, representando, portanto, uma povoação, um local de agrupamento, de certa coletividade, inclusive servindo de base para a constatação de que Chapeuzinho era "a mais bonita e meiga das redondezas" (1970, p. 34); "a mais bonita de quantas existiram" (1965b, p. 11) ou "a mais linda que já se viu" (2004a, p. 67). Esse índice de superlativização das coisas, no caso, usado para enaltecer a beleza da heroína, constitui um traço importante das estratégias de um narrador oral a fim de seduzir o ouvinte a escutar bem a história narrada. Se no texto escrito a presença física de um narrador não é possível, a própria linguagem dá conta

de supor a sua presença afinal, segundo Zumthor (2000, p. 78), "ao ato de ler integra-se um desejo de restabelecer a unidade da performance, essa unidade perdida para nós, de restituir a plenitude [...]. Esse esforço espontâneo, em vista da reconstituição da unidade, é inseparável da procura do prazer". Se na audição poética a presença dessa performance buscada supera a condição poética restabelecida pela leitura, neste caso não se pode, porém, menosprezar o prazer do receptor em vista da obra que a ele próprio cabe a responsabilidade de robustecer com sua experiência e com a apreensão do objeto estético sobre o qual se reconstitui, no nível da escritura, essa unidade perdida ou melhor encontrada na situação de oralidade pura.

A aldeia aqui se distingue das habitações campesinas por aproximar-se mais da floresta, considerada por Meletinski (2002) o âmbito dos horrores ctônicos no conto de magia. Por seu lado, a casa mantém-se sempre como a imagem da intimidade e do repouso, quer seja um templo, um palácio ou a cabana de uma aldeia (DURAND, 1997). Todavia, parece dupla a função da floresta, pois o próprio Durand atesta ser a forma direcionada para o fechamento o caráter sacralizador de um lugar. Desse modo, a floresta passa a ser um exemplo disso, pois o seu horizonte se fecha por si mesmo alcançando também as características de uma moradia aconchegante.

> A floresta é o centro da intimidade como o pode ser a casa, a gruta ou a catedral. A paisagem silvestre fechada é constitutiva do lugar sagrado. Todo lugar sagrado começa pelo 'bosque sagrado'. O lugar sagrado é uma cosmicização maior que o microcosmo da morada, do arquétipo da intimidade feminóide (DURAND, 1997, p. 246).

O que poderia então explicar o fato de que foi justamente na floresta onde o destino da menina tomou uma direção trágica da metade para o fim da história? Tão logo recebeu as orientações de sua mãe para visitar a avó, Chapeuzinho Vermelho pôs-se a executar a ordem materna, conforme registram as versões: "a criança precisava atravessar uma floresta" (1970), "e passando por uma floresta" (1934, 1958, 1960) indicando um sentido genérico para a floresta, o contrário do que ocorre em "ao atravessar a floresta" (1985, 1994, 1999a). Nesse momento atua no conto a primeira das funções dos personagens definida por Propp (2006, p. 27): "um dos membros da família sai de casa". Mas nesse caso, o caráter de afastamento apontado pelo folclorista russo se aplica ao caso em que um dos membros da geração mais nova se afasta para fazer uma visita, tendo como obstáculo ctônico a floresta, pois lá está o lobo e não fora dela.

Nesse ponto da narrativa, o leitor ou receptor percebe a aldeia como um espaço externo à floresta, mesmo que próximo e na mesma linha do imaginário antropológico e também psicanalítico. O leitor passa a imaginar que, no ato da travessia da personagem, se instaura uma atitude de enfrentamento da menina para com a sua intimidade feminina. O contato dela com o cosmo sagrado que afetará o seu microcosmo. Em outras versões o encontro entre a personagem e seu algoz ocorre numa parte específica da floresta, o bosque, considerado por Durand (1997), o átrio desse lugar sagrado que é a floresta: "passando por um bosque" (1965b, 1993a, 2005b), "quando passava por um bosque" (2004a), "passando dentro de um bosque" (2005a). É como se aquele lugar sagrado tivesse sido profanado pelo importante representante do mal e da sombra nos contos de fadas e representante da forma canibalística primária: o lobo. Neste caso, a sacralidade do bosque parece curiosa até mesmo pela sua definição: uma grande porção de árvores reunidas.

Essa descrição lembra um aspecto cerimonioso, de ordem e de prontidão, de maneira que fornece a esse ambiente o caráter de personalização, tornando-o semelhante a um exército. Disso decorre o que Von-Franz (1985) destaca, com base em Jung, a respeito da simbologia da árvore cuja representação dada pelos escritos mitológicos a relacionam com o ser humano. Esses escritos dão à árvore a representação de homem-árvore assemelhado ao *antropos* e, neste caso, associando-a tanto ao feminino (mãe) quanto ao masculino (pai). De outra forma, a árvore também é um símbolo fálico, conforme Von-Franz (1990), segundo a simbologia e a interpretação pontual da psicanálise.

Esse fator colabora para a definição psicanalítica na qual Chapeuzinho Vermelho simboliza uma menina que se depara com a sua sexualidade. Dessa forma, ao portar uma capa e um capuz vermelhos, a menina representaria a passagem da infância para a adolescência ou para a idade adulta. A sua presença no meio da floresta, portanto rodeada de árvores, simbolizaria os seus desejos sexuais acentuados quando os tradutores e adaptadores introduzem o bosque. A definição deste elemento, "porção de árvores reunidas" indica pelo último termo (reunidas) uma cena que no âmbito humano sugere deliberações da qual fazem parte os *antropoi*, isto é, o homem-árvore ou a árvore-homem. Seria então o lobo a metamorfose de uma árvore? Ou seria mais prudente pensar na árvore como símbolo da imaginação erótica e a figura do lobo a sua materialização? De todo modo, a psicanálise reclama, com diz Bettelheim (1980), a obrigação que os adultos de hoje deveriam ter em relação aos contos de fadas, encarando-os não literalmente, "mas como relatos simbólicos de experiências de vida cruciais". Também nesse ponto, a exemplo de outros, esse conto deixa de

ser uma simples narrativa, ultrapassando os preconceitos referentes à destinação dele apenas ao público infantil.

4.1.3.1 Imagens da Soberania do Lobo

Retomando a sacralização do bosque é fácil identificar, no estado solitário da personagem, a sua fragilidade, uma situação propícia para a atuação dos poderes do mal na natureza. Essas forças do mal serão representadas pelo lobo quando do primeiro encontro entre ele e Chapeuzinho Vermelho. Em algumas versões esse personagem é identificado por "Sr. Lobo" (1985, 1994, 1999a), uma maneira respeitosa adversa a sua personalidade. Surpreende, por outro lado, são as formas epitéticas que o identificam em outras versões: "compadre lobo" (1934, 1958, 1960, 1965b, 1977, 1993a, 2004a, 2005a, 2005b). Tal referência nominal é comum em histórias populares, especialmente narradas oralmente. Essa premissa se sustenta na experiência de um leitor que se acostumou a ouvir a voz da tradição, por isso a referência imediata.

Tanto na situação da audição quanto na situação de leitura, essa expressão parece valorizar mais o significante, a sonoridade da expressão em si, do que questionar a incoerência aparente entre o epíteto e o animal a quem ele se refere. Neste caso, o termo compadre indica proximidade, camaradagem e harmonização interpessoal, o que de fato acontece nos diálogos iniciais entre ele e a menina, apesar do alerta do narrador. Somente na versão de 1970 o tradutor ou adaptador optou por uma forma distanciada e condizente com o real papel do lobo na narrativa, por isso utilizou apenas a palavra lobo, esse algoz universal.

Aliado às sugestões que a árvore, o bosque e a floresta oferecem em relação ao destino de Chapeuzinho Vermelho, a partir do momento em que ela toma contato com esses ambientes, o que há de prático, real, mítico e também simbólico é a influência do lobo na vida e na morte da menina. Em seu estudo sobre as estruturas antropológicas do imaginário, Durand (1997) chama a atenção para uma realidade ainda atual na qual o lobo continua a ser um símbolo infantil de medo, pânico, de ameaça e de punição. "O Grande Lobo Mau vem substituir o inquietante Ysegrin. Num pensamento mais evoluído, o lobo é assimilado aos deuses da morte e aos gênios infernais" (DURAND, 1997, p. 86). Talvez seja essa importância simbólica o fator preponderante do valor atribuído pelos tradutores e adaptadores

na referência inicial dada ao lobo em quase todas as versões utilizadas neste trabalho. Entretanto, nestes casos, as versões que optam pela expressão "Sr. Lobo" fornecem a ela e ao significado por ela representado um caráter de superioridade, ao passo que a expressão "compadre lobo" contém um valor de igualdade em relação à personagem e ao leitor, mesmo que a expressão não revele o caráter malévolo do lobo.

Na França se diz indiferentemente que um cão "uiva à lua" ou "uiva à morte", mas curiosamente a duplicação mais ou menos doméstica do lobo é o cão, considerado igualmente um símbolo da morte, apesar de ser possivelmente o animal mais afeiçoado e que melhor se relaciona com o ser humano. De qualquer forma, há "uma convergência muito nítida entre a mordedura dos canídeos e o temor do tempo destruidor. Cronos aparece aqui com a face de Anúbis, do monstro que devora o tempo humano ou que ataca mesmo os astros mensuradores do tempo" (DURAND, 1997, p. 87). Como fazem parte da mesma família dos sorrateiros e ameaçadores lobos os cães concentram em si uma dupla e paradoxal relação com os humanos: agrada aos que lhes são familiares e ataca aqueles que lhes são estranhos de modo involuntário ou instruído.

Os lobos, ou os Iyyn, integram a lista dos demônios semíticos, dentro das variações árabes conservadas no Ocidente. A palavra lobo provém de uma raiz que significa uivar. Assim, para a imaginação ocidental, o lobo é o animal feroz por excelência. Era um animal temido na Antiguidade e também na Idade Média. E hoje? O processo de urbanização e a destruição das matas em países como o Brasil, em geral, possibilita o afastamento cada vez maior das pessoas do contato direto com a natureza. Como se vê nos contos de fadas, o elemento da floresta, por exemplo, é bastante recorrente, uma realidade para muitos leitores restrita a imagens e não ao contato direto. Mas tudo isso é relativo, conforme o lugar de localização dos contos de fadas. No sertão nordestino, por exemplo, a imagem do lobo, ou pelo menos a sua referência linguística, é facilmente substituída pelo termo guaxinim, um canídeo selvagem que vive nos brejos e mangues. Mas em outras regiões do Brasil seria o próprio lobo o representante ideal para o algoz de Chapeuzinho Vermelho em qualquer tentativa de aproximar o texto da narrativa da identidade local.

Por outro lado, para Durand, as imagens animais são mais frequentes e comuns. A representação animal é familiar desde a infância, afinal metade dos livros para crianças são consagrados ao animal. Ele constitui "o objeto de uma assimilação simbólica, como mostra a universalidade e a pluralidade da sua presença tanto numa consciência civilizada como na mentalidade primitiva" (DURAND, 1997, p. 70). No entanto, diferente do que ocorre em

todos os outros contos de Perrault, em **Chapeuzinho Vermelho** é o lobo o animal responsável por um desfecho trágico. Isso fica claro ainda no início da história quando o lobo encontra a menina. Nesse momento o enredo registra um encontro no qual o animal: "teve grande vontade de comê-la" (1965b, 1993a), "teve logo vontade de comê-la" (2005a), "teve muita vontade de comê-la" (2004a), "tinha muita vontade de comê-la" (2005b), "bastante vontade teve de comê-la" (1977), "tinha muita vontade de devorar a menina ali mesmo" (1970), "bem vontade de comê-la teve ele" (1934, 1958, 1960), "que ficou louco de vontade de comê-la" (1985, 1994).

Percebe-se que a "vontade de comê-la" prevalece no estilo da maior parte das versões, um indicativo explícito das intenções do lobo postergadas pela presença de alguns caçadores na floresta. Nesse momento, inclusive, se encontra a única referência feita por Perrault a este elemento bastante aproveitado pelos Grimm para redimir a heroína do conto. O substantivo vontade, do modo como é posto, isto é, intensificado por advérbios (grande, muita e bastante), nas diferentes versões prenunciam a iminente fatalidade que atingirá a menina. Do mesmo modo, a presença de assonâncias e aliterações nos enunciados anteriores, retirados das versões de **Chapeuzinho Vermelho**, dita o ritmo das sequências textuais narrativas. As assonâncias são representadas pela repetição sonora da vogal anterior média com o som fechado /ê/ ou como arquifonema /i/; as aliterações, através do uso do fonema oclusivo linguodental surdo /t/ ou na representação da consoante fricativa labiodental sonora /v/. Especialmente nas versões de Monteiro Lobato (1934, 1958, 1960), o leitor se depara com uma expressividade sonora e familiar ao ato de contar histórias.

Chama a atenção ainda o verbo comer como símbolo direto do engolimento. Isto leva a crer que o lobo não degustou, não mastigou a heroína, tão-somente engoliu-a num simbolismo que remete à transfiguração, à conversão, à mudança de estágios. Também na Bíblia uma baleia engole o profeta Jonas e depois o regurgita. Para Durand (1997, p. 206) "o engolimento não deteriora, muitas vezes mesmo valoriza ou sacraliza". Entretanto, o conto de Perrault se encerra por aí. Resta um suspense do porvir que enseja facilmente muitos autores, como fizeram os irmãos Grimm, a adicionar a continuidade e demonstrar a redenção da heroína e o castigo ao animal engolidor.

A onisciência do narrador ao mostrar para o leitor aquilo que foi pensado pelo lobo não seria tão óbvia se pouco depois ele não o tivesse advertido sobre o perigo que Chapeuzinho inocentemente enfrentaria. Para tanto, essa advertência já soa com um tom de lamento, pois é introduzida por uma forma epitética lamuriosa: "a pobre criança" (1965b,

1993a, 2004a, 2005a, 2005b) ou “a pobre menina” (1977, 1985, 1994, 1999a). Em outras versões tem-se apenas uma palavra indicando a personalidade fraca da personagem, como “a bobinha” (1970), ou simplesmente “a menina” (1934, 1958, 1960). Nesses casos, o narrador expressa a sua desesperança com o futuro da heroína. E a força do epíteto, entendido como índice das culturas orais primárias, representa um motivo para a percepção de uma performance que, no plano da escrita, encontra-se no nível ocular no qual os movimentos mais bruscos são desempenhados pelas pálpebras no indispensável movimento de lubrificação do globo ocular durante a leitura.

Este movimento ínfimo é, todavia, dispensável quando se compreende, na construção de sentidos por parte do leitor, que o factual movimento substitutivo do gesto na situação de performance na escrita encontra-se na capacidade do leitor de preencher, no jogo textual, os espaços vazios do texto nos quais os significados resultam, conforme Iser (2002), da própria análise do processo de recepção. Na performance plena, tanto a voz quanto o gesto projetam o corpo no espaço da performance visando conquistá-lo, diz Zumthor (1993). Além disso, o gesto contribui com a voz para fixar e compor o sentido. No caso da leitura, impera o gesto do olhar sobre a linha ziguezagueada do texto bem como o silêncio transformado em voz na intimidade do leitor que busca, com isso, a conciliação de sua ação com a emergência de uma obra extraída pela performance na escrita.

A personificação do lobo no conto de Perrault é fortalecida pelo fato de, como os humanos, possuir o sangue quente. O lobo pertence, ao lado do corvo, a wotan, o deus da emoção, da raiva, dos sentimentos também humanos. Para Von-Franz (1985) onde quer que um exército fosse, na floresta, era seguido pelo lobo, significando uma ameaça obscura da morte. O lobo carrega a projeção de um animal sombrio e ameaçador, mas ao mesmo tempo, possui uma incrível inteligência natural. Na mitologia, ele pertence a Apolo, o princípio da consciência.

O termo lobo tem origem no grego *lykos*, ligado ao latim *lux*, por isso talvez se explique os olhos que brilham no escuro. Com uma inteligência incrivelmente desenvolvida, o lobo tem a possibilidade de carregar a projeção da luz da natureza. E foi essa inteligência que o fez refrear os seus impulsos. Esses impulsos seriam recompensados com a devoração de duas personagens, a avó e a neta, e não o risco de devorar apenas uma e ainda ser descoberto pelos lenhadores que também estavam na floresta.

Esse cenário que culmina com a exposição total dos impulsos do lobo, pelo ato de devorar, reflete a simbologia do engolimento destacada por Durand (1997). Ele coloca ao lado

dessa simbologia o ventre representando o microcosmo eufemizado do abismo. O lobo devorou a avó e comeu a menina a fim de fazê-las cair no abismo em virtude de alguma fraqueza. Percebe-se nas versões brasileiras, inclusive, a particularidade no uso das formas verbais para designar um mesmo ato, porém contra personagens diferentes. A avó é devorada, a menina é comida. Quando se retoma o verbo comer na linguagem fescenina, e considerando suas variações linguísticas, esse verbo representa o próprio ato sexual.

Todavia, não se pode prever isso quando se observa em versões francesas o uso do verbo *manger* (equivalente primeiro de comer, no português) para a ação do lobo contra a menina e o uso do verbo *dévorer* (devorar) para a ação do animal contra a avó: "il se jeta sur la bonne femme et la devora en moins de rien;[...] et en disant ces mots, ce méchant Loup se jeta sur le Petit Chaperon rouge, et la mangea" (PERRAULT, 2001, p. 24). Tal citação é idêntica ao texto de outra editora francesa, Editora Gallimard, publicado em 1999b. Também numa versão italiana as formas verbais mantêm a mesma coerência de devorar e comer, respectivamente para a avó e a neta: "Si gettò sulla buona donna e la divorò in men Che non si dica; [...] e nel dire queste parole, difatti, quel cattivo Lupo si gettò su Cappuccetto rosso e la mangiò" (PERRAULT, 2000, p. 92).

A ação de devorar e a ação de comer, tomados no sentido pleno, sugerem a presença do símbolo do engolimento, no âmbito dos símbolos da inversão. O engolimento retoma, ainda, pelo próprio movimento sugerido pelos verbos, o símbolo da descida, neste caso descida ao ventre ou ao microcósmico abismo, conforme Durand. O antropólogo associa o símbolo da descida ao do voo e refere-se também à queda como similar da descida, porém o que diferencia para o antropólogo a descida da queda é o ritmo em que isso ocorre, isto é, a lentidão da descida não se equivale à rapidez da queda. Chapeuzinho Vermelho, mesmo nas versões com um final feliz, representa uma heroína afetada ainda pelos símbolos da gulliverização, pois este se integra aos arquétipos da inversão nos quais estão subentendidos o esquema sexual ou digestivo do engolimento determinados, conforme Durand (1997) pelos simbolismos do redobramento e do encaixe. Porém, tudo isso está relacionado a um arquétipo mais explícito, o do continente e do contido, no conto, representado respectivamente pela heroína e pelo lobo.

Por outro lado, acrescenta Durand (1997, p. 206), "[...] o engolimento não deteriora, muitas vezes mesmo valoriza ou sacraliza. O engolido não sofre uma verdadeira desgraça, não é necessariamente vítima de um acontecimento infeliz. Mantém um valor. O engolimento conserva o herói que foi engolido [...]". Esse cenário, todavia, não se adequa à compreensão

obtida pelo leitor na visão preliminar sobre o texto ou conforme a indicação de leitura e o estado experiencial do leitor. De todo modo, essa possibilidade existe e pode ser apresentada ao leitor em fases posteriores de sua experiência de vida e de contato com a literatura.

Nas versões baseadas em Perrault, ao contrário daquelas baseadas nos Grimm, o engolimento associado à gulliverização torna-se um processo definitivo, ao passo que a regressão sexual ao bucal e ao digestivo não sinaliza para um desfecho. É como se o final do conto permanecesse ligado ao simbolismo noturno devido à descida digestiva, o não retorno da intimidade à qual a heroína regressara. Na versão dos Grimm e nas versões populares encontradas no Brasil, o final feliz indica a completude do rito de iniciação e a constituição da personalidade do herói justamente pelo regresso da heroína do espaço de transformação. Segundo Meletínski (2002, p. 57),

> a iniciação implica isolamento temporário da comunidade, contatos com outros mundos e seus habitantes demônicos, provações dolorosas e mesmo a morte temporária e a subsequente ressurreição, sob novo *status*. Como símbolos narrativos típicos da iniciação podemos considerar a deglutição por um monstro e a libertação de seu ventre [...], grupos de crianças que são presas de canibais e sua libertação [...], o enfrentamento e a luta com demônios, a decifração de enigmas.

Nas versões baseadas em Perrault não ocorrem a subsequente ressurreição nem a libertação do ventre de um monstro. Este aspecto comprova a maior audiência ou preferência pela versão divulgada pelos Grimm, mesmo que se atribua a história a Perrault. Ainda no rito de iniciação tem-se o cenário propício ao conto **O Pequeno Polegar** referendado pelo aspecto do grupo de crianças presas por um canibal, o ogro, mas libertadas na sequência.

No caso das duas personagens do conto de Perrault é possível distinguir os dois movimentos. A queda ocorre pelo fato de ambas se deixarem seduzir pelo lobo. Isso ocorre de maneiras distintas: durante o diálogo na floresta e com o disfarce na voz e na vestimenta, inclusive no uso da touca, apesar deste último disfarce ser descartado por alguns autores, mas bem revelado em ilustrações de Gustave Doré.

Segundo Bachelard apud Durand (1997), qualquer valorização da descida está ligada à intimidade digestiva, ao gesto da deglutição, entretanto, nos contos folclóricos a descida ao ventre incubador é feita indiferentemente pela boca ou pela vagina, por isso "o ventre é valorizado positivamente como símbolo hedônico, isto é, do prazer individual e imediato, como a finalidade da vida, da descida feliz, ao mesmo tempo libidinosamente sexual e

digestiva" (DURAND, 1997, p. 203). Seguindo esse raciocínio Bettelheim (1980) destaca como tema central do conto **Chapeuzinho Vermelho** a ameaça de ser devorada, neste caso a menina se depara com a possibilidade de ser devorada pelos perigos do conflito edípico durante a puberdade. E isso acontece porque, segundo o autor, as figuras maternais da avó e da mãe nada representam, pois nem ameaçam, nem protegem a menina.

Por outro lado, essa condição contrasta com o simbolismo da sedução do lobo cuja atitude canibalística é natural se resultante da transformação simbólica da fixação oral. Isso, no estágio primeiro, correspondente à sucção e ao engolimento labial, semelhante à representação do componente macho. É o lobo quem exercerá esse estágio da sucção e do engolimento, no sentido próprio do conto, e no sentido figurado da interpretação psicanalítica relacionado à sexualidade. Assim, esse animal, no conto **Chapeuzinho Vermelho**, torna-se o cerne do conflito entre o princípio da realidade (fazer o que se deve) e o princípio do prazer (fazer o que se gosta), permitindo-se tentar ou ser tentada sexualmente. Nesse ponto, vale ressaltar de modo semelhante ao que já foi dito, "o lobo é a externalização da maldade que a criança sente quando vai contra os conselhos dos pais" (BETTELHEIM, 1980, p. 213).

No processo de sedução o lobo lançou mão da cautela, e havia uma razão inteligente para isso, mesmo assim ele demonstrou ser um animal perigosamente destrutivo, capacitado para representar o princípio do mal em sua forma mais elevada.

> Na antiga mitologia germânica, o fim do mundo viria quando o lobo Fenris se soltasse no final dos tempos. Ele devoraria o sol e a lua e seria o cataclisma inicial e o fim do universo. Portanto, o lobo é o demônio da mais absoluta destruição. Uma sentença popular diz que se alguém fala do demônio ele aparece. Para se evitar mencionar o lobo pelo nome, ele era chamado Isengrimn, que significa ira de ferro, aquele estado de raiva ou fúria que se transformou em fria determinação. Dizer alguma coisa com Isengrimn significa dizê-la com uma determinação fria, e férrea, que provém de uma raiva ou emoção escondida. Naturalmente, se aplicada no momento em que se necessita de uma determinação impiedosa, oriunda de uma ira 'sagrada', isso pode ser positivo, (VON-FRANZ, 1985, p. 275-276).

A citação acima reflete bem a presença da representação do mal nos contos de fadas, um gênero de criação reconhecidamente simples e de espontaneidade do espírito.

Primeiro, a citação afirma que o fim do mundo chegaria com a chegada do lobo, o que de fato acontece para o mundo de Chapeuzinho Vermelho. Isso é reforçado pela revelação de que o lobo seria o demônio da mais absoluta destruição, comprovação dada pela narrativa do conto Chapeuzinho Vermelho, segundo a versão de Perrault. Pode-se pensar então que a

imagem dada ao lobo pelo imaginário e pelos níveis primitivos do mal, dentro da experiência humana, justificaria o desfecho trágico e único dentre os contos de Perrault. Assim, o autor estaria sendo fiel às concepções estabelecidas na mentalidade dos povos e não menos preocupado com a decepção do leitor acostumado com o final feliz dos contos de fadas. Para Soriano (1975a) o conto **Chapeuzinho Vermelho** representaria, dentro da coletânea de Perrault, o único conto especificamente fácil, livre da contaminação literária da versão dos Irmãos Grimm, englobando basicamente o tema da advertência, difundido pela pedagogia do medo em vigor no século XVII. Por isso,

> Para compreender esta particularidade dos 'contos de advertência', é preciso perceber que se trata de 'narrativas funcionais' cuja função é prevenir as crianças dos perigos que as ameaçam, a água, o fogo, a floresta, etc. Para que o espírito sincrético e antropológico dos mais jovens passem a assimilar a lição, o conto dá vida ao perigo, o transforma em personagem inquietante, animal selvagem ou monstro na forma mais ou menos humana, isto é, fatores que os levam a associar um medo físico e imediato a um aspecto ou lugar de reputado perigo (SORIANO, 1975, p. 64).

A evidência do lobo na obra de Perrault não poderia ser mais coerente devido sua vasta representatividade simbólica. Ele integra um dos animais do demônio e é o preferido de todos os deuses da guerra. Segundo Von-Franz (1985, p. 276), "em Roma, por exemplo, ele pertence a Marte, um dos principais deuses do Império Romano e é por isso que uma loba amamenta Rômulo e Remo. O animal tem um relacionamento secreto não somente com o deus sombrio da guerra e com o lado obscuro do deus da luz, mas também com o princípio feminino". A partir destas afirmações são observadas coincidências entre a representação animal e episódios da história da Idade Antiga. Sendo um dos animais dos deuses do Império Romano o lobo reflete bem a fúria sangrenta deste império antigo para com povos e países a ele subjugados. Semelhantemente ao lobo, esse império se caracterizou pela grandiosidade bélica e destrutiva sobre a qual expandiu seu domínio e de cuja voracidade foi vítima, como ocorre ao lobo em versões de contos de fadas. Apesar de em **Chapeuzinho Vermelho** o lobo terminar vitorioso, devido o caráter que o autor imprimiu à sua versão destinada às crianças, outros autores preferiram reaproveitar os caçadores como elemento que redimiria a heroína e penalizar o representante do mal.

Aproximando-se da coincidência histórica e até com alguma medida de discurso judaico-cristão, em tom de profecia, observa-se que o Império Romano não se sustentou com

suas próprias estruturas. E isso é fato porque mesmo relacionando-se com os deuses da guerra o lobo e o Império são falíveis.

Quanto ao princípio feminino, a ligação se estabelece entre o lobo e a avó da heroína, representando a Grande Mãe, como bem destaca Meletinski (2002). No folclore, muitas vezes, a palavra avó deixa de significar parentesco e passa a significar essa Grande Mãe quando esta habita ou é companheira do demônio. Entretanto, ela pode trair o demônio em proveito de algum herói humano, o que não parece acontecer em **Chapeuzinho Vermelho**, pois a casa da avó serviu de trampolim para o abismo da heroína enquanto que ao devorar a vovó o lobo estaria, na verdade, sendo incorporado por ela na condição da Grande Mãe. Por esse motivo, em certos contextos o lobo deixa de ser a ameaça para a figura feminina e passa a representar o seu *animus*. Como afirma Von-Franz (1985, p. 276), no sonho de mulheres modernas o lobo designa também "aquela estranha atitude devoradora que as mulheres podem ter quando possuída pelo animus".

Outro aspecto relacionado ao lobo diz respeito a sua representação da fome voraz. Mas uma vez, o recurso psicanalítico, bem como caberia aqui também o recurso histórico-antropológico, converge para essa representação. Mais uma vez o tema da fome parece inspirado num fato marcante para a história francesa do século XVII. É provável que o tema referente a essa condição social francesa, encontrado em **O Pequeno Polegar,** tenha sobrevivido, por que alimentado pelo realismo maravilhoso de Perrault, também em **Chapeuzinho Vermelho**. A fome do lobo, o jejum de três dias seria, então, um simbolismo confundido ou inspirado na realidade provada? Por outro lado, o tema da fome ressalta, nos contos escritos por Perrault, o desejo de ascenção social, o desejo da pequena tradição em tomar parte nas regalias das cortes. Se a grande fome pode provocar a irracionalidade no homem, nos animais predestinados ao canibalismo, na ficção, esse caráter tende a acentuar-se.

Numa situação como essa não seria possível pensar na figura do lobo representando a irracionalidade do ser humano diante da fome? Afinal, em momentos assim a história da humanidade tem mostrado como o homem é capaz de se comportar quando vê somente o alimento como possibilidade de sobrevivência. Nesses momentos, o ego pode superar o campo da razão, fazendo o homem deixar seu caráter de *antropos* e agregar-se ao caráter irracional dos demais seres vivos. Além disso, põe em prática o aspecto da teoria darwinista na qual os mais fortes se sobrepõem naturalmente aos mais fracos de uma mesma espécie.

De outra forma uma seleção natural dentro da espécie humana, aqui representada pelo lobo, se estabeleceria por uma vontade racinal de destruição do outro. Desse modo, em

sentido literal a atitude devoradora do lobo seria justificada pela condição instintiva inerente a animais como ele. Por outro lado, nos contos maravilhosos como na vida real há muitos casos nos quais a pessoa nunca está plenamente satisfeita enquanto não se lança sobre a bondade, a ingenuidade e a honestidade do seu semelhante com o intuito de destruí-lo.

Mas em situações nas quais todos os seres se encontram numa mesma condição de luta pela sobrevivência, o componente racional tende a ser superado de longe por um componente biologicamente determinante da luta pela sobrevivência. Para tanto, a destruição do semelhante é justificada simplesmente pela necessidade dominante do instinto. A metáfora da fome é um tema inerente à dominante instintiva entre os seres racionais e sugere automaticamente a necessidade de se discutir o aspecto da comida, também um tema recorrente. Ela se apresenta quase sempre como recompensa e regozijo para os merecedores. Von-Franz (1985, p. 277) destaca ainda a animalização do homem na qual

> o lobo representa esse estranho desejo indiscriminado de devorar tudo e todos para tudo obter, o que é visível em muitas neuroses cujo problema principal é o de que a pessoa permanece infantil por causa de uma infância infeliz Tais pessoas desenvolvem dentro de si um lobo esfomeado. [...] é o desejo de ter e conseguir tudo [...] deseja realmente comer tudo.

Daí, o lobo passa a significar o ressentimento amargo, frio e constante por causa daquilo que nunca teve. Não é à toa que existem versões nas quais o lobo recebe imediatamente o qualificativo mal, compondo um epíteto ("lobo mal" em vez de apenas "lobo"). Tal procedimento indicaria uma possível existência de lobos bons ou da possibilidade de que ele, o lobo, poderia ser destituído da condição maléfica?

Nesse momento remete-se ao lobo solitário, aos casos em que o homem consegue conviver amistosamente com esse animal e o seu lado bom. Há relatos de crianças que são adotadas pelo lobo de maneira simbólica como Rômulo e Remo. A atitude surpreendente de acolhida do lobo contrasta com solidão da criança acolhida, pois privada estará do contato humano e tendo já sofrido com o isolamento e a voracidade. Elas tornam-se desumanizadas em virtude da consciência desumana de seus pais, caindo assim na atitude do lobo solitário.

4.1.3.2 Marcas do Oral, Marcas da Performance

Outro enfoque oferecido pela narrativa de **Chapeuzinho Vermelho** diz respeito à fórmula clássica de abertura dos contos de fadas (o "era uma vez"). Ela sugere ao leitor o desvelamento do texto a partir do dia em que a mãe da menina fez os bolos. A descrição sobre a personagem é dada agora, porém a sua condição de Chapeuzinho ou de Capinha Vermelha é anterior a esse momento. É isso o que decorre da interação e da criatividade da recepção no instante em que as sequências narrativas são traduzidas para a consciência do leitor. Para Von-Franz (1990, p. 48), "em contos de fadas o tempo e o lugar são sempre evidentes porque eles começam com o 'era uma vez' ou algo semelhante que significa fora de tempo e de espaço – a 'terra-de-ninguém' do inconsciente coletivo". A autora acolhe ainda a ideia de muitos mitólogos, como Mircea Eliade, para quem essa "terra-de-ninguém", o lugar dos contos de fadas, e o seu tempo "era uma vez", pode ser representado de muitas maneiras poéticas a exemplo da expressão latina *illud tempus* que representa essa eternidade atemporal de agora e de sempre dos contos de fadas. Concordando com outros autores sobre esta fórmula introdutória dos contos maravilhosos, Robert (2007, p. 63) afirma: "é [...], o mais belo de todos os começos ou, mais precisamente, o único possível, o mesmo que o romance deixa sempre subentendido quando acredita aplicar o máximo de arte em reinventá-lo".

O tom extraordinariamente agonístico no desempenho verbal é uma característica de muitas culturas orais ou residualmente orais. Na arena desse aspecto há lugar para as lutas verbais, mas também para o inverso, pois segundo Ong (1998) o outro lado das invectivas verbais ou dos vitupérios agonísticos nessas culturas é a expressão exagerada de louvor que está sempre associada à oralidade e, por isso, abre espaço para a efetivação de uma performance. No nível da escritura, tal procedimento na narrativa reenvia o ouvinte/leitor a reacender o desejo de uma situação de transmissão oral na qual a obra é elaborada no instante em que o texto é transmitido e percebido. As estratégias de expressão são particularmente restritas ao momento próprio da enunciação, pois o narrador, produtor da obra se coloca no mesmo espaço do receptor, regulando sua transmissão automaticamente em função da recepção.

Posto na escrita, um procedimento assim do texto funciona precariamente cabendo ao leitor encontrar os elementos, como os enumerados por Ong (1998), que possam remeter à nostalgia do texto vivo e, com isso, desvendar a performance pelo ato da leitura. Em

Chapeuzinho Vermelho isso é visível, em muitas versões, no trecho introdutório da narrativa: "Era uma vez uma menina que vivia numa aldeia e era a coisa mais linda que se podia imaginar. Sua mãe era louca por ela, e a avó mais louca ainda [...]" (PERRAULT, 1989, p. 51). A admiração pela menina parte já do narrador e se estende para as duas pessoas íntimas da heroína. Como é marcante nos contos de Perrault, a exposição inicial é resplandente de hipérboles e superlativos. Na história de Chapeuzinho Vermelho isso ocorre em relação à beleza inigualável da heroína e o inigualável amor conferido a ela pela mãe e pela avó.

Outro aspecto relativo ao reflexo do pensamento e da expressão das culturas orais primárias refere-se ao aspecto mais aditivo que subordinativo da linguagem, conforme destaca Ong (1998). Em **Chapeuzinho Vermelho** ele se aplica de modo que o discurso passa a ser marcado pela repetição de um único conectivo unindo as frases. O conectivo mantém o receptor num mesmo ritmo do fluxo mental, acumulando cenas e, por mais forçoso que pareça, fornece uma simultaneidade à narração, embora impossibilite isso. No conto em questão essa simultaneidade ou, em todo caso, a rapidez na transição temporal das ações de um personagem, ocorre nas versões de 1934, 1958 e 1960 no espaço e na iminência da deglutição das personagens por parte do lobo: "o lobo virou a taramela, e abriu a porta e entrou e avançou para a velha e a comeu num instante. [...] Capinha virou a taramela e a porta abriu-se e ela entrou" (PERRAULT, 1934, p. 7).

A maneira como a narração procede nas versões de Monteiro Lobato transgride o fluxo narrativo no qual a conjunção aditiva "e" seria substituída por um conectivo característico da subordinação analítica e racional que a escrita tende a utilizar no ato da enunciação. A relação do aspecto aditivo para a composição de uma performance na escrita não remete senão a um contrato entre narrador e leitor outrora estabelecido entre contador e público a fim de que este permaneça num ponto alto da narração. Neste, a própria respiração cessa, pois a linguagem tende a encaminhar narrador e ouvinte a cenas sucessivas de um suspense, a exemplo do fundo musical de um filme desse gênero no qual o som se acentua, conforme se acentua o desenrolar da trama. A atitude de justapor os elementos sem subordiná-los, inclusive omitindo por vezes a conjunção, numa frequência paratática, caracteriza, segundo Zumthor (1997), os gêneros orais e, na escrita, permanecem rentes ao texto.

No mesmo encadeamento do reflexo da expressão e do pensamento das culturas orais por meio dos resíduos postados sobre a escrita tem-se as formas agregativas substitutivas das analíticas. Os elementos agregativos, segundo Ong (1998, p. 45) estão relacionados a

fórmulas, pois como elas "ajudam a implementar o discurso rítmico, assim como funcionam por elas mesmas, como apoios mnemônicos, como expressões fixas que circulam pelas bocas e pelos ouvidos de todos". Nada garante, porém, estas expressões, na escrita, serviriam também como facilitadoras para o ato de oralização e de apreensão da história na memória, mesmo tendo-se a escrita como refúgio?

Nas versões brasileiras de **Chapeuzinho Vermelho** a primeira menção à passagem central, claro, não está ainda relacionada ao formato denunciado pelo título. Por isso, muitos narradores referem-se a uma menina, outros preferem utilizar um epíteto como forma agregativa sucedendo ao clássico "era uma vez". A partir daí narra-se "uma menina linda" (1934, 1958, 1960), "uma menina aldeã" (1965b, 1993a), "uma menininha aldeã" (2004a), "uma pequena camponesa" (2005a), "menininha de aldeia" (2005b). Nestes casos as formas agregativas trazem qualificativos identificadores do espaço ou do ambiente familiar à heroína e não, propriamente, um atributo pessoal (físico ou psicológico), à exceção da forma "menina linda". O epíteto presente nestes exemplos é substituído em outras versões por uma forma subordinada do discurso: "era uma vez uma menina que vivia numa aldeia" (1985, 89, 94, 99).

Nas versões de Monteiro Lobato e na versão da 2005a percebe-se um epíteto, em princípio, antagônico para o lobo o qual já foi objeto de reflexão anterior.

Ainda na exposição inicial da narrativa o leitor se depara com epítetos designando a avó, a grande fã da menina e responsável pela confecção da indumentária característica da heroína. Sobre isso, algumas versões trazem o narrador informando o seguinte: "esta <u>boa mulher</u> mandou-lhe fazer um capuchinho vermelho" (1977); "a <u>boa velhinha</u> mandou fazer para ela um chapeuzinho vermelho" (1985, 89, 94, 99); "a <u>boa mulher</u>, sua avó, fizera um chapeuzinho vermelho" (2004a); "esta <u>boa mulher</u> mandou fazer para ela um chapeuzinho vermelho que assentava tão bem que, por toda parte, só lhe chamavam de Chapeuzinho Vermelho" (1965b, 1993a); "esta <u>boa mulher</u> mandou fazer para ela um pequeno chapéu vermelho" (2005b).

Em apenas uma das cinco situações anteriores o adjetivo "boa" é seguido da palavra velhinha. Esta palavra é bem adequada para uma avó, porém na maioria dos casos ela foi substituída pelo termo mulher, utilizada com o mesmo fim nas formas agregativas. Entretanto, este termo utilizado pela maior parte das versões pode gerar uma falsa expectativa de que uma avó não deve mais ser chamada de mulher. Nos dias atuais, é bem verdade, muitas mulheres se tornam avós ainda jovens, porém num passado recente a ideia dessa personagem remetia de

imediato a uma senhora com a idade avançada, com traços do tempo e, sobretudo, com um semblante terno. Parece que este último aspecto permanece desde os tempos de Perrault, porém quanto ao resto o contexto cultural trata de influenciar o tradutor/adaptador a modificar motivos da história. A mudança, nas versões, do motivo velhinha pelo motivo mulher modifica a construção de sentido atribuída ao leitor.

De qualquer modo, a condição de avó, assim como a de avô, é progressiva e inevitavelmente, grosso modo, toda mulher alcançará uma idade na qual o termo mulher poderá seguramente ser substituído por senhora ou velhinha, desconsiderando a vaidade de cada ser.

Os adjetivos qualificativos que acompanham os nomes designativos ao longo da narrativa, como se percebe, podem, variando às vezes de versão para versão, indicar o estado de tensão do personagem ou da cena narrativa. Os epítetos apreciativos e nomeadores da bondade da avó constrastam com os aflitivos que designam a heroína no momento inicial de sua provação. Nas duas situações as expressões formulares provocam no leitor sensações díspares durante a recepção do texto transfigurado em obra performática, pois além de remeter à possibilidade oral do texto, para a estética da recepção, cada significante evoca, de imediato, um horizonte de significados possíveis, bem como as previsões sobre os significados dos momentos seguintes do texto. A performance aí se manifesta porque o leitor imprime na visão da leitura o olhar e as sensações múltiplas que estão ligadas a esse exercício, garante Zumthor (2000).

Quando o lobo encontra a menina dentro da floresta, tem-se o uso de um epíteto adequado para qualificar a personagem naquela situação perigosa:

> [...] a pobre criança que não sabia como era perigoso dar ouvidos a um lobo, respondeu: [...] (PERRAULT, 1965b, p. 12; 1993a, p. 12).
> /
> [...] a pobre menina que não sabia quão perigoso é dar ouvidos a um lobo disse-lhe: [...] (1977, p. 97).
> /
> [...] e a pobre menina, que ignorava ser perigoso parar para conversar com um lobo, respondeu: [...] (1985, p. 51).
> /
> [...] a pobre criança , que não sabia que era perigoso deter-se para escutar um lobo, disse-lhe: [...] (2004a).
> /
> [...] a pobre criança, que não sabia como é perigoso parar para escutar lobos, respondeu: [...] (2005a, p. 64).
> /

> [...] a pobre criança, que não sabia que é perigoso deter-se para escutar um lobo, lhe disse: [...] (2005b, p. 234).

Confrontando a maneira como todas as versões abordam a cena enunciativa, restrita ao primeiro alerta do narrador, é possível visualizar a variedade de combinações e de coincidências entre termos, variando entre o designativo "menina" e "criança". Antes, porém, chama a atenção do leitor o uso, em todos os casos, da fórmula agregativa indicada por epítetos e mostrando a presença do qualificativo pobre. Ele é usado com um tom de lamento, de dó, pois a personagem encontra-se desprovida de sabedoria suficiente para resistir à sedução do seu inimigo. Entretanto, esta constatação decorre não do diálogo iniciado pelo lobo, mas da impressão passada pelo narrador antes de narrar a atitude da personagem. O epíteto pobre (criança/menina) converte-se, na mente do leitor, num correlato de consciência, gerado pelo ponto de vista em movimento. Esse correlato, a *gestalt,* "enquanto interpretação consistente é fruto da interação de texto e leitor e, portanto não pode ser reduzida exclusivamente aos signos textuais nem às disposições do leitor" (ISER, 1999, p. 29). Neste como em outros casos,

> o significado se situa num nível de linguagem ao qual não pertencem as palavras... O significado é uma parte da estrutura profunda, do nível semântico, cognitivo. É preciso lembrar que entre o nível superficial e a estrutura profunda não há nenhuma correspondência uma-a-uma. O significado poderá sempre resistir às meras palavras. (ISER, 1987, p. 194).

Desse modo, se o leitor não interagisse com o texto ele acharia incoerente no narrador o fato de ele atribuir o caráter de ingenuidade à menina antes de saber se ela cairia nas armadilhas do leitor ou simplesmente rechaçaria a sua aproximação com informações suficientes para reprimir os impulsos do animal. Porém, conforme Iser (1999), o leitor às vezes é estimulado pelo narrador a se perguntar por que e como isso se processa a fim de distinguir o falso do verdadeiro. Isso acontece nas citações mostradas pelas versões e se confirmam na continuação da história. A menina indica o caminho e o lugar da sua destruição, por isso o alerta do narrador traz em todas as citações, além do adjetivo pobre o adjetivo perigoso. Nenhuma das versões optou por uma palavra menos clara.

Até mesmo nas versões em cujo trecho enunciativo não aparece o epíteto designativo da heroína verifica-se a presença do termo perigoso ou perigo antecipando o movimento crescente da tensão. A prova disso encontra-se na adesão de Chapeuzinho Vermelho à

sedução do seu adversário mágico, o lobo: “a menina que não sabia como é perigoso parar para conversar com lobos, disse-lhe: [...]” (PERRAULT, 1934, p. 5); “a bobinha, que não sabia o perigo que corria conversando com um lobo, respondeu:” (PERRAULT, 1970, p. 34).

A forma “bobinha” demonstra um defeito de caráter da protagonista do conto e a torna anti-heroína. Isso ajuda o leitor a imaginar acertadamente o que ocorrerá a partir da previsão feita por esses trechos enunciativos variáveis, mesmo mantendo, como todo conto tipo, a existência independente da história. O que varia está na ordem da construção semântica oriunda da recepção. Por esse mecanismo o leitor/receptor passa a recriar sobre o texto uma performance livre, garante Zumthor (1997), principalmente, no caso em que ele confronta variações mínimas, porém significativas de uma mesma narrativa. Neste encontro do leitor com o texto a edificação de uma obra, promovida por esse encontro sublime, está condicionado ao tempo integrado, diferente do tempo textual, pois deve corresponder ao momento da cronologia em que ocorre a performance (ZUMTHOR, 1993), no âmbito da escrita.

Em relação àquelas citações ilustradas por componentes agregativos, observa-se que a expressão “dar ouvidos” (1965b, 1977, 1993a) ambienta-se à linguagem coloquial. Essa expressão é substituída por uma forma verbal mais elaborada (“deter-se”) em versões mais recentes, como as de 2004a e 2005b. Outra marca de oralidade conservada tanto numa versão anterior quanto numa mais recente diz respeito à forma verbal do presente do indicativo do verbo ser que ora sucede, ora antecede o termo qualificativo perigoso: “a pobre menina, que não sabia quão perigoso é dar ouvidos a um lobo [...]” (PERRAULT, 1977, p. 97); “a pobre criança, que não sabia que é perigoso deter-se para escutar um lobo [...]” (PERRAULT, 2005b, p. 234). Nesse caso, pode-se pensar na atualidade do alerta feito pelo narrador, ou até forçosamente isso poderia simbolizar a atualização da pedagogia do medo, difundida à época de Perrault, e manifestada no enredo deste conto (SORIANO, 1977).

O mesmo procedimento utilizado contra Chapeuzinho Vermelho foi utilizado pelo lobo contra a avó da menina. Mais uma vez a referência a esta personagem destaca a sua bondade, cujo excesso revela a ingenuidade já revelada pela menina, sendo esta uma característica ideal para as pretensões malévolas do lobo. Nesta como na primeira vez a avó é tratada pelo adjetivo boa, contrastando com o disfarce utilizado pelo lobo para conseguir adentrar a casa, pois depois dessa sequência narrativa, o animal recebe as instruções para abrir a porta e, com isso, devorar a sua primeira vítima.

No diálogo entre o lobo em situação de disfarce e a avó, o narrador se interpõe para dizer:

> [...] a boa velha, que estava na cama meio adoentada, gritou: [...] (PERRAULT, 1934, p. 6).
> /
> [...] a boa avó, que estava deitada porque se sentia pouco doente, gritou-lhe: [...] (1965b, p. 13; 1993a, p. 12).
> /
> [...] a boa avó, acamada por não estar se sentindo bem, gritou para fora: [...] (1970, p. 35).
> /
> [...] a boa da avozinha, que estava na cama por se sentir um tanto doente, gritou-lhe: [...] (1977, p. 98).
> /
> [...] a boa avozinha, que estava acamada porque não se sentia muito bem, gritou-lhe: [...] (1985, p. 52).
> /
> [...] a ingênua avó, que estava de cama porque se sentia um pouco adoentada, gritou-lhe: [...] (2004a, p. 68).
> /
> [...] a boa avozinha estava de cama, porque não se sentia bem. Para não se levantar, explicou: [...] (2005a, p. 66).
> /
> [...] a boa avó que estava na cama por achar-se um pouco mal, gritou: [...] (2005b, p. 234).

Nestes casos, o designativo apreciativo não coaduna com a situação de perigo enfrentada pela personagem. Somente a versão 2004a emprega o epíteto coerentemente com o estágio de tensão da trama. Em outros momentos e em outros contos, certamente o qualificativo seria "pobre" deixando de lado o adjetivo "boa" para momentos como aquele em que a personagem é medonhamente devorada, como se observará mais adiante. De qualquer forma, a bagagem epitética é aqui responsável por sublimar a ideia de obra na leitura do texto poético, a partir da observação de uma performance em um grau menor do que aquele da no qual o conto torna-se pura oralidade na enunciação. Para Zumthor (2000, p. 88), "essa leitura comporta, em suma, um esforço para se eximir limitações semânticas próprias à ação de ler".

De outra forma, na leitura dos trechos narrativos anteriores, de maneira surpreendente, pode ser observada a cumplicidade temporal dos narradores em relação à expressão epitética utilizada para designar a fã número um da heroína. Isso ocorre em cada variante brasileira de **Chapeuzinho Vermelho** contida no *corpus* deste trabalho. Na progressão temporal dessas

versões vê-se, através de um movimento pendular, que começa com velha (1934, 58, 60), passa por avó (1965b, 70, 93), avozinha (1977, 85, 89, 94, 99), ingênua (2004a) e parece retornar pelo mesmo caminho; avozinha (2005a), avó (2005b), ingênua e (...); ou, de outra forma, reiniciar o processo circular de variações na utilização de termos para referir-se a uma personagem já seduzida pelo lobo. Esse movimento circular indica para o leitor o movimento constante e renovador do conto clássico, sempre adequado a qualquer tempo, por isso atemporal. Demonstra também a manutenção do âmago de uma narrativa que joga com o leitor, mas mantém-se íntegra em sua perenidade comunicativa.

Nisto se vê a cumplicidade do narrador com a história, com a personagem e com o leitor, pois expõe o seu sentimento de pena, de compaixão a ponto de um narrador utilizar o termo ingênua como prova maior da consumada vitória do animal enganador sobre sua vítima. A coerência dessa constatação é verificada em versões cujos exemplos são bordados com expressões epitéticas reiterando a injustiça e a supremacia maléfica do lobo sobre a avó: "atirando-se em cima da boa mulher, num instante a devorou" (1965b, 1993a); "ele lançou-se sobre a boa mulher e a devorou num segundo" (1985, 89, 94, 99); "ele se jogou sobre a boa mulher e a devorou num piscar de olhos" (2005a). Entretanto, neste que é o momento fatal o narrador substituiu as formas carinhosas avó, avozinha pelo termo mulher. Isso dá a sensação de que apesar do uso de formas epitéticas, a trama toma um aspecto de desapego afetuoso. Compreendendo-o, o leitor percebe que esse desapego denuncia o rumo infeliz da heroína, e da própria história. Assim, o narrador estaria revelando a decepção pela fraqueza da personagem ou a percepção de que, a partir deste momento nada mais poderia ser feito para salvá-la?

Neste momento da narrativa destaca-se também a velocidade com que o animal devora a personagem: "num instante", "num segundo" e "num piscar de olhos", "num abrir e fechar de olhos". Esta abordagem enunciativa ornada pelo estilo hiperbólico das expressões funciona para mostrar progressivamente a intensidade da ação. Esse primeiro ápice climático recobra expressões de uso comum na oralidade cuja semântica torna-se familiar ao uso cotidiano da tradição que usa a voz como modo de manifestação literária. Ao utilizar estruturas plenamente reconhecidas, mesmo num contexto de pouco ou de nenhum contato e utilização do código escrito, as expressões hiperbólicas, indicativas do ato de devorar, remetem a um dos aspectos das culturas orais primárias elencadas por Ong (1998). Trata-se de uma categoria descrita por esse autor segundo a qual o pensamento e a expressão das culturas orais tendem a estar próximos do cotidiano da vida humana. Afirma Ong (1998, p. 53):

> as culturas orais conceituam e verbalizam todo o seu conhecimento com uma referência mais ou menos próxima do cotidiano da vida humana, assimilando o mundo estranho, objetivo, à interação imediata, conhecida, de seres humanos. Uma cultura quirográfica (escrita) e sobretudo uma cultura tipográfica (impressa) pode distanciar e, de certo modo, desnaturar até mesmo o humano, [...]

As considerações de Ong (1998) convergem para que o leitor identifique e confirme a presença de uma performance neste nível de escritura, porque o modo de proceder da narração o faz reconhecer a persistência da voz sobre o véu da escrita. A simples presença destas formas, inclusive, facilita a construção de sentido, pois sendo familiar no âmbito da linguagem corrente tende a alargar a presença do narrador que simultaneamente permanece no espaço da escrita e no espaço da escuta. Este último espaço é recuperado pelo leitor, nele permancendo devido à interação na qual a performance aí identificada por ele reconstrói uma obra única elaborada no instante da leitura.

Nessa situação em que a avó se portou como um cordeiro mais inocente do que aquele que ainda contra-argumenta na fábula de Esopo, o êxito do lobo parecia inevitável. Tratava-se de uma senhora indefesa, solitária e ainda acamada. Entretanto a redenção poderia vir pelo auxílio da neta, uma ideia afastada desde a metade da história. Como o leitor acompanhou aquele momento, a sedução e a doce tirania do animal não deixam qualquer oportunidade para que quaisquer das personagens enxerguem a maliciosa intenção do lobo, por isso seu disfarce funciona plenamente diante da menina.

Na primeira forma de disfarce, a voz, ocorre ainda uma hesitação por parte da menina, mas como já fora denominada de “pobre criança”, “pobre menina” e até “bobinha”, não seria dessa vez que o leitor se surpreenderia. Colocando a heroína no mesmo patamar de ingenuidade de sua avó, o destino dela seria inevitavelmente a deglutição, o mergulho no microcosmo eufemizado do abismo destacado por Von-Franz (1985). O momento único e último da hesitação e da esperança do receptor é permeado por um epíteto expressando “grossa voz” em algumas edições (1965b, 1993a, 2005), a “voz grossa” em outras (1977, 85, 89, 94, 99; 2004a, 2005a) e, ainda, “voz grave” em outra (1970). Essa hesitação, entretanto, logo é superada pela inocência da própria menina que atribui àquela condição vocal da avó o seu provável estado de convalescença.

A partir daí, o plano destruidor do lobo se concretiza como última etapa de um jogo de perguntas. Nessa passagem, não se clarifica a causa por que a menina foi devorada. Ao mesmo tempo em que ela faz perguntas ao lobo, pensando tratar-se de sua avó, a heroína está

desvendando o próprio destino fatal. Todavia, não se pode garantir que ela estivesse totalmente convencida de que aquela personagem fosse realmente a sua avó. Não é possível perceber medo, curiosidade ou talvez, uma tentativa de desmascarar aquele animal ali disfarçado de avó. Por sua vez o jogo dialogal ganha intensidade até o momento fatal. São cinco interrogações e quatro respostas falsas até surgir a única resposta verdadeira e fatal para a menina: "− Que dentes grandes tem, vovó! – São para comê-la." (PERRAULT, 2004a, p. 73).

A descrição dos braços, pernas, ouvidos, olhos e boca, na sequência, convergem para a queda simbólica da heroína cujo dado positivo é a transformação e o amadurecimento pessoal a que todo herói dos contos maravilhosos está sujeito. Se aplicado a versões em que há o motivo da advertência da mãe para a filha não se distrair pelo caminho, a devoração pode ser entendida como consequência ou punição à heroína. Todavia, prevalece nesta análise, a não existência desse motivo nas versões de Perrault. Percebe-se nos diálogos diretos e sem a interferência do narrador que o espanto de Chapeuzinho Vermelho em relação aos membros de sua suposta avó revela o estado crescente de tensão e a inevitável decadência da menina neste ponto da história.

No momento fatal os narradores, em todas as versões, revelam a identidade real do animal devorador. Em tal momento surge a expressão epitética conduzida pelo adjetivo malvado na maior parte dos casos:

> [...] e com estas palavras, o malvado lobo atirou-se sobre Chapeuzinho Vermelho e a devorou. [...] (PERRAULT, 1970, p. 37);
> /
> [...] E dizendo estas palavras, o malvado lobo atirou-se ao Capuchinho Vermelho e comeu-o. [...] (1977, p. 99);
> /
> [...] E, dizendo essas palavras, o lobo mau se atirou sobre Chapeuzinho Vermelho e a comeu. [...] (2004a, p. 73);
> /
> [...] O malvado lobo jogou-se sobre Chapeuzinho Vermelho e comeu-a. [...] (2005a, p. 66);
> /
> [...] E, ao dizer estas palavras, o malévolo lobo se lançou sobre Chapeuzinho Vermelho e a comeu. [...] (2005b, p. 236).

O uso das expressões epitéticas, neste motivo narrativo do conto, aparece em apenas cinco casos, mas funcionam para acentuar a identidade do lobo revelada com vigor nas

demais versões brasileiras. Ao final do diálogo, a menina percebe, já sem tempo, que os dentes do animal servirão para comê-la, uma indicação marginal precisa. O lobo pronuncia com voz forte as últimas palavras provocando na menina o terror de quem percebe que será devorado pelo animal. É impossível pensar na bondade de um animal assim, mesmo se em algumas versões ilustradas ela pareça provar o contrário. O ilustrador pode muito bem querer mostrar, na verdade, o real disfarce externo da personalidade enganadora de um lobo.

Aqui o nome do antagonista, apesar de raramente ser escrito com a inicial maiúscula – o Sr. Lobo das versões de Monteiro é um raro exemplo – revela a imagem de um ser único, portanto, próprio, habitante das florestas. A respeito da imagística do poema oral africano, Zumthor (1997, p.144), diz que o nome próprio é revelador, "aquém de qualquer aparência pessoal, das energias cósmicas cuja função é exercida pelo lugar". E a floresta é o ambiente imagístico da concentração das forças cósmicas atribuidas ao lobo. Compreendido assim, o leitor entende ainda mais a função de determinados epítetos na composição da performance na escrita, pois a identificação com a oralidade de culturas primárias passa a engendrar não apenas a suposição da expressão audível, mas também se engendra de uma bagagem inventiva fortemente cultivada neste meio e, talvez aleatoriamente, transportada para o modelo escrito do conto.

Chama a atenção, neste desfecho, a preocupação de Perrault em não ofender o pudor e o bom gosto. Por isso ele eliminou detalhes de ordem escatológica, um bom número de grosserias encontradas comumente nas versões orais como o ritual de despir-se. Na versão popular, para cada peça que a menina retirava ela perguntava onde deveria colocá-la, porém o lobo ordenava para a menina jogar aquilo no fogo, pois ela não mais precisaria daquilo. E a exemplo das versões literárias nas quais o discurso do lobo é incisivo e amedrontador, nas versões populares, diz Soriano (1975a) o lobo tinha para cada pergunta uma resposta enigmática ou fracamente ameaçadora pela utilização do uivo. O ato de despir solenemente constituía um exemplo do motivo cruel, reflexo provável de uma estrutura primitiva na qual o sangue e a carne da avó tornavam-se elementos explícitos na trama.

Este seria um desfecho comum para um conto de advertência, reconhecidos pelo final infeliz para a personagem simpática. No século de Luís XIV esses tipos de contos tinham em comum a identidade estrutural "que se explica pelo efeito que se obtém: ritmos simples, fórmulas pontuando as peripécias, diálogos ofegantes que anunciam e pontuam a catástrofe iminente" (SORIANO, 1975, p. 65). A tensão do conto, em qualquer versão, supera de longe a estrutura física necessária para a sua expressão na escrita. E esse aspecto advém também das

formas tradicionais desse conto quando destinado às crianças, pois nestes se percebe ainda, segundo Soriano (1975, p. 64), "a proliferação de criaturas apavorantes como monstros ou demônios fabulosos, lobos maus, e monstros locais como as antas em seus covis de feras silvestres ou lacustres".

A análise das versões de **Chapeuzinho Vermelho**, portanto, reitera a produtividade geradora de prazer permitida pela leitura. Mesmo silenciosa, ela reclama do leitor ou do receptor a percepção, o conjunto das percepções sensoriais. Somente assim, o leitor terá condições de contemplar a performance aí manifestada pelos índices de oralidade conservados na escrita do conto. Afinal, de acordo com Zumthor (2000, p. 61), "a recepção [...], se produz em circunstância psíquica privilegiada: performance ou leitura. É então e tão-somente que o sujeito, ouvinte ou leitor, encontra a obra; e a encontra de maneira indizivelmente pessoal. As características elencadas por Ong (1998), a que esta análise recorre para justificar a presença de uma performance em *Contos de Perrault*, dependem essencialmente da consideração do leitor, reflete Zumthor (2000).

Dessa maneira, a interação entre ele e o texto produzirá, inevitavelmente, uma obra, restrita ao instante mesmo da leitura e da construção da experiência estética oriunda desse encontro ímpar cujo registro temporal e espacial é irrecuperável em sua totalidade; sempre serão outras as circunstâncias. O tempo e o espaço constiuem, de um lado, essas outras circunstâncias; do outro estão aquelas envolvendo a condição psicofisiológica do receptor, pois em cada ato de leitura ele estará colocado sempre, pelo menos, num tempo distinto do anterior. Em cada momento, sua experiência estética será sempre afetada por sua condição psíquica disponível a preencher de sentidos esse novo momento crucial de encontro com um mesmo texto narrativo e/ou suas variantes escritas.

4.2 O ESPOSO SOBRENATURAL

Ao referir-se à presença dos *Contos de Mamãe Gansa* ou *Contos de Perralt* nos espaços mundanos, D'Aulnoy (2008, p. 26) afirma: "se os *Contes* sentem menos a qualidade e os defeitos de seus pais do que o capitoso perfume da Corte, eles se revestiram largamente da matéria folclórica que constitui sua primeira e mais importante fonte". Ao mencionar o passado dos contos escritos por Perrault a autora faz referência às obras italianas *Noites*

Faceciosas (de Straparole) e *O Conto dos Contos* (escrito por Basile), pois esses dois escritores antecederam em quase dois séculos a produção literária francesa com características feéricas ou maravilhosas. O conhecimento de obras escritas alimentadas por elementos folclóricos certamente influenciou Perrault, seus antecessores e sucessores, a reinventar a matéria narrativa bastante conhecida pelo povo, porque criada e recriada no imaginário popular.

A Bela Adormecida no Bosque representa, juntamente com muitos outros contos escritos por Perrault, D'Aulnoy, L'Heritier, Murat, dentre outros, o resultado do conhecimento desse contexto, mas, sobretudo, representa o cruzamento entre a experiência revelada, na linguagem, pelas formas orais e escritas e a consolidação de um gênero. Se esse gênero sofreu censuras, por outro lado foi enriquecido pela experiência dos contadores de histórias, em toda época e espaço de presença da prática de contar, e, ainda, foi enriquecido pelos agentes da escrita – tradutores e/ou adaptadores do gênero. Na base da adaptação, a matéria conhecida e manipulada pela voz popular desafiou a supremacia da intelectualidade acadêmica. Por isso, independente da destinação a um público específico, essa adaptação representa ainda um ingrediente a mais na dissipação dos preconceitos gerados no embate entre literatura e folclore no tocante às representações ficcionais definidas, grosso modo, sob o título de conto.

Nos catálogos de classificação dos contos populares, a numeração de 410 a 459 compreende as histórias maravilhosas que, dentro do contexto dos contos folclóricos, ressaltam a interferência de um esposo, esposa ou outros parentes caracteristicamente encantados ou mágicos. Estes elementos atuam ou são anunciados pela preceptiva feérica e tornam-se determinantes para a salvação do herói nos momentos cruciais da intriga. São em momentos assim que o componente feérico socorre todo herói (ou heroína) atribulado pelas dificuldades ou prestes a ser vencido pelo inimigo em suas diferentes personificações.

4.2.1 **A Bela Adormecida no Bosque**

Soriano (1977) confirma uma sorrateira suspeita a respeito deste conto que pode ser também uma suspeita de um leitor comum. Trata-se da existência de duas histórias dentro de um mesmo conto. A primeira delas abrangeria a trama de uma jovem afetada pela picada de

um fuso, conforme predissera maldosamente uma fada, o adormecimento durante cem anos e o despertar proporcionado por um Príncipe Encantado. A outra história, ou a segunda parte do conto, envolve o episódio da ogra que ameaça as crianças e a própria heroína. A primeira parte teria influência das *Antigas Crônicas de Perceforest*, mas a obra como um todo, incluindo as peripécias da sogra malvada, sofre influências do *Pentameron*. Um exemplo da influência desta última obra diz respeito aos nomes dados às crianças: na obra de Basile elas se chamam Sol e Lua enquanto em Perrault o menino chama-se Dia e a menina chama-se Aurora. Estes fatos influenciam o leitor a pensar que se trata, portanto, de um conto composto com base em fontes escritas. Soriano (1977) vê com cautela essa hipótese, pois se o conto se estrutura também por pedaços de outras histórias, igualmente o autor poderia ter lançado mão de uma versão oral, conhecida e recolhida por ele.

Os estudiosos do confronto entre oralidade e escrita garantem: "algumas comunidades tribais que parecem fornecer exemplos operativos de 'oralidade primária' utilizam efetivamente uma linguagem comprometida com a tradição escrita de culturas adjacentes" (HAVELOCK, 1996a, p.62). Clara é a possibilidade da versão de Perrault ter sofrido a intervenção da escrita mesmo se oriunda do meio oral. O cuidado que se deve ter, diz Havelock (1996c, p. 17), é desestimular "o hábito de considerar a prática oral e a letrada como mutuamente exclusivas". Delarue e Tenèze (1997) garantem, entretanto, que este conto de Perrault é quase totalmente ausente da tradição oral francesa. O que pôde, de fato, ter ocorrido foi a penetração das fontes escritas no meio oral e daí elas se multiplicaram e se difundiram sob o polimento da voz.

A questão relativa à ordem de composição de **A Bela Adormecida no Bosque** é relativa e, sobretudo inconclusiva. Entretanto, na tentativa de aprimorar as certezas, o pesquisador contribui para ajustar o mais satisfatoriamente possível a verdade sobre a origem deste conto. Citando outros estudos, Soriano (1977) comunga da posição segundo a qual este conto parece popular porque a sua primeira parte narra cenas com as quais as crianças se satisfazem e os adultos guardam na memória, porém não descarta o posicionamento dos folcloristas que vêem no texto certa qualidade literária de versões relativamente antigas. Soriano (1977) percebeu que, confrontando as disciplinas folclóricas com a crítica literária não existiu acordo de quaisquer das partes em relação ao ponto de vista defendido por cada uma delas e relativo ao tema. O que se sabe é que certas obras constituem elaborações eruditas de expressões da literatura oral.

A forma antiga do conto de Perrault mostra, no motivo fundamental da primeira parte, uma jovem, uma virgem que é fecundada enquanto dorme e dá à luz sem ter consciência. Nos dias atuais, esse contexto poderia surpreender o leitor, porém na época dessa versão, a noção de pecado não é evocada. Esse motivo da fecundidade inconsciente, garante Soriano (1977), estaria relacionada a uma variedade de lendas pagãs. Das variantes desse motivo fundamental teria surgido um conto comum e autenticamente popular no qual prevalece o sono mágico; ele impede que a heroína do conto perceba que faz amor e dá à luz.

Por outro lado, em três versões literárias estudadas por Soriano (1977, p. 127), duas delas pertencentes ao século XIV, o autor percebe que "o Príncipe Encantado faz amor com uma Bela Adormecida sem despertá-la. E a Bela dá à luz dormindo. Na versão de Perrault, ao contrário, o encantamento cessa no instante em que o príncipe se ajoelha diante da heroína, pois ela logo acorda".

Se o conto de Perrault é formado por dois momentos primordiais, apesar de encadeados, o primeiro deles parece se concentrar no tema da infertilidade real. A atuação da heroína é reduzida e, por isso, a concretização do rito de iniciação com o casamento seria suficiente, porém no espaço da história sua ação se resumiria a nascer, furar o dedo no fuso e dormir por cem anos. O casamento é um índice claro de que as ações seguintes representam o recomeço, uma nova situação inicial e novas provações às quais a heroína será submetida, sendo o desfecho disso a restauração da harmonia inicial, isto é, daquela encontrada ao final da primeira metade do conto.

O desejo da rainha em engravidar não se concretiza por algum tempo. Algumas versões resolvem em poucas linhas esta questão, outras trazem a descrição de vários procedimentos utilizados pelo casal para obterem o dom da paternidade. Para Von Franz (1990, p. 188-189) "o tema do rei e da rainha sem filhos geralmente é uma predição do nascimento miraculoso de uma criança muito especial. Em si mesma a esterilidade demonstra que a conexão com a terra criativa da psique foi quebrada [...]". Somente por um milagre essa criança seria capaz de dormir durante cem anos sem envelhecer. Quanto ao risco de não ter filhos causaria aflição ao rei, mais ainda se este não fosse do sexo masculino, como em **Pele de Asno**. Contudo, neste conto de Perrault o tema do incesto não aparece e a alegria do rei e da rainha era tão intensa que não se nota a preocupação deles em desejar ter um filho do sexo masculino a fim de suceder o pai no trono. Na concretização da gravidez da rainha todas as versões noticiam o fato inesperadamente e sem pormenores. Já nos momentos seguintes ao parto o cenário é, inicialmente, de inteira felicidade:

> [...] Todas as fadas do país [...] receberam convite para servirem de madrinhas da preciosa criança [...] (1934, p. 95); [...] Depois [...] do batismo [...], os convidados voltaram [...] para assistir ao grande banquete oferecido às fadas [...] (PERRAULT, 1934, p. 95).
> /
> [...] os convidados se dirigiram para o palácio do rei, onde ia realizar-se uma grande festa em honra das fadas. Colocou-se diante de cada uma um magnífico talher [...] (1965b, p. 84; 1993a, p. 82).
> /
> [...] Finalmente a rainha teve uma meninazinha e no castelo real preparou-se um faustoso batizado [...]. Todas as fadas do país [...] foram convidadas para madrinhas da princesinha e cada uma lhe deveria outorgar uma dádiva, [...], pois com as boas dádivas emprestavam [...] as possíveis inclinações e virtudes [...]. Cada fada recebeu um maravilhoso serviço de mesa [...] (1970, p. 10).
> /
> [...] Fizeram-lhe um belo batizado; a princesa teve como madrinhas todas as fadas [...] descobertas naquele país [...] [sete] [...]. Foi posto em frente de cada uma delas um magnífico serviço, com um talher de ouro maciço [...]. Quando todos tomavam o seu lugar à mesa, vêem entrar uma velha fada [...] (1977, p. 83-84).

Se há, segundo Zumthor (1997) a respeito de teóricos da linguagem, uma unanimidade na escrita e no oral em relação ao uso de fórmulas como elementos textuais de toda linguagem poética, logo se pode afirmar que a poesia escrita em si é o respaldo erudito de uma erudição poética popular. Que isto seja verdade, nos contos de Perrault não se busca apenas a identificação de sua forma escrita com as formas orais, priorizando assim a identificação de uma performance aguçada principalmente pela presença de expressões epitéticas, mas também pela legitimação do teor poético da escritura do autor francês mantida na posteridade. A presença de epítetos na ilustração de um cenário de aparente calma, num reino de bastante fartura e de inigualáveis aspectos na descrição do ambiente, indica para o leitor a subjacência de uma obra formada e na qual ele, receptor, "é convocado para formar mentalmente uma imagem dos personagens e das situações que lê, imagem que preencha o que o texto lhe apresenta, isto é, que preencha o seu 'esquema verbal'" (COSTA LIMA, 2002, p. 53).

> /
> [...] No seu batismo foi feita uma linda festa [...]. Depois das cerimônias [...] ia ser realizado um grande banquete em honra das fadas [...] (1985, p. 89).
> /
> [...] a comitiva voltou ao palácio real, onde havia um grande banquete oferecido às fadas. Diante de cada uma foi posto um magnífico talher, [...] (2004a, p. 43).

> /
> [...] Fez-se um belo batizado. [...] todos voltaram ao palácio, onde haveria um grande banquete. [...], surgiu uma velha Fada que não tinha sido chamada [...] (2005a, p. 9).
> /
> [...] Celebrou-se um belo batismo; foram dadas por madrinhas à pequena princesa todas as fadas [...] se dirigiram ao palácio do rei, onde haveria uma grande festa para as fadas. Foram postos diante de cada uma delas magníficos utensílios, [...] viu entrar uma velha fada [...] (2005b, p. 224).

A versão de 1970 justifica o nascimento miraculoso da heroína e indica para a sua vida a ocorrência de experiências fora do comum, condicionadas pelo epíteto "boas dádivas" e pretendidas pelos pais ao convidarem todas as fadas do reino para o batizado da filha.

4.2.1.1 A Tessitura de um Vaticínio

A necessidade de um ingrediente negativo ou perturbador é inerente a todo conto popular, seja qual for a sua especificidade. Por meio dele o herói tem a chance de demonstrar o motivo por que se destaca dentre os demais personagens da trama. Por isso, uma má predição provoca instabilidade nos dons positivos recebidos pela criança. Os epítetos laudativos e valorativos estão relacionados ao sacramento religioso e à festa preparada para as madrinhas, contrastando, porém, com um epíteto desprezível e indicador da instabilidade. O qualificativo "velha", neste e em muitos contos populares e maravilhosos, aproxima o termo qualificado do lado sombrio e nefasto desses seres mágicos, as fadas. É bastante comum nos contos maravilhosos a bruxa da floresta se transformar em velhinhas ruins. Elas são em geral estereotipadas, levando o receptor a remeter um personagem assim ao lado sombrio dos contos. Sempre que o qualificativo "velha" antecede a identificação do personagem o leitor tende, de imediato, a concebê-lo como um personagem do mal, remetendo inclusive às bruxas. O narrador de **A Bela Adormecida no Bosque** esclarece de antemão:

> [...] Era tão má essa velha fada que se pôs de cara feia a resmungar [...]. Uma das fadas moças [...] correu na frente para esconder-se atrás da porta do quarto da linda criança [...] (1934, p. 95-96); [...] a fada velha, [...] declarou que a princesa espetaria a mão numa roca de fiar e disso morreria. Esse terrível vaticínio causou tamanha tristeza [...]. Nisto a jovem fada [...] disse [...] à rainha: − Sossegai, majestades, [...]. Embora eu não tenha poder

> bastante para destruir o mau voto da minha idosa colega, [...]. O pai da princesinha, [...], quis ver se contrariava o mau voto da fada velha [...] (PERRAULT, 1934, p. 96-97)
> /
> [...] Esse terrível dom fez estremecerem todos [...]. Nesse momento, a jovem fada saiu de seu esconderijo [...] e disse [...] (1965b, p. 85; 1993a, p. 82)
> /
> [...] entrou repentinamente uma velha fada, que não havia sido convidada, [...]. A velha fada achou que não lhe estavam dando a consideração merecida [...], a jovem fada escondeu-se atrás de uma cortina, para poder ficar por último e tentar anular o mal que a fada má pudesse causa à criança [...] (1970, p. 10;13); [...]. Chegou a vez da velha fada. [...] ela se aproximou da princesinha, predizendo que ela, ainda jovem, picaria o dedo num fuso [...]. O rei tentou desviar a desgraça predita pela velha fada [...] (1970, p. 13).
> /
> [...] Começaram [...] as fadas a conceder os seus dons à princesa. A mais nova deu-lhe o dom de ser a mais bela criatura do mundo; [...]; a terceira, o de tudo quanto fizesse ter imensa graça; [...]. Chegada a vez da fada velha [...]. Tão terrível dom fez estremecer todos [...]. Nesse momento, [...] a fada nova [...]: − Sossegai, rei e rainha [...], em vez de morrer, há de tão-somente cair em profundo sono [...] (1977, p. 84-85).

Ao qualificativo "velha" se contrapõe diametralmente o qualificativo "jovem" na mesma medida em que se visualiza o conflito entre o presente da heroína e o seu futuro vaticinado por uma fada que julgava-se ter sido ferida no ego. O leitor que tenta recuperar nisto uma peformance na escrita imputa a cada epíteto a condição de plataforma a partir da qual pretende transformar o tempo da enunciação num desabrochar de sentidos. Para Zumthor (1993), na situação de performance plena o tempo é transformado, pela palavra pronunciada, em objeto de um conhecimento. Na situação de leitura essa transformação ocorre pela palavra interiormente pronunciada, para não dizer apenas lida silenciosamente; e, neste caso, o tempo se transforma também em objeto de um conhecimento porque se confunde com aquilo que a palavra desvendada comunica. Isso se dá no instante mesmo de cada movimento estético da compreensão do texto operado e transfigurado em obra viva no momento da recepção.

Postos após o designativo os adjetivos componentes das expressões epitéticas perdem o teor acústico de sua enunciação, conforme as concepções estandardizadas do leitor a respeito desses elementos. Sobre a intimidade e a influência do leitor sobre a palavra, ainda que em situação de leitura silenciosa, vale a afirmação de Zumthor (1993, p. 222): "uma pessoa expõe-se nas palavras proferidas, nos versos que canta uma voz. Eu a recebo, eu adiro a esse discurso, ao mesmo tempo presença e saber". E a ideia se mantém na sequência de **A Bela Adormecida no Bosque**:

/
[...] Todos viram entrar no salão uma velha fada, que não tinha sido convidada [...]. A velha achou que tinha sido menosprezada [...]. Uma das jovens fadas, [...] resolveu [...] esconder-se atrás de um reposteiro, a fim de ser a última [...]. A mais nova declarou que ela seria a mais bela criatura do mundo; [...]. Chegou a vez da velha fada, e ela [...] declarou [...]. Essa terrível predição fez tremer todos [...]. Nesse momento, a jovem fada [...] falou bem alto '[...] em vez de morrer a princesa mergulhará num sono profundo, que durará cem anos [...] (1985, p. 90; 97).
/
[...] surgiu uma fada velha que [...] grunhiu algumas ameaças entredentes. Uma das jovens fadas [...] foi [...] esconder-se atrás da tapeçaria [...]. [...] Essa terrível predição fez todos tremerem, [...]. Nisso, a jovem fada [...] disse alto e bom som: [...]. Ao fim desse tempo [cem anos], o filho de um rei virá despertá-la [...] (2004a, p. 44).
/
[...] A velha Fada achou que a estavam desprezando e resmungou baixinho algumas ameaças. Uma das jovens Fadas, [...]. Percebeu que a velha Fada poderia preparar alguma surpresa desagradável e, assim [...] foi esconder-se atrás das belas cortinas de tapeçaria. [...] a velha Fada se aproximou com a cabeça tremendo, mais de despeito do que de velhice [...]. – A Princesa espetará a mão num fuso e morrerá por isso [...]. Esse horrível dom fez todos estremecerem [...]. A jovem Fada saiu [...] – Tranquilizai-vos [...] (2005a, p. 9-10).
/
[...] uma das jovens fadas, [...], ouviu-a e, julgando que pudesse conceder um dom prejudicial à pequena princesa, foi, [...] esconder-se [...]. Tendo chegado a vez da velha fada, ela diz, balançando a cabeça [...]. Esse terrível dom fez estremecer todos [...]. [...] a jovem fada [...] disse bem alto [...] 'Tranquilizai-vos [...]' (2005, p. 224-225).

Se a festa do batizado e das homenagens às fadas constituísse um ato dentro desse conto duplo, poder-se-ia garantir que ele não terminou bem, pois de todo o trigal feérico responsável pela proteção e pelo crescimento virtuoso da heroína se insurge uma integrante desse universo mágico com intenções desarmoniosas. Essa "velha fada", como bem coloca o narrador da versão de 2004a, grunhe, aproximando-se, logo, da voz de animais (por exemplo, porcos, javalis) simbolicamente considerados portadores de espíritos maus. Na realidade, trata-se de uma fada travestida de um ser demônico, conforme afirma Meletínski (2002) em relação a personagens representantes desse mundo. O termo demônico não deve ser confundido com o termo demoníaco, porém personagens agrupados sob esse signo desenvolvem ações e atitudes perturbadoras da ordem requerida pelo herói dos contos maravilhosos. À semelhança das bruxas e dos gigantes, essa "velha fada" deste conto de Perrault não rapta a heroína, mas acaba exercendo um poder negativo sobre ela, sobre o seu destino.

O extrato narrativo que narra o grunhido da fada má na versão de 2004a equivale de outra forma ao resmungar da versão de 1934, demonstrando a afinidade semântica entre versões anteriores e atuais, apesar de sobre o motivo da ameaça incidir a estética criativa do adaptador da versão mais antiga e a fidelidade do adaptador atual a um texto fonte, segundo se observa em Perrault (2001, p. 13), em Messière (1999b, p. 36) e em Collognat-Barès *et alii* (2006, p. 87): "[...] et grommela quelques menaces entre ses dents [...]". Estas três versões francesas tentam ser fiéis aos textos das histórias, apesar de cada uma trazer um título diferente em sua edição, conforme consta no item 8 (REFERÊNCIAS GERAIS) deste trabalho.

Na trama passa-se a visualizar o confronto entre expressões epitéticas, pois de encontro àquelas consideradas positivas e benéficas para o herói surgem as desestabilizadoras, conflitantes e necessárias ao conjunto do conto maravilhoso. Neste momento da narrativa de **A Bela Adormecida no Bosque** os epítetos narrativos são introduzidos pelo qualificativo "terrível" aplicado ao mesmo motivo narrativo. Quando antecede o termo "dom" o qualificativo sugere que a causa do tormento partirá da própria heroína. Isto se explica talvez porque ela não devia se aproximar de uma roca, sabendo inclusive de que seu pai havia mandado eliminar todas quantas existissem naquele país. Esse dado demonstra, portanto, uma fraqueza, uma queda, enfim, um defeito que a heroína não soube superar. Quando o qualificativo "terrível" se associa aos termos "vaticínio" ou "predição" a narração sugere o inevitável, mesmo com todo o esforço do rei para eliminar do reinado o objeto causador do predito, a roca.

Por outro lado, o ato de fiar está relacionado com os devaneios e desejos, e estes fazem girar as rodas do pensamento, comenta Von Franz (1990). Na atividade de fiar aquela senhora, talvez a única a conservar a máquina de fiar, esqueceu-se de pensar, porque desconhecesse provavelmente o édito real, e assim contribuiu para a concretização do desejo vaticinado pela fada descontente.

Para Durand (1997) as rodas de fiar e as rocas, distributivas do fio compositor e dos nós encontram ecos no folclore. Neste, as fiandeiras são valorizadas e as rocas assumem um aspecto feminino relacionado à sexualidade. O ato de ser picada acidentalmente por um instrumento com associação fálica, entretanto, e de acordo com as concepções antropológicas e psicanalíticas, leva à construção de duas simbologias. Elas representam, no decorrer das ações da heroína, duas experiências fundamentais para a transposição de uma fase à outra da vida. O ferimento causado pelo fuso implica uma penetração na carne da qual jorra o sangue,

elemento paradoxal, já que simboliza a vida e a morte. A funcionalidade positiva desse elemento se efetiva, por exemplo, pelo movimento para dentro do organismo; o sangue que entra e transfunde-se agregando força e vitalidade.

Por outro lado, quando o sangue tem seu fluxo afetado por interrupções ou desvios porque o fio, por similitude ao vaso, é atingido em sua integridade, tem-se a desestabilização do ser, ou da situação instaurada. Da mesma forma, o fio agregado ao fuso se aproxima do labirinto, "conjunto metafísico-ritual que contém a ideia de dificuldade, de perigo de morte. O elemento que liga é a imagem direta das 'ligações' temporais, da condição humana ligada à consciência do tempo e à maldição da morte" (DURAND, 1997, p. 107). Daí a coerência inicialmente prevista pela fada malvada: "a princesa espetaria a mão no fuso de uma roca de fiar e que disso morreria" (PERRAULT, 2004a, p. 44). Nos trechos a seguir o qualificativo "velha", outrora referido à maldade de uma fada, é transformado em designativo da bondade de uma fiandeira idosa, infelizmente ou inocentemente cúmplice da realização do predito contra a heroína. Estaria o qualificativo "velha" carregado de algum simbolismo modificador do destino da personagem central ou sua carga simbólica seria realmente imprescíndivel à realização das funções e provações exigidas do herói do conto maravilhoso?

> [...] indo o rei e a rainha passar uma temporada num antigo castelo, [...] a menina se pôs a percorrer todos os recantos com grande curiosidade [...] viu uma velha a fiar na roca. Essa velha morava ali havia anos e anos, [...]. – Que está fazendo aqui, senhora velhinha? [...] – Estou fiando, minha bela menina, [...] (1934, p. 97); [...] a princesinha [...] logo espetou o dedo e caiu adormecida. A pobre velha ficou tonta [...]. Então veio o rei e lembrou-se da predição da velha fada [...] (1934, p. 97).
>
> /
>
> [...] Ao fim de quinze ou dezesseis anos, tendo o rei e a rainha partido para uma de suas casas de repouso, aconteceu que a jovem princesa [...] encontrou uma velha sozinha, fiando em sua roca. Essa boa mulher nunca ouvira falar nas proibições do rei [...]. – Que fazes aí, minha boa velha? [...] – Estou fiando, minha linda filha [...] (1965b, p. 85-86; 1993a, p. 83); [...] A boa velha ficou muito confusa [...], esfregaram-se-lhes as têmporas com Água da Rainha da Hungria, mas nada a fez voltar a si [...] (1965b, p. 86; 1993a, p. 83).
>
> /
>
> [...] a princesinha [...] descobriu [na torre] uma boa velhinha que fiava com o fuso [...] (1970, p. 13-14); [...] ela [a princesinha] picou-se [com o fuso] [...] na mão e desmaiou ali mesmo. A boa velha gritou por socorro [...]. [...] o desmaio não lhe apagara as lindas cores do rosto [...] (1970, p. 13-14).
>
> /
>
> [...] – Que estais a fazer, minha boa senhora? [...] – Estou a fiar, minha menina [...]. A velhinha, embaraçada, pôs-se a chamar por socorro; deitam logo água na cara da princesa, desapertam-na, batem-lhe nas mãos, esfregam-lhe as têmporas com água [...] (1977, p. 85-86).

Nesta última versão, o surgimento de formas verbais flexionadas no presente do indicativo (deitam; desapertam-na; batem-lhe; esfregam-lhes), e de autoria do próprio narrador indicam um índice de oralidade que remete às formas remanescentes do conto na época de sua predominância oral. Observa-se a quebra temporal entre o fato narrado numa forma pretérita e a imediata transposição da cena para o presente mesmo da narração, seja ela em voz alta ou mesmo se no confronto solitário do leitor com o texto. Trata-se de uma prerrogativa fluidora da performance no nível da escritura. O texto é submetido à enunciação silenciosa através da leitura que suplanta o estado estagnado da escrita no livro e faz ecoar a obra construída a partir de uma relação estreita entre texto e receptor. Nesse processo o leitor atua diretamente na transmissão e na recepção dos segredos guardados pelo conto, dentre eles as nuances da oralidade como orvalhos de uma grande vaporização condensada no passado da experiência e do imaginário humano.

Desse modo, não é o leitor que se transporta para o tempo da narração, mas o contrário, a narração é atraída pelo leitor para o presente a partir do qual ele reitera a intenção de ver, por efeito da leitura, os sentidos efetivados por um cenário no qual os elementos indicativos da forma oral do conto restabelecem os rumores de uma voz oracular pertencente ao narrador da tradição. Desse modo, o presente da forma verbal se aproxima do presente mesmo de uma presença imprecisa da performance na ação determinada pelo leitor. O caráter do verossímil parece se intensificar como se a cena devesse ser construída naquele momento estrito no qual a obra é deslindada pelo receptor, seja pela visão, pela audição ou por ambas as formas sensoriais de percepção e de apreensão. Este se torna mais um dos raros momentos em o leitor contempla o movimento performático na escrita porque a linguagem teima em escapar das garras do grafismo e aproximar-se do domínio da voz, o que não significa dizer que o conto devesse, mesmo na escrita, manter somente o seu caráter oral. Tal realidade seria improvável, pois o sucesso dos contos da Mãe Gansa "é devido a uma colaboração fecunda e erudita da arte escrita e da arte oral. Por um concurso de circunstâncias históricas e pessoais, Perrault, [...], colocou a serviço da arte popular, de seu frescor, de sua profundidade, os recursos da arte erudita" (SORIANO, 1977, p. 491).

As formas verbais indicativas da forma oral do conto são visíveis ainda nas versões de 1985, 1989, 1994, 1999a, 2004a e uma única vez na versão de 2005a; basta se observar o sublinhado contínuo.

/

> [...] sucedeu que a jovem princesa, ao andar por todo o castelo, subiu até o alto de um torreão, onde havia um quartinho miserável, no qual se encontrava uma bondosa velhinha a fiar com a sua roca. A boa mulher não tinha ouvido falar na proibição do rei [...]. 'Que é que a senhora está fazendo, minha velhinha?' [...]. 'Estou fiando, minha bela menina' [...]. A boa velhinha, [...], grita pedindo socorro. Vem gente de todos os lados. Jogam água no rosto da princesa, afrouxam a sua roupa, dão-lhe tapas nas mãos, friccionam sua fronte com água da Rainha da Hungria. Nada, porém, a faz voltar a si [...]. Seu desmaio não tinha feito desaparecer suas belas cores [...] (1985, p. 97-98).
> /
> [...] aconteceu de a jovem princesa percorrer todos os recônditos do castelo [...], encontrou um sótão miserável, onde uma velha fiava sozinha na roca. A boa mulher não sabia da proibição [...]. – O que está fazendo, senhora? [...] – Estou fiando, linda menina [...]. A velha, aflitíssima, grita por socorro; vêm pessoas de todos os lados; lançam água no rosto da princesa; desapertam-lhe as roupas, esfregam-lhes as têmporas com água da rainha da Hungria; mas nada a fazia voltar a si [...] (2004a, p. 45).
> /
> [...] a jovem Princesa resolveu divertir-se percorrendo o castelo [...]. – Que faz a senhora aí, minha boa mulher? [...]. – Estou fiando, bela menina [...]. – Acudam, pelo amor de Deus! – gritou a boa velha [...] (2005a, p. 10).
> /
> [...] Transcorridos quinze ou dezesseis anos [...] a jovem princesa, [...], e andando de aposento em aposento, chegou, no alto de um torreão, a um pequeno sótão, em que se achava uma boa velha [...]. Essa boa mulher nunca ouvira falar das proibições do rei [...]. Que fazeis, minha boa mulher? [...]. Estou fiando, minha bela jovem [...]. A boa velha, [...], gritou por socorro [...] (2005b, p. 225).

Neste momento da narrativa o termo "velha", na condição de designativo e constituinte de uma expressão epitética, corresponde contrariamente ao sentido adquirido por ele na condição de qualificativo. É o que se observa na relação, por exemplo, entre a "velha fada" e esta "pobre velha", responsável indireta por possibilitar a concretização do desejo do primeiro inimigo mágico da heroína, já que o segundo inimigo mágico passa a agir na segunda parte da história: trata-se da *belle-mère*, a sogra (ou madrasta) conforme o contexto da língua francesa. Logo o epíteto "pobre velha" é substituído por "boa velha", "boa mulher" ensejando epítetos laudativos sonantes com os epítetos usados pelo narrador para nomear a heroína que contracena com a fiandeira.

Os produtos da tecedura e da fiação são universalmente simbólicos do devir, esse movimento permanente que dissolve, cria ou transforma as realidades existentes, garante Durand (1997). Existe, entretanto, uma contaminação entre o tema da fiandeira e o da tecelã. As fiandeiras fiam o destino e tanto o fuso quanto a roca tornam-se atributos das Grandes Deusas, dentre estas as deusas selênicas, inventoras do tecelão. Há também as fadas

fiandeiras, uma boa e outra má, corcunda, nefasta, reveladora do caráter lunar. Ambas participam simbolicamente do movimento circular e contínuo do fuso ao lado do movimento alternado e rítmico do pedal da roda, pois durante a circularidade a heroína passa por provações e regozija-se com as recompensas previstas. Componente essencial do fuso, o fio é tecido e é destino. "Decerto, o tecido, tal como o fio, é antes de mais [*sic*] um ligador (*lien*), mas é também ligação tranquilizante, é símbolo de continuidade, sobredeterminado no inconsciente coletivo pela técnica 'circular' ou rítmica da sua produção. O tecido é o que se opõe à descontinuidade, ao rasgo e à ruptura" (DURAND, 1997, p. 322).

Retomando a relação entre a heroína e a personagem desconhecida (a fiandeira), percebe-se que o contato resulta no inesperado acidente da Bela Adormecida com o fuso. Para ajudar os reis numa solução para o ocorrido, o narrador introduz no enredo a presença de um personagem pertencente a outra história de Perrault. Mesmo sem nomeá-lo, o leitor facilmente descobre tratar-se do Pequeno Polegar. Neste momento de intertextualidade, um objeto mágico se associa a um auxiliar mágico para reforçar o cumprimento do destino de um herói. Dados curiosos revelam a eficácia do componente maravilhoso do conto, pois a versão de 1985 revela a distância (72 mil quilômetros) entre a princesa e sua fada protetora. Apesar disso, outras versões atestam que a fada, por intermédio do anãozinho, demorou apenas uma hora para chegar, uma velocidade invejável para qualquer projetista de supersônico, numa tentativa inútil de comparar a verdade ficcional com a realidade cotidiana do receptor da obra.

> [...] A boa fada, que [...] estava vivendo no país de Mataquim, [...] foi avisada naquele instante por um anãozinho dono de umas botas de sete léguas, [...]. A boa fada aprovou tudo [...] [mas] a princesa [...] havia de ficar muito embaraçada de ver-se sozinha naquele imenso castelo, e então [...] todos adormeceram [...] (1934, p. 98).
> /
> [...] A boa fada que lhe salvara a vida [...] avisada por um anão que tinha botas de sete léguas [...] dentro de uma hora viram-na chegar [...]. Ela aprovou tudo quanto o rei fizera, mas, [...] previdente, pensou que a princesa, quando acordasse e se visse sozinha no velho castelo, ficaria confusa [...]. Tocou com sua varinha [...] todos adormeceram [...]. Ninguém duvidou de que aquilo não fosse mais um ardil do ofício da boa fada [...] (1965b, p. 86-88; 1993a, p. 84-85).
> /
> [...] A boa fada que lhe salvara a vida ao trocar a maldição mortal em um sono de cem anos, [...] foi logo avisada [...]. A boa fada, pôs-se [...] a caminho [...]. Achou certas as ordens expedidas pelo rei; [...] a boa fada pensou o quanto a princesa sentir-se-ia perdida e abandonada se, [...], acordasse sozinha no velho castelo. [...] tocou com a vara de condão [...] [também] os grandes cães do pátio e o pequeno cachorrinho da princesa [...]. A boa fada havia, desta forma completado seu encanto, para que a princesa

> nada tivesse a temer dos curiosos, durante o seu longo sono [...]. (1970, p. 16;19).
> /
> [...] A fada boa que lhe havia salvo a vida, [...] aprovou tudo quando havia sido feito; mas [...], achou que, [...] a princesa [...] , ia ficar atrapalhada ao ver-se sozinha naquele velho castelo [...] (1977, p. 86).
> /
> [...] A boa fada [...] encontrava-se no reino de Mataquim, a doze mil léguas dali, [...] foi, porém, avisada [...] por um anãozinho que tinha botas de sete léguas [...]. Então o rei e a rainha, depois de darem um beijo na sua amada filha, [...], deixaram o castelo [...] (1985, p. 98;101).
> /
> [...] A boa fada, [...], estava no reino de Mataquino, [...], ela foi avisada num instante por um anãozinho, que tinha botas de sete-léguas [...]. A boa fada aprovou tudo [...], mas [...] pensou que quando a princesa despertasse, ficaria muito desnorteada, sozinha naquele velho castelo. [...] [a fada] tocou com a varinha tudo o que estava no castelo (com exceção do rei e da rainha), [...]. Não se duvidou de que aquilo era obra da boa fada, [...] (2004a, p. 46;49).
> /
> [...] A boa Fada [...] foi avisada [...] era muito previdente, teve um reparo: − Quando a Princesa acordar, ficará bem confusa, sozinha neste velho castelo. [...] o Rei e a Rainha, depois de ter beijado sua querida filha [...] fizeram publicar outro édito [...] (2005a, p. 11).
> /
> [...] só tinha os olhos fechados, mas ouvia-se a sua doce respiração [...]. A boa fada [...] foi avisada sem tardança por um pequeno anão, [...]. Ela aprovou tudo [...], mas [...] pensou que, [...], a princesa ficaria bastante assustada [...] só naquele velho castelo [...]. Então o rei e a rainha, depois de ter beijado sua amada filha [...] saíram do castelo e mandaram publicar proibições [...] (2005b, p. 226).

Este ponto do enredo concentra seus epítetos na referência à fada, pois ela tem papel de destaque dentre todas aquelas convidadas para amadrinhar a princesa. Paralelamente à posição da heroína no conto, a luta do matiz positivo contra o matiz negativo é representada, em certa medida, pela luta entre uma "velha fada" e uma "boa fada". Este auxiliar mágico talvez devesse ter a mesma importância do esposo mágico ou sobrenatural, afinal ambos agem na direção do sucesso da protagonista. Se na primeira parte uma similar do auxiliar mágico representa o ser antagônico do conto, na parte final cabe à (s)ogra da Bela Adormecida atrapalhar suas ações.

Funcionando como paradigmas da oralidade os epítetos, neste momento da narrativa, fazem referência ao prenúncio da recompensa dada à heroina tão logo cumpra a tarefa do sono profundo. O despertar com enlevo principesco resulta na conclusão da primeira parte da história. Os elementos epitéticos aqui dão a chave para o leitor consubstanciar-se, ele e o texto, evidenciando pela experiência estética essa performance no conto escrito. Num processo pautado pela leitura e pela concentração em índices de oralidade tomados como

presunção de performance (ZUMTHOR, 1993), do leitor se exige o entendimento de que ela, a performance, requer competência, isto é, um *savoir-faire*, em princípio, e um *savoir-être*, em realidade. Tendo por base o texto escrito, os elementos de presunção de oralidade destacados pelo leitor e combinados com os sentidos atribuídos por ele ao texto sustentam e produzem um objeto único e fugaz, a obra, porque segundo Zumthor (2000, p. 36), "a performance realiza, concretiza, faz passar algo que eu reconheço, da virtualidade à atualidade". É no último procedimento atribuído à performance que se encontra o trabalho do leitor/receptor destes contos de Perrault, pois atualiza momentos que escapam a toda a interpretação psicológica, antropológica e literária ao mesmo tempo em que estas se fazem presentes na atualização de uma obra que não é mais a mesma senão pela manutenção da virtualidade de seus elementos conservados na escrita.

Depois de adormecida a história retrata o espaço em que normalmente o herói passa pela transformação. A estratégia de proteger o castelo com árvores impenetráveis revelam a construção do cenário no qual o herói passa pelo rito de iniciação, um processo determinante também para o seu amadurecimento individual e sexual, segundo as interpretações psicanalíticas. Também é comum nos contos maravilhosos ocorrer o encontro entre o príncipe e a princesa quando aquele sai para caçar. É assim em **As Fadas**, em **Pele de Asno** e em **A Bela Adormecida no Bosque**. Neste ponto da história Perrault eliminou os motivos da relação sexual da heroína com o príncipe e da consequente gravidez dela enquanto dorme. Tendo buscado influenciar-se pela tradição oral, certamente Perrault teve contato com versões que continham esse traço. Entretanto, o pudor ou, de qualquer modo, a prudência fez o autor modificar essa cena, construindo uma nova cena que não explicita, apenas relega à imaginação do leitor os pormenores do referido enlevo. Nas versões de **A Bela Adormecida no Bosque** atribuídas a Perrault não se identifica qualquer contado físico, nem mesmo o beijo do príncipe. Tão somente a presença do futuro esposo, por isso sobrenatural, desfaz o encantamento centenário da princesa.

Antes, porém, de adentrar o espaço encantado, o príncipe, desconhecendo aquilo, indaga a alguns passantes a respeito do castelo misterioso. Neste ínterim, de todas as cogitações expostas aquelas proferidas por um "velho camponês" representam a mais fidedigna. Com isso o conto revela a capacidade e a valorização da voz da experiência, pois para revelar os segredos de um "velho castelo" somente foi válida a sabedoria de um "velho camponês" ou "velho aldeão" enfim, de alguém que habitava as proximidades e vivia atento às transformações do seu tempo. Claro, parte do conhecimento acumulado desse personagem

havia sido transmitida por seus ancestrais, como se lê nas versões da história de Perrault. As figuras do velho e da velha são recorrentes na obra de Perrault e denotam duplamente personagens portadores de bons ou maus desígnios especialmente para os heróis. A velha da fonte, em **As Fadas**, é uma espécie de juiz das atitudes humanas.

No universo dos contos de fadas, as velhas fiandeiras, as velhas babás e as velhas contadoras de histórias são figuras inerentes à prática de contar por associação direta com aqueles acumuladores de sabedoria na memória. Referindo-se a Platão, Bosi (1979, p. 53) reafirma que "as lembranças remontam a épocas distantes, a um momento em que a alma pudera contemplar as verdades ideais e eternas". Tais palavras parecem combinar bem com os personagens presenteados com a velhice em cujo termo deve-se descartar o teor pejorativo e confirmar essa relação com a verdade contida, ainda, na arte de contar, em qualquer época.

O contato entre personagens mais velhos e personagens mais jovens, neste conto de Perrault, resulta sempre em algo positivo ou negativo, mas esse desdobramento estabelece os passos seguintes da narração. Em **A Bela Adormecida no Bosque** a heroína, ainda recém-nascida, recebeu de uma fada velha uma má predição que se concretiza quando ela toma contato com uma fiandeira já idosa. O caminho para a salvação da heroína também passa por um personagem idoso. O jovem príncipe se serve das orientações de um "velho camponês" para seguir seu caminho e desvendar o cenário estático do castelo impenetrável. Nada mais adequado que o uso das expressões epitéticas para designar os elementos determinantes para o andamento da trama.

> [...] Um disse que era um velho castelo [...]. A opinião mais espalhada era a dos que afirmavam ser ali um antro dum terrível ogre ou papão, monstro que furtava as crianças pelos arredores e ia devorá-las lá com todo o sossego. [...] um velho camponês tomou a palavra e disse: [...] [a voz da sabedoria, da experiência, acerta na revelação] (1934, p. 99).
> /
> [...] o filho do rei [...] indo caçar por aquelas bandas, perguntou que eram aquelas torres que ele via apontando acima da espessa mataria. [...]. Uns diziam que era um velho castelo assombrado [...], mas um velho camponês, [...], falou assim: [...]. Ouvindo isso o jovem príncipe ficou muito interessado (1965b, p. 88-89; 1993a, p. 85-86).
> /
> [...] Uns contaram ser aquilo um velho castelo habitado por fantasmas [...]. A maioria [...] acreditava ser a moradia de um feroz antropófago; [...]. Apresentou-se, então, um velho aldeão [...] (1970, p. 21).
> /
> [...] o filho do rei [...], perguntou que torres eram aquelas [...] por cima das copas de tão denso bosque [...]. Uns diziam que era um velho castelo [...].

> Não sabia o príncipe a quem dar crédito, quando um velho camponês tomou a palavra [...] (1977, p. 87-88).
> /
> [...] Uns diziam que eram de um velho castelo que abrigava fantasmas; [...]. O príncipe não sabia em que acreditar, quando um velho camponês [...] (1985, p. 101).
> /
> [...] e perguntou o que seriam aquelas torres que ele via acima de um grande e denso bosque. [...] diziam que era um velho castelo [...], quando um velho camponês tomou a palavra [...] (2004a, p. 49).
> /
> [...] – Que torres são aquelas que vejo sobre tão cerrado bosque? [...] – É um velho castelo, [...]. O Príncipe não sabia em quem acreditar, quando um velho camponês [...] contou: [...] (2005a, p. 12).
> /
> [...] perguntou que torres eram aquelas que ele via acima de um grande bosque extremamente espesso; [...]. Uns diziam que era um velho castelo habitado por espíritos; [...], um velho camponês tomou a palavra e lhe disse: [...] e que seria reanimada pelo filho de um rei, [...] (2005b, p. 227-228).

O caráter sobrenatural do príncipe logo é ressaltado quando este caminha na direção do castelo e todos os obstáculos que impediam qualquer pessoa de se aproximar da jovem cedem passagem ao rapaz e, logo em seguida, se fecham novamente. A valentia predestinada desse personagem faz o narrador não resistir a comentários hilariantes ou sérios, conforme a depreensão feita por ele, intervindo assim no curso da narração e disponibilizando seu comentário pessoal à apreciação do leitor. Dessa forma, o narrador incumbe o leitor de se identificar ou não com o seu ponto de vista. Além disso, torna-se parceiro do receptor na interação com o texto refeito em obra pela performance, numa relação caracterizada, segundo Iser (1999), pelo fato de o leitor está diretamente envolvido e, ao mesmo, transcendido por ele, afinal "os dados textuais são sempre mais do que o leitor é capaz de presenciar neles no momento da leitura" (ISER, 1999, p. 13).

Por outro lado, a importância do narrador do conto maravilhoso permite se pensar que certos comentários por ele proferidos tomam o caráter de formas sólidas, como se tornou comum nas narrativas utilizadas pelas culturas orais primárias. A constatação do narrador, referente a um integrante do reino, merece crédito, pois segundo Ong (1998, p. 158) "o conhecimento e o discurso nascem da experiência humana". Ou ainda, segundo Benjamim (1994, p. 214), "o grande narrador tem sempre suas raízes no povo, principalmente nas camadas artesanais", o que induz o leitor a perceber no narrador em Perrault a simpatia deste autor por esse universo de camadas que englobam o camponês, o marítimo e o urbano. Se o narrador tem a capacidade de desenvolver um enredo no fluxo temporal do espaço

maravilhoso, ele tem, por outro lado, a experiência acumulada de conhecimentos para proferir sentenças, como a seguir, a exemplo dos narradores em culturas orais primárias:

> [...] um príncipe jovem e apaixonado é sempre corajoso [...] (1965b, p. 89; 1993a, p. 86).
> /
> [...] Um jovem príncipe enamorado é sempre corajoso [...] (1970, p. 22).
> /
> [...] um príncipe jovem e enamorado é sempre valente [...] (1977, p. 88; 1985, p. 102).
> /
> [...] um príncipe jovem e apaixonado é sempre valente [...] (2004a, p. 50; 2005a, p. 13).
> /
> [...] um príncipe jovem e enamorado é sempre corajoso [...] (2005b, p. 228).

À vezes, é característica dos epítetos tornar redundante um termo já consagrado pelo sentido. O narrador procede assim com o intuito de manter, curiosamente, a coerência com a profusão de qualificativos utilizados, por exemplo, na descrição dos lugares e das coisas disponíveis no enredo os quais devem compor o cenário mágico do conto. Dizer que uma princesa é bela ou que uma donzela seja jovem, ou ainda, que a beleza era maravilhosa, não serve senão para enaltecer a cena aos olhos do leitor ou do ouvinte e jogar com a imaginação dele. Essa estratégia usada normalmente na descrição inicial do ambiente da história é recorrente em momentos posteriores da narração. Às expressões superlativas se somam a copiosidade das fórmulas epitéticas. É o caso do novo cenário, antes identificado, mas somente agora revelado para o receptor.

> [...] qualquer coisa lhe dizia que era ele o destinado a despertar a bela princesa adormecida [...] pôs o seu cavalo de rumo para o misterioso bosque de espinheiros. [...] Chegou; entrou [...] viu [...] corpos estirados [...] como se tivesse havido uma grande matança. [...] atravessou um grande pátio ladrilhado de mármore [...]. Afinal, [...] viu sobre um leito, [...] um quadro de maravilhosa beleza: uma jovem donzela de quinze para dezesseis anos, [...] (PERRAULT, 1934, p. 100-102).
> /
> [...] Entrou afinal num grande pátio [...] atravessou um grande pátio [...] uma princesa [...] estava ali deitada, e sua beleza esplendorosa irradiava [...] (1965b, p. 89-90; 1993a, p. 86).
> /
> [...] o príncipe sentiu [...] que fora ele o predestinado para sair vitorioso dessa maravilhosa aventura [...]. Mal penetrara na floresta afastaram-se as grandes árvores, [...], já enxergava o castelo no fim de uma larga alameda

> [...] atingiu um aposento dourado e lá jazia, [...], a mais linda princesa da Terra. [...] (1970, p. 21-23).
> /
> [...] Com este discurso, ficou o jovem príncipe todo inflamado [...]. Encaminhou-se, pois para o castelo que via aparecer ao fundo de uma grande avenida [...]. Entrou num enorme pátio [...]. Passa por um enorme pátio [...]. Entra num quarto dourado e vê, [...] o mais belo espetáculo [...]: uma princesa [...] (1977, p. 88-89).
> /
> [...] o jovem príncipe ficou muito animado [...]. Mal começou ele a avançar na direção do bosque, todas as grandes árvores, [...] foram-se afastando para deixá-lo passar. Ele foi seguindo por uma ampla alameda [...]. Ele atravessa um grande pátio [...] vê sobre uma cama, [...] uma princesa [...] (1985, p. 102).
> /
> [...] O jovem príncipe, [...], se inflamou [...] poria fim àquela belíssima aventura [...]. Assim que se dirigiu para o bosque, todas aquelas árvores enormes, [...]: ele foi em direção ao castelo que vislumbrava no fim de um grande caminho [...]. Entrou num grande pátio onde tudo o que viu diante de si era de meter medo: um silêncio horrível [...]. Passa por um grande pátio [...] e vê [...] o mais belo quadro que jamais vira [...] (2004a, p. 49-50).
> /
> [...] o Príncipe foi tomado de ardor juvenil. Acreditou, [...], que a ele caberia a glória de levar até o fim uma tão bela criatura. [...] começou a avançar em direção ao bosque, todas as grandes árvores, [...] afastaram-se por si mesmas, [...]. Caminhou para o castelo, [...] no fim de uma comprida alameda [...]. Entrou num grande pátio [...]. Passou então para outro grande pátio [...]. Os cortinados [...] deixaram o Príncipe contemplar o mais belo espetáculo [...]: uma Princesa [...] (2005a, p. 13).
> /
> [...] O jovem príncipe, [...], sentiu-se abrasar; [...], resolveu verificar pessoalmente o que lá havia. Mal avançou na direção do bosque, todas aquelas grandes árvores, [...] abriram passagem [...]. Ele caminha rumo ao castelo que vê no fim de uma grande avenida em que entra e, [...]. Ele entrou num grande primeiro pátio [...]. O príncipe passa por um grande pátio pavimentado de mármore [...], entra num quarto todo dourado e vê [...]: uma princesa que parecia ter quinze ou dezesseis anos e cujo brilho esplendoroso tinha algo de luminoso [...] (2005b, p. 228).

Grandiosidade e beleza são as características que contemplam os qualificativos componentes das expressões epitéticas recorrentes nas versões de **A Bela Adormecida no Bosque** para este momento da narração. A condição valorativa dessas bagagens formulares introduz também a simbologia da transformação por que passou a heroína: as árvores, o caminho, o primeiro pátio, o segundo pátio, o quarto. Este mesmo percurso é percorrido pelo esposo mágico e em sua passagem o leitor percebe melhor a quantidade de elementos passíveis de associações. Assim, os epítetos combinados com outros dados da narrativa recobram a performance na escrita, pois, juntamente com o conhecimento daquilo que é transmitido estão ligados àquilo que é a natureza da performance: a transmissão e a recepção

poética de um texto no aqui e agora, pressupondo na leitura, neste caso, a indicação de elementos da linguagem oral na linguagem escrita. Pela leitura a performance torna-se um meio de comunicação, mesmo assim, ela marca esse meio porque exige dela instantaneidade no tempo em que os sentidos retirados do texto se propagam na mente do leitor e se esvaem com a enunciação. Para Cervoni (1989, p.18), "o ato realizado pela enunciação é, em relação ao ato indicado pela frase, um ato derivado". Por isso, a performance põe em evidência aquele primeiro momento como forma de criar uma obra e torná-la plena, mesmo na condição da escrita, pois interessa esse ato derivado, único, mas sempre vivo, renovado, autêntico, reiterável e perpetuador, neste caso, da forma narrativa.

Retomando os trechos anteriores percebe-se as árvores se fechando depois da passagem do príncipe, dando a ideia de um castelo encapsulado, logo de um castelo transformado em leito nupcial ou casulo, locais de procriação ou a partir dos quais, por eclosão, garantem a perpetuação de seres vivos. Se a versão de Perrault mantivesse os aspectos de versões populares segundo as quais a Bela Adormecida engravida dormindo, poder-se-ia pensar no movimento gradativo do esposo mágico. Este adentra o castelo que logo se converte em espaço intransponível, como o sêmen depois de transpor as fronteiras do óvulo, passa por dois pátios, por vários cômodos até chegar a um quarto dourado. Todo esse percurso simbolizaria o próprio processo gerador da fecundação.

Voltando-se para a visão do folclore compreende-se, em **A Bela Adormecida**, a interferência de um herói coadjuvante diante de cenas inicialmente dantescas, porém logo percebidas pelo príncipe como apenas inertes e dependentes de um movimento libertador vindo da determinação de um personagem que concretizaria, por um enlevo afetivo, o destino da heroína do conto. Com a vestidura simbólica de um herói que mata monstros, representado neste momento pelo sono profundo da heroína, o príncipe cumpre seu desígnio mágico sem a encenação explícita do beijo despertador, uma necessidade acrescentada nas versões baseadas nos Grimm. Somente na versão de 1970, conforme se observa a seguir, ocorre o contato entre príncipe e princesa através do beijo.

> [...] O príncipe aproximou-se, trêmulo de comoção, e ajoelhou-se ao lado dela, num enlevo. Foi o bastante para que o encantamento se quebrasse e a bela adormecida abrisse os olhos [...] (PERRAULT, 1934, p. 102).
> /
> [...] Todo trêmulo, o príncipe aproximou-se dela e, cheio de admiração, ajoelhou-se ao seu lado. Então, como encantamento chegara ao fim, a princesa despertou, [...] (1965b, p. 90; 1993a, p. 86-87).
> /

> [...] Não resistindo, beijou-a. Chegara o fim do encantamento. (1970, p. 23); [...] O príncipe ajudou a moça a descer da alta cama [...] e fizeram a refeição da noite. Os criados da princesa a serviram enquanto os músicos da corte tocavam [...] lindas melodias [...] (1970, p. 25).
> /
> [...] Aproximou-se, trêmulo e admirado, e pôs-se de joelhos junto dela. Foi então que, findo que era o tempo do encantamento, a princesa despertou, [...] (1977, p. 89).
> /
> [...] Ele se aproxima, trêmulo e cheio de admiração, e se ajoelha perto dela. E então, como havia chegado ao fim o encantamento, a princesa despertou [...] (1985, p. 105).
> /
> [...] Aproximou-se, trêmulo e admirado, e ajoelhou-se aos seus pés. Então, findo o encanto, a princesa despertou; e olhando para ele com os olhos mais ternos [...] – É você, meu príncipe? [...] (2004a, p. 50).
> /
> [...] Aproximou-se tremendo e pôs-se de joelhos, perto dela. Então, como o fim do encantamento tinha chegado, a Princesa acordou. [...] (2005a, p. 13).
> /
> [...] Ele aproximou tremendo e, em atitude de admiração, se pôs de joelhos junto a ela. Então, tendo chegado o fim do enfeitiçamento, a princesa despertou [...] (2005b, p. 229).

Nas versões baseadas em Perrault, para explicar o *modus operandi* utilizado pelo príncipe para desfazer o encantamento, basta imaginar que, sem a constatação de qualquer contato físico entre o casal, a simples aproximação do coadjuvante enamorado provocou uma inteira e sincera disposição energética. Esta atingiu a moça e imediatamente acelerou o seu metabolismo suprimindo-lhe o estado de vigília há cem anos instalado naquele recinto. De outra forma, pode-se imaginar que não teria a moça espetado o fuso em sua mão (ou dedo) propositadamente a fim de receber esta recompensa já prevista? De todo modo, as ações do príncipe atestam que "o tema do herói combatente encontra-se, enfim, nos contos populares sob a forma eufemizada do 'Príncipe Encantado' que afasta e frustra os malefícios, liberta, descobre e acorda" (DURAND, 1997, p. 162).

Na sequência da história o narrador se destaca como se estivesse nos bastidores do palco onde se desenrolam as cenas por ele mesmo conduzidas. Ele tece comentários que ensejam inferências diretas do receptor da obra, por exemplo, "[...] o castelo inteiro despertou [...] e, como não estavam apaixonados, todos sentiam grande fome [...]" (PERRAULT, 1965b, p. 90; 1993a, p. 87). Em relação ao primeiro diálogo entre a princesa e o príncipe, atrapalhado, o narrador demonstra possuir bastante conhecimento de causa

> [...] porque esses amores repentinos atrapalham as criaturas [...] (1934, p. 102).
> /
> [...] o que disse foi improvisado, mas agradou mais: pouca eloqüência, bastante amor. Ele estava mais confuso do que ela, e não é para admirar: ela teve tempo suficiente para imaginar o que lhe diria, pois parece (embora a história nada diga) que a boa fada deu-lhe o prazer de sonhar lindas coisas durante um sono tão comprido [...] (1965b, p. 90; 1993a, p. 87).
> /
> [...] não era de estranhar estar o príncipe mais encabulado do que ela, pois a princesa tivera, afinal de contas, cem anos de tempo para meditar sobre o que diria ao seu salvador. A estória não nos conta nada disso, mas parece ter sido assim, com se a boa fada houvesse enviado à princesa, durante o seu longo sono, sonhos alegres para ajudá-la a passar o tempo. [...] (1970, p. 23).
> /
> [...] Os seus discursos eram um tanto desordenados; por isso se tornavam ainda mais deliciosos: pouca eloquência, muito amor. Estava muito mais embaraçado do que ela, o que a ninguém deve causar espanto: ela tivera muito tempo para pensar no que lhe havia de dizer, pois parece (mas a história no-lo diz) que a fada boa, enquanto durou aquele longo sono, lhe proporcionara sonhos muito agradáveis [...] (1977, p. 89-90).

Especificamente nesta versão, além do indicativo de que o narrador está contando uma história, que a sua narração é uma versão de um fato do qual ele tomou conhecimento. Isso faz parte do surpreendente realismo dos contos de Perrault que poderiam ser, na opinião de Sosa (1993, p. 129), "apenas fragmentos e documentos dessa história poética que todos os povos possuem, mas que não foi escrita. São documentos autênticos e de tal ingenuidade que, embora modesta, não desmerece o encanto próprio das criações verdadeiramente poéticas". Por sua vez, Warner (1994, p. 258) inquieta-se: "quanto mais conhecemos os contos de fadas, menos fantásticos eles parecem; podem ser veículos do realismo severo, expressando esperança apesar de tudo, através de dentes cerrados".

Quanto à atitude de oralidade do narrador, ela se manifesta porque ele faz cogitações acerca daquilo que o leitor imagina ser de conhecimento inteiro e irrestrito dele, do próprio narrador. Ele deixa transparecer que sua função de narrar é posterior ao acontecimento dos fatos, que a trama foi construída num momento anterior a este no qual ele se apropria e se responsabiliza pela transmissão, mas não se compromete com determinadas ocorrências do enredo, por isso reitera: "embora a história nada diga", "a história não nos conta nada disso". Por outro lado, com tal atitude o narrador quebra o ritmo da recepção, pois ao indicar sua posição de mero retransmissor de uma história já existente aquece ainda mais a verossimilhança e o senso de realidade ultrapassa aquele construído pelo leitor.

No caso da versão de 1977, a aproximação do narrador em direção ao leitor é acentuada pelo excerto no qual se tem uma forma verbal no presente. Nessas escapadelas do narrador, parecendo fugir de um palco onde vários espectadores o observam para falar cara a cara a um único deles, esse narrador permite à história não apenas aproximar-se mais do cotidiano da vida humana, mas também estabelece uma empatia com o público ou com o individuo que o acompanha e adere ao seu discurso. O procedimento duplo do narrador: emitir opinião no presente da narração e fornecer mais realismo à história colocando-se num momento posterior ao acontecimento das ações ("embora a história não mencione o fato"), se repete nos trechos a seguir, invadindo a privacidade do leitor e incitando-o a aderir a um conluio positivo apontado para o maravilhoso, para o realismo e para a oralidade.

> /
> [...] O príncipe [...] jurou-lhe que a amava mais do que a si mesmo, com palavras mal alinhavadas, [...]: era pouca a eloquência, mas muito amor [...]. Ele sentia mais intimidade do que ela, o que não é de admirar: ela tinha tido bastante tempo para pensar no que iria dizer-lhe, pois tudo indica (embora a história não mencione o fato) que a boa fada lhe tenha proporcionado durante o seu prolongado sono o prazer de sonhos agradáveis. [...] (1985, p. 105).
> /
> [...] O príncipe, encantado com essas palavras, [...] Falou desajeitadamente, mas as suas palavras agradaram muito: pouca eloquência, muito amor. [...]; ela tivera tempo para sonhar com o que teria a dizer-lhe, pois parece (embora a história não o diga) que a boa fada, durante o tão longo sono, lhe proporcionara sonhos agradáveis [...] (2004a, p. 50).
> /
> [...] Pouca eloquência, muito amor. Ele estava mais embaraçado do que ela e não há nada de espantado nisso: a Princesa tinha tido tempo de pensar no que iria dizer. Embora a história não mencione isso, tudo indica que, durante um tão longo sono, a boa Fada lhe tinha proporcionado o prazer dos sonhos agradáveis [...] (2005a, p. 13).
> /
> [...] o príncipe não sabia como lhe testemunhar a sua alegria [...]; havia mais lágrimas do que palavras; pouca eloquência, muito amor. [...]; ela tivera o tempo necessário de pensar no que lhe diria, pois aparentemente (no entanto, a história nada diz sobre isso) a boa fada, [...] proporcionara à princesa o prazer dos sonhos agradáveis [...] (2005b, p. 229).

A expressão lírica "pouca eloquência, muito amor", destacada com vigor nestas quatro últimas versões e naquelas primeiras, reflete a sabedoria do narrador em **A Bela Adormecida no Bosque**. Referindo-se a Havelock, Ong (1998, p. 57) destaca: "para uma cultura oral, aprender ou saber significa atingir uma identificação íntima, empática, comunal com o

conhecido". O narrador não apenas ressalta a sua capacidade onisciente como exerce sua empatia em relação ao texto e perante o leitor, denotando mais um resquício das características do pensamento e da expressão das culturas orais primárias e, ao mesmo tempo, permitindo ao leitor inferir um momento de performance sobre a apropriação cenestésica do texto escrito. O modo prático como o narrador procede é percebido principalmente quando ele desliza para o presente verbal na narração dos fatos ocorridos. O leitor pode perceber nisso a corporificação da voz de um ser físico retirando-se, como um cenobita, do mundo da escritura para alojar-se no discurso oral rememorado pela leitura e pela emergência dos elementos ligados às culturas orais do passado. É como se em **A Bela Adormecida no Bosque**, e em outros contos, os personagens tivessem despertado do leito da escrita a partir da intervenção mágica do leitor sobre a tez do conto.

4.2.1.2 Uma Nova História?

Na continuidade da trama, e tempos depois da jovem ter acordado, o casal resolve unir-se em matrimônio, concretização máxima para o herói dos contos de fadas. A partir deste ponto pode-se delimitar uma nova fase na vida de Bela Adormecida, pois vencido o primeiro adversário através da interferência sobrenatural de um príncipe, a heroína vai se deparar com um novo adversário e com novas dificuldades. Nas versões de 1934, 1958, 1960, 1965b e 1993a o casamento é realizado por um esmoler-mor. Diferente do uso regional no Brasil, o termo identifica um encarregado de doar e não um encarregado de pedir esmolas. Constitui isso mais um traço que permite ver em Perrault "o quanto há de real em seu imaginismo, como seus contos são uma boa escola para o conhecimento de seu tempo e como lhe assenta bem, na verdade, o título de 'Homero Burguês' [...] a extração popular e realista de seus contos em nada desmerece a sua obra [...] (SOSA, 1993, p. 128).

Nos momentos seguintes ao enlace matrimonial, o narrador associa o comentário à sua intimidade familiar ("minha avó"), induzindo o leitor a percebê-lo fisicamente na interação com o texto e reiterando a performance na escrita pela transgressão do tempo, pela inserção de um aqui e agora próprio da consolidação de uma obra. Esta, na escrita, resultante de uma ação presumivelmente vocal, neste caso, proporcionada pela leitura.

> [...] os amorosos se recolheram aos seus aposentos. Está claro que nessa noite só dormiu o príncipe, porque a princesa estava farta e refarta de um século inteiro de sono [...] (PERRAULT, 1934, p. 103).
> /
> [...] O príncipe ajudou a princesa a levantar-se: [...]; ele, porém, evitou dizer-lhe que ela estava vestida à moda da minha avozinha, e que tinha uma gola do tempo dos afonsinos; e que nem por isso deixava de ser bonita [...] (1977, p. 90).
> /
> [...] O príncipe ajudou a princesa a se levantar, ela estava toda vestida, [...], mas ele teve o cuidado de dizer-lhe que embora estivesse trajada 'como a minha avó', [...], nem por isso estava menos bela [...] (2004a, p. 59).

Depois do casamento e da morte do rei, o esposo sobrenatural resolve tornar público o seu casamento. A partir daí, o destino da heroína parece voltar ao ponto inicial. Comparando-se com a simbologia da roca e da roda, o casamento encerra um ciclo na vida da heroína em **A Bela Adormecida no Bosque** e se inicia outro com todos os desafios concernentes a ele. O esquema da circularidade e o esquema do círculo indicam a totalidade temporal e o recomeço. A rica mitologia do círculo engendra a técnica da viagem e a técnica da tecelagem. Para Durand (1997, p. 328), "pode-se mesmo acrescentar que a roda e todas as suas variantes, movimento na imobilidade, equilíbrio na instabilidade, antes de ser tecnicamente explorada e de se profanar em simples instrumento utilitário, é acima de tudo engrenagem arquetípica essencial na imaginação humana".

O recomeço da saga da heroína é instituída a partir da identificação de um novo algoz. A sogra passa a representar o polo oposto ao de Bela Adormecida. Instaura-se o duelo entre gerações. Warner (1994) garante, entretanto, que antes da rivalidade impera nesse duelo a culpa diante dos fracos e dependentes. A condição da sogra tirana, adjetivo atribuído também à madrasta, esconderia a vulnerabilidade de uma personagem necessitada de amparo. Warner (1994) destaca as condições das viúvas francesas depois da Revolução. Elas perdiam as chaves da casa e dos negócios do marido, muitas vezes dependiam do sustento a contragosto oferecido pelos legatários de seu marido. No século XIX, as velhas carentes e sem lar tornaram-se um traço comum na sociedade francesa até surgirem leis de proteção aos avôs e às avós. No conto de Perrault, a mãe do príncipe fugia um pouco da caracterização de mulher dependente, apesar de velha, já que se tratava de um descendente de ogros, sendo vista com cautela pelo próprio filho.

[...] A rainha tentou fazer o seu amado filho contar o segredo daqueles mistérios; [...]. Algum tempo depois o velho rei morreu e o príncipe foi elevado ao trono; então declarou publicamente o seu casamento com a bela adormecida e com grande acompanhamento trouxe a esposa para o palácio real, onde começaram a viver muito felizes (PERRAULT, 1934, p. 104).
/
[...] Embora a mãe o amasse, ele a receava, [...] e o rei não se casara com ela senão por causa da sua grande fortuna. [...] quando o rei morreu, [...] o príncipe [...] fez declaração pública de seu casamento e foi com grande pompa buscar no castelo a rainha, sua mulher. Deram-lhe uma acolhida magnífica na capital, onde a jovem rainha entrou acompanhada de seus dois filhos (1965b, p. 92; 1993a, p. 88).
/
[...] Mas sua mãe, a velha rainha, ficou logo desconfiada, pois o príncipe ia quase todos os dias à caça [...]. A velha rainha estava convencida de que uma história de amor deveria estar por trás disso tudo [...], sabendo ser ela descendente de uma família de bruxos [...] lhe custava grande esforço e autodomínio [...] contê-los, quando via passar uma criança pequena [...]. [...], morreu o velho rei [...], o príncipe ficou sendo o soberano do país. Tornou público o seu casamento e foi buscar a jovem esposa, [...] com grande pompa e séquito, [...] (1970, p. 25-26).
/
[...] O rei seu pai, que era boa pessoa, acreditou; mas a mãe é que não ficou lá muito convencida, [...] ela tinha inclinações de ogre, e que ao ver as crianças passar, grande esforço fazia para se não atirar a elas; [...] quando o rei morreu, [...] [o filho] anunciou publicamente o seu casamento, e foi, com grande pompa, buscar a rainha [...] (1977, p. 91).
/
[...] ele a temia, porque a mãe pertencia à raça dos ogros e o rei só se casara com ela por causa de sua grande riqueza. Falava-se mesmo à boca pequena na corte que ela [...] quando via criancinhas, precisava fazer um esforço terrível para não se atirar sobre elas [...] (1985, p. 106).
/
[...] A rainha [...] era da raça dos ogros, e o rei só a desposara pelos seus grandes bens [...] toda vez que via criancinhas, era a duras penas que conseguia conter-se [...], o novo [...] rei [...] deixou a rainha-mãe como regente [...], a rainha-mãe mandou a nora e os filhos para uma casa de campo na floresta, para poder saciar mais facilmente a sua horrível vontade [...] (2004a, p. 59-60).
/
[...] O Rei, que era um bom homem, acreditou em tudo, [...]. Ele [o príncipe], porém, nunca confiou na mãe, [...], ela era da raça ogra e o Rei só a havia desposado por causa das grandes riquezas que possuía. [...]. Mas quando o Rei morreu, [...], o Príncipe tornou-se o senhor. [...] e foi, em grande comitiva, buscar sua mulher, que se tornara agora Rainha. Preparou-se uma entrada magnífica na capital, [...]. Algum tempo depois, o jovem Rei foi fazer a guerra contra o Imperador Cantalabuto. Deixou a regência do Reino nas mãos da Rainha sua mãe, [...] [que] mandou a nora e os netos para uma casa de campo nos bosques. Queria poder saciar mais facilmente os seus horríveis desejos [...] (2005a, p. 15-16).
/
[...] O rei, seu pai, que era bom homem, acreditou nele, mas sua mãe não se deixou convencer [...], o rei só a tinha desposado por causa de seus grandes bens, [...]. Mas quando o rei morreu, [...], e ele se vê senhor, declarou

> publicamente o seu casamento e foi em meio a grande cerimônia buscar a rainha, sua mulher, em seu castelo. Prepararam-lhe uma entrada magnífica na capital, [...]. Algum tempo depois [...] encarregou da regência do reino a rainha, sua mãe, [...] e, desde que partiu, a rainha-mãe enviou a nora e seus filhos a uma casa de campo nos bosques, para poder mais facilmente satisfazer seu horrível desejo. [...] (2005b, p. 230).

Nesse momento de transformação no qual um novo rei herda o cargo vitalício do pai, o leitor atenta para epítetos reveladores da qualidade do rei morto, do apreço do rei jovem para com a sua amada e dos defeitos da rainha, elemento de desestabilização na segunda parte da história. Num momento em que o papel do leitor e sua interação com o texto do conto é importante, nota-se que "o texto ficcional é parecido com o mundo na medida em que projeta um mundo que concorre com aquele. Este mundo se distingue das representações existentes do mundo real pelo fato de não poder ser derivado de conceitos dominantes do real" (ISER, 1999, p. 124). Assim como a arte é mundo, o texto poético, na concepção de Zumthor (2000), também significa mundo, porém "é pelo corpo que o sentido é aí percebido. O mundo tal como existe fora de mim não é em si mesmo intocável, ele é sempre, de maneira primordial, da ordem do sensível: do visível, do audível, do tangível [...]" (ZUMTHOR, 2000, p. 90).

Na compreensão deste momento do enredo, a aparente falta de integridade moral do rei o torna símbolo de um personagem subalterno. Neste conto de Perrault, ele concentra em si, segundo Durand (1997), a imagem grotesca de um rei que vive entre a majestade, o poderio e a caducidade, a cegueira a insignificância ou mesmo a loucura. A prova de seu descrédito repousa sobre a intenção de casar-se com uma mulher ogra pensando na riqueza que ela possuía. Na história, atitudes nobres de um personagem afetado por uma enfermidade na inteligência não poderiam ser esperadas, pois querer aproveitar-se materialmente de sua esposa não garantiria um reinado venturoso.

Em muitos contos de Perrault, como afirma Warner (1994), e as versões dos contos confirmam isso, o dinheiro e o romance andam juntos. O romance se justifica mais pelo contexto simbólico dos contos maravilhosos, pois se consolida como o fim para o qual convergem todos os heróis. Ademais, o casamento nos contos de Perrault é acompanhado sempre de consequências positivas e relacionadas direta ou indiretamente ao dinheiro. Herda-se o trono ou passa-se a fazer parte dele. O sonho do plebeu era atingir a corte e, por isso, a ficção tornou-se o espaço dessa concretização. Já o dinheiro é de longe o problema mais urgente porque inevitavelmente se liga à ascensão social. Há casos, porém, em que a conquista do dinheiro está atrelada a procedimentos não virtuosos, é o caso do pai do esposo

mágico de **A Bela Adormecida no Bosque**. E, como se observa, atitude do rei, revelada pelo narrador, demonstra também a pobreza de sua personalidade, um contraste se comparado com o esforço de outro rei, o pai da heroína, para alcançar a paternidade, para proteger sua filha e para amenizar os perigos que ela enfrentaria distante dele e de sua esposa. Vale lembrar que os pais da heroína não fazem parte dos escolhidos para dormitar junto com a filha durante os cem anos de sono, pois era preciso manter as obrigações reais. Em nome do compromisso e da fidelidade ao reino, faltamente eles abdicaram de acompanhar, no futuro, a trajetória de uma filha tão amada por ele, conforme se observa na história.

Quanto ao sogro da heroína, sua morte obriga o filho a ocupar o lugar do pai, porém o filho deixa o trono temporariamente nas mãos da mãe, a ogra, e esta tem a oportunidade de dar vazão aos seus instintos sanguinários. No comando do reinado a primeira providência da (s)ogra foi afastar a nora e os netos do palácio a fim de melhor concretizar os seus intentos. Aurora é o primeiro alvo da ameaça do inimigo à estabilidade do herói. Nesta segunda parte do conto a sogra e a nora constituem os polos antagônicos que regerão a trama.

É possivel compreender que Perrault trata com ironia esta passagem da história ao colocar na figura do cozinheiro, o portador da transformação e da manipulação de elementos, contrariando a responsabilidade de executar as ordens dadas pela ogra. Num primeiro momento, o cozinheiro é forçado a posicionar-se indiretamente como coadjuvante do personagem ameaçador. Segundo Warner (1994), a sogra, que se torna nos contos de fadas a figura corriqueira da madrasta, age em **A Bela Adormecida no Bosque** com uma fúria negativa semelhante à das madrastas, com a diferença de que neste conto a sogra age como o lobo devorador, afinal é símbolo dos animais terrificantes e, consequentemente, destruidores da ordem e da harmonia estabelecida no conto. Por sua vez, o narrador traça epítetos distintos para referir-se ao cozinheiro, pois este enfrentava o dilema de cumprir com suas obrigações ou, ao contrário, obedecer aos comandos de sua índole e de seu coração piedoso e carregado com a bondade dos fiéis coadjuvantes de todo herói. Por isso, as versões mostram:

> [...] o novo rei teve de fazer guerra [...] deixou a regência entregue à rainha-mãe, muito lhe recomendando a jovem esposa e os filhinhos. Mas [...] a rainha-mãe [...]. Era Papona, a diaba [...]. – Quero amanhã ao jantar comer a pequenina Aurora. – Ah, senhora! Exclamou o pobre cozinheiro, [...]. O cozinheiro [...] subiu ao quarto da pequena Aurora [...]. O triste cozinheiro caiu em pranto; [...]. Enquanto isso o bom cozinheiro corria a esconder a menina Aurora [...] (PERRAULT, 1934, p. 104; 107-108).
> /

[...] O pobre homem, [...] apanhou seu grande cutelo e subiu ao quarto da pequena Aurora [...]. (1965b, p. 92).
/
[...] Algum tempo depois o jovem rei foi à guerra [...] a rainha-mãe [...] enviou a nora e os netos para uma remota casa na floresta, para levar à cabo, [...] seu horrível plano [...]. O pobre criado [...] tomando um grande facão, foi até o quarto da Pequena Aurora [...] feriu de leve um cordeirinho e levou o facão tinto de sangue para a velha rainha [...]. Uma semana mais tarde a malvada rainha chamou novamente o criado [...] − [...] quero encantar o pequeno Dia Claro. [...] o criado [...] já estava resolvido a enganar a velha rainha [...]. Trouxe o pequenino príncipe [...] para sua mulher, [...], (1970, p. 26).
/
[...] a rainha-mãe a nora e os seus filhos para uma casa de campo [...] para assim mais facilmente realizar o seu terrível propósito. [...] disse [...] para o seu chefe de mesa: − [...] quero comer a pequena Aurora! [...]. Vendo o pobre homem que não podia contradizer um ogre [...]. Daí a oito dias, disse a malvada [...] – Quero comer à ceia o Diazinho [...] (1977, p. 92).
/
[...] o príncipe [...] foi buscar, com grande pompa, a rainha sua mulher no castelo. [...], sua mãe mandou a nora e os netos para uma casa de campo [...], para poder satisfazer mais facilmente seus horríveis desejos. [...] certa noite, disse ao mordomo: 'Amanhã, quero comer no almoço a pequena Aurora' [...]. O pobre homem, vendo que era inútil [...] subiu ao quarto da pequena Aurora [...] (1985, p. 106-107).
/
[...] − [...] quero comer a pequena Aurora. [...]. O pobre homem, sabendo perfeitamente que não se devia discutir com uma ogra, pegou o facão e subiu ao quarto da pequena Aurora: [...]. Ele começou a chorar, deixou o facão cair, [...]. Entrementes, ele pegara a pequena Aurora e a dera à sua mulher [...]. Oito dias depois, a malvada rainha disse ao cozinheiro: – Na ceia, quero comer o pequeno Dia. Ele [o cozinheiro] não replicou; [...] foi buscar o pequeno Dia, e o encontrou um pequeno florete, com o qual duelava com um grande macaco [...]. Levou-o à esposa, que o escondeu com a pequena Aurora, e pôs no lugar do pequenino Dia um cabritinho bem macio, [...] (2004a, p. 60-61).
/
[...] uma noite, [a rainha-mãe], disse ao chefe de cozinha: − Quero comer amanhã, no meu jantar, a pequena Aurora. [...]. O pobre homem, [...], tomou o seu facão e subiu ao quarto da pequena Aurora. [...]. O bom homem se pôs a chorar, [...]. Enquanto isso, ele tinha levado a pequena Aurora e a tinha dado à sua mulher, [...]. Oito dias depois, a malvada Rainha [...]: − Quero comer, na minha ceia, o pequeno Dia. [...]. Foi buscar o menino e encontrou-o com um pequeno florete na mão [...]. Levou-o à sua mulher e preparou, [...], um cabrito muito tenro para [...] a Ogra, [...] (2005a, p. 16-17).
/
[...] Quero comer ao jantar a pequena Aurora [...]. O pobre homem, vendo de fato que não podia opor-se a uma ogra, pegou sua grande faca e subiu ao quarto da pequena Aurora; [...]. Ele começou a chorar [...] e ele foi ao pátio cortar a garganta de um pequeno cordeiro [...]. Ele se apoderara ao mesmo tempo da pequena Aurora e a dera à sua mulher [...] (2005b, p. 230-231).

Neste momento da narrativa a presunção de oralidade manejada pelos epítetos denuncia o confronto entre o desejo antropofágico da rainha e a atitude piedosa de um cozinheiro. Embora a identificação de epítetos como "grande faca" ou "grande cutelo" provoque no leitor a sensação de que se trata de um personagem sanguinário e cúmplice do comportamento ogresco da rainha, a expectativa não se confirma, tanto para o bem da heroína e de seus filhos quanto para o deleite do leitor. O epíteto "pobre homem" se confunde com "bom homem" porque revela a verdadeira índole do cozinheiro, apesar de situado numa situação limítrofe. Os epítetos relacionados aos filhos da heroína têm os designativos principais – Dia e Aurora – interligados, pois a aurora prenuncia o dia e ambos podem ser tomados como símbolos da verdade e da antecipação de um final feliz, apesar das provações.

Essa possibilidade na qual o leitor se ampara para inferir sobre significados de termos relacionados à evolução da trama é justa porque, segundo Iser (1999, p. 41), "no processo de leitura emerge uma grande diversidade de relações entre as perspectivas do texto, interação essa que compele o leitor a se deicidir por determinadas possibilidades de relacionamento". Outro leitor em outro determinado tempo e espaço pode traçar sobre a interpretação e a compreensão do texto outros relacionamentos que se somam ou são associados ao intento inicial: desvendar nuances de oralidade na linguagem do conto e com elas construir uma obra, na concepção de Zumthor, e vendo resplandecer a performance no nível da escrita. Em cada momento de leitura e em cada leitor que busca resgatar o movimento da performance em meio à escritura estão presentes um corpo que dá a medida e as dimensões do mundo. É o empenho do corpo físico do leitor o fator constituinte o qual contribui para a efetivação dessa performance.

Na sequência do desvendamento dos segredos do conto e no relacionamento das partes constitutivas do enredo o leitor percebe que, não contente por devorar a neta, a rainha velha estava decidida a destruir toda a família do próprio filho. Dessa maneira, ela teria simbolicamente de volta o seu lugar de destaque no reino, perdido com a morte do rei seu esposo. A exemplo de Aurora, o filho da heroína também é nomeado – Dia. Essa iniciativa mostra um exemplo escasso da obra clássica de Perrault: atribuir um nome próprio a um personagem. Mesmo assim, esses nomes se fazem acompanhar de qualificativos e formam uma expressão epitética, sugerindo que a presença constante dessa bagagem formular das culturas orais poderia existir nos contos de Perrault mesmo se o escritor tivesse optado por nomear todos os seus personagens em lugar de identificá-los pela função que exercem (rei,

rainha, lenhador, princesa, etc.) ou pela descrição personificada atribuída pelo narrador (mulher, velho, menino, rapaz, gato, lobo, etc.).

Dia torna-se o segundo alvo do instinto devorador da avó e os epítetos são usados em poucas versões na cena que revela o aparente perigo rondando o herdeiro do esposo sobrenatural.

> [...] − Quero hoje à ceia [...] o segundo menino, [...] em lugar dele matou outro cordeiro. [...] Tudo acabaria bem, se o apetite da terrível Papona se contentasse com isso. [...] (PERRAULT, 1934, p. 108-109).
> /
> [...] Oito dias depois a malvada rainha [...]. – Quero comer na ceia o pequeno Dia [...] [o mordomo] encontrou-o com um florete na mão, esgrimindo contra um grande macaco; [...] levou-o à sua mulher, que o escondeu com a pequena Aurora [...] (1965b, p. 92; 1993a, p. 91).
> /
> [...] Uma semana mais tarde a malvada rainha chamou novamente o criado [...] − [...] quero encantar o pequeno Dia Claro. [...] o criado [...] já estava resolvido a enganar a velha rainha [...]. Trouxe o pequenino príncipe [...] para sua mulher, [...], (1970, p. 27).
> /
> [...] a perversa rainha disse [...]: 'Quero comer no jantar o pequeno Dia'. [...] [o mordomo] o encontrou com um pequeno florete [...] levou-o para sua mulher, que o escondeu junto com a pequena Aurora. E em lugar do pequeno Dia, ele preparou um cabritinho [...]. (1985, p. 107).
> /
> [...] Oito dias depois, a terrível rainha diz a seu mordomo: Quero comer [...] o pequeno Dia. Ele nada replicou, decidido a enganá-la [...] o encontrou com um pequeno florete na mão, com o qual lutava com um grande macaco; [...]. O mordomo levou-o à sua mulher para que o escondesse com a pequena Aurora, e serviu no lugar do pequeno Dia um cabritinho [...]. (2005b, p. 231).

A versão de 1934 prefere referir-se à rainha pelo epíteto "terrível papona" e, como na vez anterior, o leitor percebe a tensão instaurada no texto e do qual "a leitura torna-se escuta, apreensão cega dessa transfiguração, enquanto se forma o prazez, sem igual (ZUMTHOR, 2000, p. 102). A transfiguração a que o autor se refere diz respeito à supremacia da poesia sobre a linguagem na qual a voz humana é valorizada. Mesmo entregue à escrita é posível, pela performance, resgatar sua escuta num nível distinto da performance plena na qual prevalece as tendências sinalizadoras, apesar de improváveis, à pura oralidade e à pura vocalização.

Imaginando ter devorado os próprios netos, a (s)ogra da heroína pretende consumar seu intento devorando a nora. A atuação do cozinheiro é decisiva na proteção da vida da

heroína e de seus filhos. Contudo, o espírito admirável desse personagem é posto à prova quando sua vida parece correr risco. Todavia, ao ensaiar uma excitação raivosa com vistas a dar cabo à vida da heroína, o cozinheiro reconhece, em seu coração, que a piedade é superior à fúria e como das vezes anteriores trata de enganar novamente a rainha-mãe. Tudo isso se dá no momento em que a heroína, achando estarem mortos seus dois filhos, pede ao cozinheiro para executá-la com a esperança de reencontrá-los em algum momento e lugar fora da realidade narrada.

> [...] – Quero agora comer a rainha, [...]. O pobre cozinheiro ficou atrapalhadíssimo [...]; [...] – Mate, mate duma vez! Gritou-lhe a pobre bela adormecida, apresentando-lhe o pescoço alvíssimo. Desse modo irei juntar-me aos meus queridos filhinhos [...]; [...] Enquanto isso o bom cozinheiro preparava uma grande veada, que a Papona comeu com grande prazer, certa de que estava comendo a rainha. [...] ficou a pensar no que diria ao rei seu filho [...]. O melhor seria deitar a culpa nos lobos famintos, que em grandes bandos percorriam aquelas matas. [...] (1934, p. 109-110)
> /
> [...] mas uma noite a perversa rainha-mãe disse ao mordomo: − Quero comer a rainha [...]. Então o pobre homem não teve esperança [...]. A jovem rainha já completara vinte anos, sem contar os cem que passara dormindo [...]. Excitou a própria raiva e entrou, [...], no quarto da jovem rainha [...]; [...] – Faz, faz o que ela mandou [...]. Irei rever meus pobres filhos, os pobres filhos que tanto amei. [...] – Não, não, senhora – respondeu o pobre mordomo, [...] – não morrereis, [...], saiu para arranjar uma corça que a rainha velha comeu na ceia, com o mesmo apetite com que comeria a jovem rainha sua nora [...] (1965b, p. 94; 1993a, p. 92).
> /
> [...] mas uma noite ordenou a velha e malvada rainha: − Amanhã, quero encantar a jovem rainha! O pobre homem desesperou-se. Não sabia desta vez como enganar a malvada velha. A jovem rainha tinha mais de vinte anos [...]. Onde encontraria ele um animal, cujo peso fosse semelhante ao da jovem rainha? O criado meditou na penosa situação [...]. Nada mais lhe restava, [...], senão ferir a jovem rainha, [...]. Para poder executar a terrível ordem da velha e malvada rainha, tentou [...] pôr-se num estado de grande fúria. Depois com o grande facão na mão foi ao encontro da jovem rainha, [...]. Porém seu coração apiedou-se e resolveu contar-lhe qual tinha sido a ordem dada pela perversa rainha. – Faze o que ela te ordenou – disse a jovem rainha, [...] – pois então poderei pelo menos rever meus pobres filhos. [...] − Não, não sereis encantada – disse o criado [...]. Enganarei mais uma vez a velha rainha [...]. O servo, que possuía em seu íntimo nobres sentimentos, conduziu a jovem rainha por caminhos secretos até a sua casa [...]. Então feriu uma corça e levou o facão à velha [...] (1970, p. 28-29).
> /

Na maior parte das versões, o narrador utiliza o verbo comer no sentido estrito do termo para revelar o desejo próprio de uma ogra transmutada em rainha. Na versão de 1970,

porém, o verbo é substituído por outro, encantar. Este verbo é utilizado nos momentos em que a ogra manda o cozinheiro encantar os netos. Na referida versão o cozinheiro fere um cordeiro e leva o facão tinto de sangue para a ogra. Pode causar embaraço no leitor essa ação narrada, mas de fato esta passagem da história é bem distinta das demais. A intenção da ogra se afasta do nível da deglutição e reflete os aspectos da feitiçaria. O próprio narrador revela: "e sua voz tinha a entonação exata de uma bruxa disposta a fazer maldades" (PERRAULT, 1970, p. 27). A ogra, de posse de um pouco de sangue da vítima, tencionaria transformar seus netos em bibelôs. Todavia, quais as formas assumidas pelas personagens transformadas, durante o encantamento, uma vez que todas elas foram substituídas por animais? Essa substituição, em versões baseadas numa fonte francesa, teria tido influência de coletas populares ou, então, tais versões teriam sido compiladas e alteradas de modo a preservar o leitor das cenas violentas da história, como estas envolvendo a morte de animais.

Da mesma forma, ao final da versão de 1970, exclusivamente, a rainha-mãe não se automartiriza ao perceber, diante do rei que retornara da guerra, o mal que representavam suas ações reprováveis contra a família do próprio filho. Nesta versão, diferentemente das demais, o tradutor/adaptador optou por utilizar o verbo encantar em vez do verbo comer para as intenções malévolas da s(ogra) em relação aos netos e à nora. A ação de encantar, desejada pelo inimigo da heroína, indicaria neste caso o uso da magia, uma estratégia própria das fadas, mas também das bruxas.

De qualquer forma, a substituição do verbo, a opção por encantar, não atenderia somente à justeza do gênero, indicaria ainda, segundo as reflexões de Bakhtin (1995, p. 66) "que cada palavra se apresenta como uma arena em miniatura onde se entrecruzam e lutam os valores sociais de orientação contraditória" e que ela se revelaria no momento da expressão como o produto da interação viva das forças sociais. Essa expressão, no caso da leitura, se efetivaria pela ação do leitor e pela interação dele com a obra e pela absorção e construção dos significados registrados no tempo e influenciados por determinada formação experiencial. Do mesmo modo, a aproximação simbólica entre ogros e bruxas, pertencentes ao lado sombrio dos contos de fadas, aproxima também a significação dos verbos comer e encantar, pois ambos, no universo feérico em questão têm a função de suprimir a vida de outros seres ligados ao herói.

As expressões epitéticas se reservam à identificação dos personagens na situação atual no enredo. "Perversa", "malvada", "maligna", por exemplo, combinam-se ao termo rainha para fazer referência à sogra. O qualificativo "pobre", no sentido de coitado, designam o

estado de tensão sobrevindo sobre o cozinheiro e sobre os personagens alvo da tirania e da perversidade do inimigo. O leitor assim postando sua competência compreensiva procede a identificação de uma performance pela determinação do prazer estético como prazer de si no outro, isto é, no texto. Isso significa que, pela conduta estética, segundo Jauss (1999, p. 98), "o sujeito sempre goza mais do que de si mesmo: experimenta-se na apropriação de uma experiência do sentido do mundo, ao qual explora tanto por sua própria atividade produtora, quanto pela integração da experiência alheia [...]". E isso interfere na atuação das expressões epitéticas subordinadas ao desejo do leitor de intuir uma presença vocal no movimento tensoativo da leitura.

> /
> [...] – Quero comer a rainha [...]. Então é que o pobre mestre cozinheiro desesperou de poder, uma vez mais, vir a enganá-la. A jovem rainha tinha já mais de vinte anos [...]. Tentando enfurecer-se, entrou, [...], no quarto da jovem rainha [...]. – Executai a ordem que vos deram [...] irei ter com os meus filhos, os meus pobres filhos, [...] – Não, não, senhora! [...] o pobre mestre cozinheiro, enternecido [...], e ireis ver, [...] os vossos queridos filhos [...], foi preparar uma corça, que a rainha veio a comer à ceia com o mesmo apetite com que teria comido a jovem rainha [...] (1977, p. 93).
> /
> Mas uma noite a malvada rainha disse ao mordomo: 'quero comer a rainha [...]'. Foi então que o pobre mordomo desesperou [...]. 'Corte, corte', disse ela, [...]; assim irei rever os meus filhos, meus pobres filhinhos [...]. 'Não, não, senhora', falou o pobre mordomo [...] (1985, p. 107-108).
> /
> [...] certa noite a malvada rainha disse ao cozinheiro: − Quero comer a rainha [...]. Então, o pobre cozinheiro se desesperou, [...]. A jovem rainha já passava dos vinte anos, [...], entrou de punhal na mão no quarto da jovem rainha. [...]. – Execute a ordem que lhe deram; vou rever os meus filhos, os meus pobres filhos [...]. – Não, não, senhora – respondeu-lhe o pobre cozinheiro [...], e não deixará de rever os seus queridos filhos, [...], e eu vou enganar a rainha de novo, fazendo-a comer uma jovem corça no seu lugar. [...] foi preparar uma corça, que a rainha comeu na ceia, com o mesmo apetite com que teria comido a jovem rainha [...] (2004a, p. 61-62).

Nesta última versão o atiçamento da raiva no cozinheiro não é destacado como nas demais versões. Este motivo é suprimido. Igualmente, a duplicação dos termos ("mate, mate", "faz, faz", "corte, corte") referentes ao momento de desesperança da heroína somente são destacados nas versões de 1934, 1965b e 1985. Eles revelam por meio da desgraça eminente a possibilidade de redenção, o que ocorre sem necessidade de mais uma morte, pois no conto esse ritual já foi simbolizado pelos cem anos de sono da Bela Adormecida.

> /
> [...] Mas, uma noite, essa Rainha má [...]: − Quero comer a Rainha, minha nora, [...]. Foi então que o pobre cozinheiro desesperou [...]. A jovem Rainha tinha vinte anos, sem contar os cem que havia dormido: [...]. – Faça o seu dever – disse ela, [...]. Irei rever meus filhos, meus pobres filhos [...]. – Não, não, Senhora – respondeu-lhe o bom homem [...]. Ireis rever vossos queridos filhos, [...]. Enganarei, [...], a Rainha-Mãe, fazendo-a comer uma jovem corça em vosso lugar. [...] a Ogra comeu na ceia, com o mesmo apetite com que teria comido a jovem Rainha [...] (2005a, p. 17).
> /
> [...], mas certa noite a maligna rainha diz ao mordomo: Quero comer a rainha ensopada [...]. Foi então que o pobre mordomo desesperou de não poder ainda enganá-la. A jovem rainha [...], embora bela e branca; [tinha cento e vinte anos e uma pele dura]. [...] [o mordomo] entrou com o punhal na mão no aposento da jovem rainha. [...]. – Executai a ordem que vos foi dada; irei rever meus filhos, meus pobres filhos [...]. Não, não, senhora – responde-lhe o pobre mordomo [...] não deixareis de rever vossos queridos filhos, [...], e enganarei mais uma vez a rainha, fazendo-a comer uma jovem corça [...] a rainha comeu na ceia, com o mesmo apetite que teria se estivesse comendo a jovem rainha [...] (2005b, p. 231-232).

No instante em que a ogra deseja devorar sua própria neta, ela dialoga com o cozinheiro a quem cabe a obrigação de preparar a menina para a avó saborear. Na tentativa de ver a ogra desistir de seu plano maléfico, o cozinheiro ouve como resposta: "[...] − Quero e quero e quero, gritou a rainha no tom feroz das Paponas, [...] (PERRAULT, 1934, p. 107). As demais versões não relatam o desejo da rainha dessa maneira incomum, reiterando duas vezes a enunciação, e na qual se observa, conforme as descrições de Ong (1998), um estilo aditivo oral comum nas culturas orais primárias. Nesta característica a conjunção aditiva /e/ põe no mesmo patamar de importância todas as frases sequenciadas e por ela introduzidas. Apesar de estar na escrita, a repetição do elemento verbal e da conjunção aditiva retoma um aspecto que, nas culturas orais primárias e no contexto da oralidade do conto, supera a reiteração enfática da ordem dada ao cozinheiro.

Ao se aproximar essa estratégia com a técnica de duplicação ou triplicação conhecida na narrativa popular, na qual o narrador recorre à repetição numa ilusão de materialização sonora, pretende-se aceitar que, em se tratando de um texto oralizado no sentido pleno de uma performance, "não apenas a narrativa é auxiliada pela gesticulação, movimentos do corpo, andar, mudança de ritmos, como pelos recursos sonoros da voz [...]" (CASCUDO, 2006, p. 254). As interjeições, os vocativos e as exclamações também fazem parte das estratégias de um narrador oral, conforme ressalta Patrini (2005) na análise da palavra dos novos contadores

de histórias franceses. Se comparado com o contexto da escrita, esses recursos sugerem que o conto maravilhoso deva ou possa ser transmitido também pelo uso do seu difusor primordial, o sopro vocal.

No contexto da oralidade, especialmente naquele das culturas desprovidas do domínio da escrita, durante uma narração não havia ao que retroceder, pois a manifestação oral desaparece tão logo é pronunciada e, por conseguinte, "a mente deve avançar mais lentamente, mantendo perto do foco de atenção muito daquilo com que já se deparou. A redundância, a repetição do já dito, mantém tanto o falante quanto o ouvinte na pista certa" (ONG, 1998, p. 50-51). Ainda na mesma versão de **A Bela Adormecida**, o recurso "redundante ou copioso", destacado por este estudioso das culturas, aparece quando o cozinheiro pensa em enganar a rainha-mãe buscando um animal de carne tão dura quanto a de sua nora que já contava com 120 anos de idade. Em relação ao cozinheiro, diz o narrador: "[...] Pensou, pensou, pensou e por fim [...] (PERRAULT, 1934, p. 109).

O instante da narração, se o texto é vocalizado, serve ainda para que o narrador organize mentalmente os passos seguintes do enredo, se assemelhando literalmente à situação na qual o texto provém da memória, se materializa pela voz e permanece também condicionado à recepção. Por isso, os olhos daquele que transmite ao mesmo tempo em que serve para auxiliar na sedução do leitor, permanece de prontidão para corrigir, retardar, enfim, articular os sons narrativos a serem propagados pela boca com o intuito ininterrupto de extasiar os ouvintes, fortalecendo, logo, a performance no seu nível mais pleno.

E antes da vitória final da heroína de **A Bela Adormecida** tem-se a última das provações postas à heroína. Neste instante, a força negativa do inimigo é colocada por completo no duelo contra a heroína. A tensão atinge o seu mais alto nível.

> [...] A Papona ficou furiosa de ter sido lograda e a grandes berros ordenou que trouxessem para o pátio uma enorme tina [...]. Estavam já reunidos em redor da tina dos bichos horrendos aquelas pobres vítimas, [...] (PERRAULT, 1934, p. 110-111).
> /
> [...] Uma noite, [...] Dia chorava porque a jovem rainha queria lhe bater [...] e ouviu também a pequena Aurora [...]. A velha rainha-ogro [...], furiosa [...], ordenou, [...] que trouxessem para o meio do pátio uma enorme tina [...] para aí jogar a jovem rainha e seus filhos, o mordomo, sua mulher e a criada [...] (1965b, p. 94-95; 1993a, p. 92-93).
> /
> [...] Reconheceu a ogre a voz da rainha e dos filhos e, furiosa [...] ordenou, [...], que, [...] lhe pusessem no meio do pátio uma grande tina, [...] (1977, p. 94).

/
[...] Numa tarde [...] ela [a rainha-mãe] ouviu o choro do pequeno Dia [...]. Ouviu também a pequena Aurora [...], ela ordenou [...], que fosse colocada no centro do pátio uma grande tina [...], para dentro dela jogar a rainha e seus filhos, [...] o rei, [...] entrou no pátio a cavalo. [...], e ao ver aquele horrível espetáculo, perguntou, [...]. Ninguém teve coragem de lhe dizer, mas a ogra, [...] foi devorada num segundo pelos horríveis bichos [...]. O rei não deixou de se entristecer um pouco [...]. Mas logo se consolou com sua linda mulher [...] (1985, p. 108;111).
/
[...] Certo dia, [...] [a rainha-mãe], [...] ouviu, [...], o pequeno Dia aos prantos, [...], e ouviu também a pequena Aurora [...]. A ogra [...], furiosa por ter sido enganada, [...] determinara que os trouxessem com as mãos amarradas nas costas. [...] o rei [...], entrou no pátio a cavalo; [...], e perguntou, [...], o que significava aquele horrível espetáculo; [...] a ogra, enraivecida [...], se atirou de cabeça no caldeirão, [...]. É claro que o rei ficou triste [...], mas logo se consolou com a sua bela esposa [...] (2004a, p. 62).
/
[...] Uma noite a malvada vagava [...] quando ouviu [...] o pequeno Dia [...]. Ouviu também a pequena Aurora [...], furiosa por ter sido enganada, [...], mandou que trouxessem, [...], uma grande tina cheia de sapos, víboras e escorpiões. [...] o Rei, que ninguém esperava tão cedo, entrou no pátio a cavalo. [...]. – O que significa este terrível espetáculo? [...]. A Ogra, então, encolerizada [...], jogou-se de cabeça na tina. [...] Foi devorada num instante, pelos horrendos animais [...]. O Rei não deixou de ficar desgostoso: [...]. Mas logo se consolou com sua bela mulher e seus filhos. (2005a, p. 17-18).
/
[...] certa noite em que vagava como de costume [...] ouviu numa choça o pequeno Dia que chorava, [...] e ouviu também a pequena Aurora que pedia perdão para o irmão. [...] ordena [...], que se trouxesse para o meio do pátio uma grande cuba, [...] o rei, que não era esperado tão cedo, entrou no pátio a cavalo [...] e perguntou [...] o que significava aquele horrível espetáculo; [...] a ogra, furiosa [...], se jogou ela mesma de cabeça na cuba e foi devorada num instante pelos pestilentos bichos [...]. O rei não deixou de ficar amofinado; [...], mas não tardou a consolar-se com sua bela mulher [...] (2005b, p. 232).

No desfecho da história a rainha-mãe é derrotada e ela própria promove a sua imolação, dando fim ao confronto entre o ser ameaçador e a heroína. Todavia, na versão de 1970, a personagem antagonista se transfigura diante de todos, inclusive diante do filho, que reconheciam ali a sua personalidade detestável. Com isso, a narração traça um caminho incomum nos contos maravilhosos, pois o inimigo é derrotado, porém sua punição se restringe a reconhecer a culpa e a humilhar-se diante do herói, tal como ocorre às irmãs de Cinderela. Mas no caso da rainha-ogra a sua malignidade era mais acentuada, por isso a transformação tem proporções maiores. A mãe do esposo encantado se despe de sua condição original, abandonado o lado sombrio de sua *anima* e aliando-se àquela a quem combatera durante a construção do enredo. Essa cena, entretanto, constitui a exceção dentre as versões

analisadas, pois nas demais "Perrault conclui com sua secura costumeira" (WARNER, 1994, p. 254):

> [...] O rei não deixou de ficar triste [...], mas [...] consolou-se no amor e carinho da bela adormecida e das duas encantadoras crianças. [...] (PERRAULT, 1934, p. 111).
> /
> [...] o rei [...], entrou a cavalo no pátio. Viera de diligência, e perguntou todo espantado o que queria dizer aquele horrível espetáculo [...] e a rainha-ogro, [...] atirou-se de ponta-cabeça na tina [...]. O rei [...] se consolou com sua bela mulher e seus dois filhos. (1965b, p. 95; 1993a, p. 93).
> /
> [...] Uma noite a rainha-mãe vagueava pelos pátios internos do castelo, [...]. Ouviu, então, num quarto de criados, no rés-do-chão, como chorava o pequeno príncipe [...]. A velha rainha reconheceu a voz das crianças e da nora, [...], tendo ficado cheia de medo, desvaneceu-se a força de bruxaria [...]. Seu coração [...] foi subjugado por uma onda de bondade [...] chorando de comoção, abraçou-se à nora, pedindo-lhe perdão [...]. E foi assim que os encontrou o jovem rei [...]. Ao terminar o poder de bruxaria da velha rainha, acabou-se também o encanto [...] (1970, p. 29-30).
> /
> [...] o rei, por quem ninguém esperava tão cedo [...] logo quis saber o que vinha a ser aquele horrível espetáculo; [...] não tardou a consolar-se em companhia de sua formosa mulher [...] (1977, p. 94).

Ainda na versão de 1970 o narrador conclui a história com mais um de seus aforismos, estendendo seu pensamento a elementos da natureza: [...] a felicidade não é uma bênção apenas para os humanos. Os animais também têm direito a ela. (1970, p. 31). A conclusão é inesperada e carregada de um humanismo contagiante e de uma conscientização antecipada para questões cada vez mais prementes na atualidade, no que diz respeito à relação entre homem e natureza.

No final de tudo, cabe uma pergunta baseada em Durand (1997, p. 239): "essas lendas da bela adormecida não serão, de forma mais simples, o resultado do progresso popular do eufemismo, sobrevivências de mitos ctônicos que, pouco a pouco, foram perdendo as alusões funerárias?". O sono profundo, o sono duradouro torna-se a transfiguração da morte, de uma etapa da vida que implica sofrimento, mas também serenidade, reconciliação, resolução com um fim positivo e talvez restaurador. No caso da heroína de Perrault esta morte ritual reserva a fortaleza para enfrentar, mesmo indiretamente, a segunda fase de sua saga, mesmo na ausência de seu coadjuvante sobrenatural, o esposo. A força deste, todavia, é sempre determinante, pois na iminência de serem submetidos, pela rainha-ogra, à sorte de animais

horripilantes, a nora e seus dois filhos, juntamente com o cozinheiro e sua mulher, são salvos pela simples presença do rei jovem. Sua áurea mágica induz a própria mãe a lançar-se na armadilha preparada para os seus desafetos.

No longo processo de identificação da bagagem formular em **A Bela Adormecida,** a captação da ação performática como o objeto primeiro da problemática do presente estudo provoca, automaticamente, a sensação de conquista e de perda. Condicionada à ação da leitura em performance, esse objeto, a obra reconstituída pela leitura, atualiza o texto, mas democratimente deixa espaço para novas atualizações tendo como elemento permanente o resquício de uma tradição oral, definido como simulacro por Zumthor (1993). No contexto da escrita, pode-se identificar esse simulacro entre os elementos tomados como índices de oralidade, a sua profecia. A ação da voz na palavra, no tempo e no espaço se esquiva com o processo de interação entre o leitor e o texto no qual impera a percepção de uma obra ao mesmo tempo presença e ausência nela mesma e no mundo.

Em **A Bela Adormecida** prevalece a dupla função da heroína, até espetar o dedo no fuso ela enfrenta o vaticínio de uma fada má; depois de acordada ela enfrenta a tirania de uma ogra travestida em sogra. Prevalece na identificação de uma performance na escrita os elementos agregativos representados pelos epítetos. Acresce-se a isso o momento em que o narrador conduz a narração pelo uso de formas verbais no presente, apesar de estar se referindo ao passado, no ato da enunciação. Da mesma forma, as intervenções do narrador por meio de bagagens proverbiais contribuem para o leitor ver nisso um resquício indicativo de uma performance neste momento da trama.

A respeito da análise desta e das três primeiras histórias de Perrault, em suas várias versões, constata-se a fragilidade da alma humana em resistir a uma interdição, mesmo reconhecendo o perigo e a punição decorrente da desobediência. Prevalece em **A Bela Adormecida**, até certo ponto, a fortaleza de um inimigo sombrio, ou ser demônico, contra o qual a heroína deve combater. Dos elementos elencados para a performance das versões escrita de **Barba Azul**, somente os epítetos se distribuem ao longo do enredo. A única exceção fica por conta dos refrões repetidos pela personagem Ana. Esses refrões são considerados por pesquisadores um dispositivo oralizante e comum à pratica cultural de contar histórias.

Em **Chapeuzinho Vermelho**, o simbolismo do engolimento, da descida, da queda e da consequente renovação, da morte como purificação e símbolo do recomeço ou do amadurecimento, bem como a simbologia do lobo, um dos principais representantes do mal

nos contos de fadas, circundam a bagagem epitética. Esta é também responsável por fazer o leitor, na ação intervencionista da leitura e da apropriação dos sentidos relativos ao conto, sentir em sua experiência estética os sinais de uma performance na superfície da escritura. Destaca-se ainda, neste conto, a representação simbólica da árvore e da floresta. Este ambiente permeia vários contos de Perrault e serve de elo entre a fase anterior às provações e o estágio final dos heróis nos contos do referido escritor francês.

Por sua vez, em **O Pequeno Polegar**, na saga de um herói gulliverizado, integrante do motivo das crianças perdidas na floresta, tem-se este ambiente tomado como centro do rito de passagem. No encalce de uma performance sobre a escritura deste conto o leitor se depara, além dos epítetos, com a marca verbal do presente do indicativo sinalizando para a fase oral deste conto ou das narrativas da qual ele descende. Essa mesma marca também aparece em momentos outros nos quais a enunciação se aproxima de um tom proverbial e, por fim, a interferência do narrador se torna mais viva através do *rite de sortie* visualizado no desfecho da maior parte das versões.

Assim, dentre as características elencadas por Ong (1998), aparecem nestes quatro primeiros contos, com maior ou menor frequência, os aspectos da linguagem: de tom agonístico, próximos ao cotidiano humano da vida humana e aqueles em que, na enunciação, é comum ser mais empático e participativo que distanciado, uma atitude que aproxima o conhecedor do conhecido. Essas três características estão relacionadas diretamente às atitudes do narrador em Perrault, especialmente quando evidencia sua capacidade proverbial para lançar sentenças reflexivas na sequência da narração. Com isso, o narrador aproxima o texto escrito não apenas da experiência cotidiana do ouvinte, mas aproxima de uma situação de oralidade propícia para a transformação da leitura num ato poético único cuja compreensão imediatamente transforma o texto narrativo em obra.

Ao utilizar provérbios, mesmo elaborados num nível que distancia da sua forma primeira e próxima da linguagem popular, o narrador age com um tom agonístico na avaliação das atitudes de personagens e heróis. Neste caso, afirma Ong (1998, p. 55), "provérbios e enigmas não são usados simplesmente para armazenar conhecimento, mas para envolver as pessoas em um combate verbal e intelectual [...]". Neste caso, o combate ocorre entre o ponto de vista do narrador e a adesão ou não do leitor enquanto procede à aferição de sentidos sobre cada motivo estrutural do conto ou sobre cada horizonte de expectativa alcançado e, de qualquer forma, sobre a emancipação de sua experiência estética alicerçada na identificação de uma performance no nível da escritura.

O mesmo ocorre em relação à terceira característica na qual a empatia do narrador se reflete por uma escolha verbal que traz literalmente a narração para o presente da enunciação e faz o leitor aderir ao discurso do narrador, numa forma precária, porém relevante, que liga ambos à situação de transmissão oral do conto em que atuam juntos o contador e o público na construção de uma obra em performance plena.

Assim, como estabelecido nos referenciais metodológicos, o procedimento de análise da performance no texto escrito exige que se lance mãos desses aspectos para justificá-la, considerando impossível aplicar, na íntegra, ou como se desejava, as características que a teoria da performance oferece. Elas se efetivam numa situação fortalecida pela ação não apenas da voz, mas dos gestos, da entonação, do olhar, dos silêncios, do movimento corporal, das indumentárias e dos sons produzidos por instrumentos. Todos esses elementos têm sua presença quase impossível de ser inserida no contexto da leitura e da interação entre o texto e o leitor. Todavia, a performance, neste caso, não deixa de existir, mas exige do pesquisador o acréscimo e o inter-relacionamento entre a perspectiva da performance e as outras perspectivas que ajudam a entender, neste momento, os segredos dos contos maravilhosos escritos por Perrault. Por isso, a recorrência a outros campos do conhecimento humano se faz necessário para fortalecer também a visão obtida acerca da perenidade tênue da performance nas versões brasileira de *Contos de Perrault*.

5 A PERENIDADE DE UMA PERFORMANCE TÊNUE (PARTE 2)

Na continuidade das análises dos contos de Perrault este momento do trabalho se dedica a analisar as versões de cinco dos nove contos componentes do *corpus* da pesquisa. Assim, a segunda parte das análises abrange a narrativa de: **As Fadas**, **Cinderela**, **Pele de Asno**, **O Gato de Botas** e, por último, **Riquete, o Topetudo**, um conto sem classificação nos catálogos internacionais dos contos maravilhosos, todavia, com características relativas à oralidade semelhantes às características buscadas em outros contos do escritor francês. Analisando de modo cético e mencionando este conto em sua forma francesa, Simonsen (1987, p. 15), afirma: "***Riquet à la Houppe*** é inteiramente uma invenção de Perrault... ou de Mlle. De la Force". Na análise especifica das versões deste conto o leitor percebe, a partir das considerações feitas por Soriano (1977), uma visão diferente a respeito de suas origens.

É importante antecipar, desde já, que o fato de trazerem, em sua linguagem, elementos relacionados ao contexto oral, poderia significar a intenção do autor em temperar seus textos com pitadas substanciosas da linguagem popular, atraindo para si o interesse da cultura erudita e da cultura oral.

Por outro lado, nas versões utilizadas pela pesquisa algumas trazem textos que correspondem identicamente ao texto de outras versões, variando minimamente a ortografia de alguns termos, pois a partir de 1930 ocorreram duas reformas na ortografia oficial do português do Brasil (nas décadas de 40 e 70). Fora isso, tem-se as edições idênticas de 1934, 1958 e 1960 para cuja referência neste trabalho utiliza-se a primeira. O mesmo procedimento seletivo é aplicado às edições de 1965b e 1993a e às edições de 1985, 1989, 1994 e 1999a. No primeiro caso, a identidade ocorre entre edições paulistas da Companhia Editora Nacional e da editora Brasiliense; no segundo caso, entre as editoras paulistas Cultrix e Círculo do livro (com textos cedidos pela primeira, apesar da distância temporal); já no terceiro caso há identidade de textos entre as editoras mineiras Villa Rica e Itatiaia. Entretanto, a leitura das versões dessas edições aparentemente idênticas revela a necessidade de comprovar justamente a identidade e os momentos nos quais elas indicam algum traço distintivo.

Este que poderia ser chamado de quarto capítulo da tese, representa, de qualquer forma, a segunda parte das análises. Também aqui a identificação da performance no encontro entre leitor e texto narrativo maravilhoso constitui a tarefa principal da interpretação dos significados das versões dos textos de Perrault constitutivos do *corpus*. Se mantida a recorrência de elementos resultantes da aproximação com a oralidade das culturas do passado,

desprovidas do contato com a escrita, comprovar-se-á a permanência de um hilo ou de uma saliência que interliga o índice de oralidade aos vasos da escrita e permite ao leitor rememorar uma ação poética prescindida da ação de ouvir durante o processo da leitura. Restabelecendo-se os ecos da oralidade restabelece-se também os ecos de uma performance que, tênue, revigora o processo criativo individual, logo apagado e logo tornado coletivo em sociedades orais. Estas que, sem dúvida, foram depositárias dos índices de oralidade transmitidos e, em certa medida, conservados na forma escrita de contos como os publicados por Charles Perrault.

Isso é importante porque a escrita não substitui a fala, assim como a fala não substitui o gesto, mas em se tratando de uma ação vocal veiculadora da poeticidade de um texto, mudam os parâmetros e as características da transmissão e da recepção. Por isso, os níveis de performance aos quais Zumthor (2000) faz referência condicionam a interferência maior ou a menor da voz e da escrita. Esta é, sem dúvida, a responsável pelo estabelecimento de um nível mais baixo de performance, dependente da atuação do leitor. Da mesma forma, esse teórico reconhece que os atos de comunicação estão também condicionados aos contextos culturais variados, convergindo para a afirmação de Goody (1988, p. 47): "as diferenças no modo de comunicação são frequentemente tão importantes como as diferenças no modo de produção, pois envolvem progressos na possibilidade de armazenagem, na análise e na criação de conhecimento, assim como nas relações entre indivíduos envolvidos".

O contexto e a possibilidade de transmissão do conto em sua forma escrita estão, em princípio, restritas à leitura silenciosa. Porém, se durante a leitura o leitor invoca ou percebe, em sua experiência estética, o contexto ágrafo da produção, da transmissão e da conservação desses contos nada mais resta senão identificar no próprio enredo as pistas esmaecidas desse cenário fulgente. Reiniciando agora com **As Fadas** e concluindo com as versões de **Riquet, o Topetudo**, o leitor terá a oportunidade de comprovar o intercâmbio entre o passado e o presente desses contos e entre estes contextos e o instante próprio da leitura no qual a performance constitui também um palco da experiência vocal residualmente presumida a partir do texto escrito.

Para chegar a isto, para confirmar a tênue performance que, por enquanto, resiste à tendência da escrita em suplantar os resquícios da cultura na qual os contos de Perrault e um caudal de histórias maravilhosas floresceram, foi preciso trilhar por outros caminhos. Espelhando-se em heróis e tentando se precaver das incoerências interpretativas, foi possível trilhar os caminhos disponibilizados pela antropologia, pela psicanálise e pela própria

compreensão da história e da cultura dos povos detentores da ancestralidade da obra *Contos de Perrault* a fim de atestar a relação deles com um universo do qual os índices vocais parecem paulatinamente sufocados. Tal fator aflui coerentemente para uma constatação a respeito da decadência do conto popular francês a partir do século XX e ressaltado por Delarue (1997, p. 46 [tomo I]),

> o conto de tradição oral parece ter perdido completamente a sua função estética e social que era a de recriar as reuniões entre camponeses e artesãos, durante os longos serões de inverno; de acompanhar determinados trabalhos sedentários ou monótonos, de fornecer um instante de evasão e de sonho aos soldados e aos marinheiros durante os períodos de ociosidade, como também a outros trabalhadores durante as horas de repouso.

5.1 AS TAREFAS SOBRENATURAIS

Introduzindo esta segunda parte das análises a presente subdivisão está reservada para a análise das versões do conto 480 – **As Fadas –**, narrativa integrante da terceira subdivisão dos contos maravilhosos (de 460-499) cujo destaque temático é a tarefa mágica (PROPP, 2006) ou tarefas sobrenaturais (NASCIMENTO, 2005). Neste caso, a cortesia de uma das irmãs possibilita a ela receber em troca dons que causarão a inveja e a fúria de uns e a paixão e desejo de outros.

O conto **As Fadas** pertence a um ciclo próximo do ciclo de **Cinderela** e está imediatamente antes do subconjunto de contos maravilhosos (500 a 559) regidos por um ajudante sobrenatural. É evidente que dentro de todos os contos maravilhosos o caráter feérico predomina, fator responsável pela dispensável diferenciação entre as terminologias contos de fadas e contos maravilhosos. Quando se tratar da problemática e não da forma deve-se, entretanto, atentar para os elementos essenciais que, segundo Novaes (1987), distinguem as narrativas tomadas por quaisquer das terminologias. Assim os contos serão diferenciados conforme as especificidades estritas relativas a uma narrativa feérica e a uma narrativa maravilhosa.

Conto simples e com pouca descrição física, a história de **As Fadas** faz jus ao título e não poderia ser diferente na forma e na condensação da problemática: existencial, pois "está visceralmente ligada à união homem–mulher" (NOVAES, 1987, p. 13).

A execução de tarefas sobrenaturais pode ser entendida com ironia se o leitor restringi-la ao fato exclusivo da grandiosidade do benefício recebido em troca de um simples favor: atender ao pedido de uma senhora que junto de uma fonte pede um pouco de água para matar a sede. E leitor compreenderá o grau de importância desse ato ao notar a dificuldade que personagens como Franchon, irmã da heroína, tem em fazer o mesmo favor. Neste cenário se aplica bem o provérbio segundo o qual a solidariedade não impõe pré-requisitos, senão a bondade de espírito. Desse ponto de vista, a atitude da heroína constitui sim uma tarefa sobrenatural e identifica, nas pessoas com o comportamento semelhante ao dela, a presença da virtuosidade geradora do polo positivo das energias cósmicas. O intercâmbio ocorrido na fonte entre a heroína e a personagem da fonte, ora fada benfeitora ora fada justiceira, revela também a coerência entre o ato e a consequência. Se o intercâmbio é baseado em ações positivas dele resultará uma recompensa igualmente positiva, do contrário, se a ação é negativa também o dom será negativo e afligente.

5.1.1 **As Fadas**

Segundo Soriano (1977), este é um conto ligado ao tema do encontro próximo da fonte substituindo rapidamente aquele da noiva substituída. Entretanto, ele trata também da questão da pobreza extrema de espírito, pois testa a humildade de duas jovens e pune aquela tomada fervorosamente pelo orgulho. Conforme Von Franz (1990), não são comuns os contos que falam da heroína e de sua sombra, as irmãs boas e as irmãs más. Em **As Fadas**, esse cenário se configura no singular, porém mantém a intenção de recompensa à boa e de punição à má. O conto se aproxima do ciclo vizinho de **Cinderela**, pois a protagonista é explorada por sua mãe cujo comportamento a faz parecer uma madrasta que não escondia a predileção pela filha mais velha.

No seu *Catálogo do Conto Popular Brasileiro,* Nascimento (2005) lista algumas versões populares do conto tipo 480 ao qual pertence a narrativa de **As Fadas**. Em algumas destas versões o autor destaca a junção das histórias de **A Bela Adormecida** e de **As Fadas** sob o título de **Maria Borralheira**, que não deve ser confundida com as versões de **Cinderela**, **A Bela Adormecida** nem **Pele de Asno**, pois acabam por integrar o ciclo da primeira destas histórias. Apesar do título semelhante, a história de Maria Borralheira, em

versões populares ou literárias, também não deve ser confundida com o título bastante comum do conto **A Gata Borralheira**. Dentre os autores citados, Bráulio Nascimento não faz referência à versão popular coletada por Sílvio Romero em Sergipe.

Nesta versão também intitulada Maria Borralheira, Romero (1907) apresenta uma história que intercala duas versões dos dois conhecidos contos de Perrault. A história começa por assemelhar-se à do conto **Cinderela**. Maria, filha de um pai viúvo, no caminho da escola sempre passa pela casa de uma viúva que induz a filha a fazer seu pai casar-se com ela. E Maria consegue atender ao pedido da sua futura madrasta, mas sem antes ter sido alertada pelo pai em tom proverbial: "Minha filha, ela hoje te dá papinhas de mel, amanhã te dará fel" (ROMERO, 1907, p. 108). Depois do casada com o pai de Maria, a madrasta começa a maltratar a heroína e a explorar seu suor, e a exemplo de versões do conto **Cinderela**, não baseadas em Perrault, incumbe a menina de tarefas difíceis para as quais Maria recorre a sua auxiliar mágica, uma vaquinha deixada para ela por sua mãe. A vaquinha é a verdadeira encarnação do elemento feérico. Engole os fios de algodão e elimina os novelos já prontos enquanto sua protegida brincava. Todas as tarefas difíceis impostas pela madrasta eram resolvidas pela vaquinha até a malvada desconfiar e descobrir tudo por intermédio de suas filhas.

No terceiro e último momento da história as coisas se colocam também como no conto **Cinderela**, excetuando-se o perdão da heroína a suas algozes. A madrasta cai para trás e a história não registra o perdão da heroína as suas irmãs postiças, talvez mesmo por esta não ligação carnal entre elas ou porque a Maria Borralheira, neste caso, não possui tanto espírito de piedade quanto a heroína de Perrault. Haveria aqui outras possibilidades interpretativas, dentre elas a influência do componente religioso influenciando o autor na construção da personalidade de seus heróis quando da formatação da história no código escrito.

O segundo momento da história é aquele que apresenta aspectos de **As Fadas**, por isso Nascimento (2005) registra versões com a indicação (480+510A). Nesta parte do conto a madrasta deseja comer a vaquinha de Maria a fim de eliminar sua ajudante mágica. A ajudante mágica da heroína pede a esta que no dia em que fosse morta ela tratasse de lavar o fato (as vísceras), pois nele encontraria uma varinha mágica. Depois deveria soltar a gamela correnteza abaixo e segui-la de perto realizando tarefas bondosas:

> [...] encontrou um velhinho muito chagado e morto de fome e sujo. Lavou-lhe as feridas e a roupa, e deu-lhe de comer. Este velhinho era Nosso Senhor [...]. Mais adiante encontrou uma casinha muito suja e desarrumada, e com

> os cachorros e gatos e galinhas muito magros e mortos de fome. Maria Borralheira deu de comer aos bichos, varreu a casa, arrumou todos os trastes e escondeu-se atrás da porta [...] (ROMERO, 1907, p. 111).

As donas da casa eram três velhas tartamudas que ao verificarem o zelo no ambiente desejaram, por três vezes, boas recompensas a tão caridosa criatura. A cada vez, da mais jovem a mais velha, cada uma repete versos ritmados e, num tom ejaculatório – "Manas, faiemos; faiemos, manas: permitta a deus que quem tanto bem nos fez, [...]" (ROMERO, 1907, p. 112) – delibera as recompensas: chapins de ouro nos pés; uma estrela de ouro nascida na testa; faíscas de ouro da boca ao falar. A forma verbal /faiemos/, provavelmente arcaica, refere-se a algo de diferente das duas acepções do verbo faiar registradas nos dicionários de língua portuguesa no Brasil. A versão eletrônica do Houaiss registra uma acepção com o sinônimo de praticar roubo, furtar, surrupiar e outra na qual o verbo relacionado às artes gráficas significa entrelinhar. Parece coerente aceitar o termo faiar como modo de fazer justiça e recompensar alguém pelo bom espírito. Neste momento de adesão da história de Maria Borralheira ao conto **As Fadas**, a heroína volta para casa e, inevitavelmente, demonstra seus atributos adquiridos, causando inveja à madrasta e às suas filhas. Todavia, diferente da heroína de Perrault, que em sua bondade orienta Franchon, sua irmã, a seguir o mesmo procedimento na fonte, Maria Borralheira, por sua vez, orienta suas irmãs postiças a fazerem tudo diferente do que ela fez, agindo em tom de sarcasmo, atitude talvez apoiada pelo leitor.

> É muito fácil; vocês peçam para ir também sua vez lavar o fato de uma vacca no rio; depois de lavado botem a gamella com elle pela corenteza abaixo e vão acompanhando; quando encontrarem um velhinho muito feridento, mettam-lhe o páo [pau], e dêm muito; mais adiante, quando encontrarem uma casa com uns cachorros e gatos muito magros, emporcalhem a casa, desarrumem tudo, dêm nos bichos todos, e escondam-se atraz da porta [...] (ROMERO, 1907, p. 113)

As consequências vêm na mesma medida da ação executada pelas irmãs da heroína. Para revidar, cada uma das donas da casa, proferindo a mesma ladainha, adaptando, evidentemente à situação, sentencia: "Manas, faiemos, manas: permitta a Deus que quem tanto mal nos fez lhe appareçam cascos de cavallo nos pés [...], lhe nasça um rabo de cavallo na testa [...], lhe saia saia porqueira de cavallo pela bocca [sic]" (*ib.*). Mesmo condenadas pelo que fizeram as duas emproadas encontram uma maneira de participarem dos três dias de festa anunciados na cidade. Por outro lado, o refrão mágico a que a personagem recorre recupera

uma situação de oralidade, de presença física de um narrador e, portanto, de uma performance retida numa forma mais desprendida da escrita em determinado instante da leitura.

Em seu *Catálogo do conto popular francês,* Delarue e Tèneze apresentam como representante do conto **As Fadas** uma versão intitulada **As duas filhas, a feia e a bonita** (Delarue e Tèneze, [Tomo II], 1997, p. 188). Este mesmo título, entretanto, intitula um conto-tipo 480B, que não deve ser confundido com o enredo daqueles contos-tipos do qual faz parte a história de **As Fadas**.

5.1.1.1 Da Resignação ao Triunfo

Retomando as versões do presente conto de Perrault, percebe-se um narrador sempre compadecido com os personagens injustiçados, lançando mão da fórmula epitética "pobre menina", e até "pobre miúda" (versão de 1977), com o sentido de coitada, de indefesa, em contraste ou em decorrência das tarefas a serem cumpridas pela personagem, estas também epitetadas: o grande pote d'água (ou a enorme jarra, ou ainda, o grande cântaro) e o caminho a ser percorrido, definido como estando distante de sua residência. Especialmente para este último dado, algumas versões eliminam esse epíteto que já causa piedade no leitor, mas o substitui por um dado mais preciso, às vezes constituindo também uma fórmula epitética, como em "uma boa meia milha".

> [...] a pobre menina era obrigada a trazer duas vezes por dia um grande pote d'água duma fonte [...]. – Pois não, minha senhora, [...] (1934, p. 13).
> /
> [...] a pobre menina tinha de ir duas vezes por dia buscar água a grande distância de casa, água que ela trazia numa enorme jarra [...] (1965b; 1993aa, p. 66).
> /
> A pobre menina comia na cozinha [...] e ia duas vezes buscar água no poço, que ficava a uma boa meia milha de distância da casa (1970, p. 68).
> /
> Entre outras coisas, a pobre miúda tinha de ir duas vezes por dia buscar água a meia légua de casa, carregando um enorme cântaro cheio (1977, p. 117).
> /
> Cumpria à pobre menina, [...], ir buscar água (1985, p. 181).
> /
> Além disso, essa pobre menina tinha que ir duas vezes por dia buscar água num lugar que ficava a três quilômetros da sua casa, e trazer um grande cântaro cheio (2004a, p. 111).

/
A pobre jovem tinha, entre outras coisas, de ir duas vezes ao dia pegar água a grande distância da residência, trazendo cheio um grande cântaro (2005b, p. 249).

Parecendo conhecer a forma epitética – "pobre menina" – para a identificação da heroína na maior parte das versões, a de 1977 surpreende ao trazer a expressão "pobre miúda" demonstrando, nesse momento da história, a ausência de uma força reacionária ao estado de coisas instauradas contra ela. Para tanto, a compreensão e a distinção disso tudo depende da experiência de vida e de leitura do espectador. De outro modo, o leitor poderia ignorar esse dado, uma condição imprevisível, pois é definida pelo estado psicofisiológico dele no instante em que se depara com a obra. Como diz Iser (1999, p. 149) "os segmentos textuais surgem de forma sucessiva no fluxo da leitura, por isso eles são interligados, eles não são simultaneamente focalizados pelo leitor". Ao saltar de um segmento para outro o ponto de vista do leitor pode desprezar um dado do texto bem como se intrigar com outro, um estado de exercício mental não garantido, como toda performance, num outro momento de leitura deste mesmo texto.

A fonte, e consequentemente a água, é um motivo recorrente no conto de Madame Murat, contemporânea na publicação dos contos de fadas. O motivo da fonte é recorrente também no contexto sócio-histórico referente à fome do final do século XVII, na França. Nesse período havia dificuldades não só de alimento, mas necessidades de provisão de água, tanto na cidade quanto no campo. E na escassez, às vezes era necessário percorrer grandes distâncias para se obter o precioso líquido.

Do ponto de vista folclórico o conto **As Fadas** prende-se de modo evidente ao subtipo *frequentando a ribeira* no qual se observa uma heroína deparando-se com uma fada ao caminhar na direção da fonte, para onde foi designada, a fim de pegar a água. Soriano (1977) garante ser este um ciclo característico do folclore francês. Em alguns contos de magia, o ponto de partida para os ritos de iniciação do herói é encontrado na fonte sugestiva da existência de águas límpidas ou de águas puras. Na fonte, a heroína de **As Fadas** inicia as suas provações preparatórias e, apesar da sobrecarga de trabalho, responde a todas as ordens com gentilezas. É o que se percebe nos extratos narrativos a seguir:

– Pois não, mãezinha – disse a linda menina [...]. Após beber, disse-lhe a boa mulher: [...] (1965b; 1993a, p. 66).
/

> [...] apareceu uma pobre velha e pediu-lhe um gole d'água (1970, p. 68).
> /
> [...] apareceu uma pobre mulher a pedir-lhe que lhe desse de beber [...]. Depois de ter bebido disse-lhe a boa mulher (1977, p. 117-118).
> /
> [...] se achava junto à fonte quando apareceu uma pobre mulher que lhe pediu um pouco de água para beber. "Pois não, minha boa mulher", disse a bela moça, [...]. Após ter bebido, a boa mulher lhe disse: (1985, p. 182).
> /
> [...] Veio até ela uma pobre mulher [...]. – Mas é claro, senhora! – disse a linda moça, [...]. Depois de beber, a boa mulher lhe disse: [...] (2004a, p. 111).
> /
> Um dia, em que estava lá [na fonte], aproximou-se dela uma pobre mulher, que lhe pediu: − Quer dar-me de beber, minha menina? – Pois não, minha boa tia. E a bela moça, imediatamente, lavou a bilha e depois tirou a água com todo o cuidado (2005a, p. 80).
> /
> Certo dia [...] aproximou-se dela uma pobre mulher que lhe pediu que lhe desse de beber. Pois não, minha boa senhora, diz a bela jovem; [...]. A boa mulher, tendo bebido, lhe diz: [...] não posso de deixar de conceder-te um dom (2005b, p. 249).

No âmago da cena está a componente primordial do conto. Trata-se do doador, um personagem em correspondência direta com uma das funções destacadas por Propp (2006). Por esta função o herói encontra em seu caminho uma velha qualquer (pode ser também outro tipo de personagem), é submetido a uma prova e recebe em recompensa por seu bom préstimo um recurso ou objeto mágico. Assim como aparece na narração, o dom recebido pela heroína do conto de Perrault somente se materializa por meio de sua comunicação verbal. Ao expelir pérolas e flores, o conto traça simbolicamente um paralelo direto com a personalidade admirável da heroína.

Os epítetos podem situar momentos de pura ternura narrativa, num estágio favorável ao herói e no qual o leitor permanece inteiramente integrado à cena por não correr risco, nem ele de qualquer modo postado no mundo real, nem os personagens em interação com outros de igual índole. Os epítetos sozinhos, fragilmente ou não, ainda relutam em presumir a palavra poética que, para o leitor, está em ligação direta com a efetivação vocal no ato da transmissão. Na escrita, é verdade, a palavra poética não tem o mesmo poder de ser reescutada, mesmo assim, colabora para a solidificação de uma performance na escrita ao afetar profundamente a sensibilidade do leitor disposto a torná-la viva voz. Agita-se na penumbra uma voz poética inserida na diversidade de experiências do leitor que auxilia na formação da obra a partir de sua intervenção e de sua interação com um texto narrativo-

maravilhoso, o qual, neste momento, revela a fase preparatória do herói na busca pelo eldorado.

Segundo Meletínski (2002, p. 60), "na provação preparatória o herói deve atender a um pedido ou simplesmente comportar-se de modo gentil e carinhoso com os seres mágicos que encontra, em sua maioria velhinhos e velhinhas". Desse modo se comporta a jovem mais nova e, por isso, é nomeada com fórmulas epitéticas laudativas introduzidas pelos adjetivos bela ou linda, conforme a versão. Enquanto isso, o disfarce da fada revela, apesar da aparente condição denunciada pela expressão epitética "pobre mulher", o mesmo carisma contido na heroína do conto. Entretanto, esse mesmo carisma é acompanhado do vigor da justiça, suficiente para punir a grosseria da filha mais velha. Este é um caso em que Meletínski (2002, p. 94) afirma: "na mitologia de muitos povos do mundo o herói cultural tem um irmão ou, mais raramente, uma série, que ora o ajudam, ora o prejudicam". Isso se reflete nos contos maravilhosos naqueles casos em que os irmãos mais velhos desenvolvem atos hostis e invejosos contra seu irmão mais novo.

No caso de **As Fadas** a heroína é afetada indiretamente por sua irmã mais velha, Franchon, porque esta não impede a hostilidade de sua mãe contra a irmã. Para auxiliar no combate contra a injustiça o resultado de uma tarefa sobrenatural resulta no principal mecanismo de superação das provações por parte da heroína. Esta atende ao pedido feito por uma mulher que lhe pede água junto à fonte. Nas versões ilustradas essa personagem tem mesmo o aspecto de uma mulher com idade avançada, uma velha, no bom sentido do termo. Embora o narrador não deixe isso explícito a concepção de leitura dos ilustradores influencia a elaboração de sentido do leitor. Provavelmente, o epíteto utilizado pelo narrador, em sua explicação, possua a tendência a criar na mente do receptor a imagem de uma mulher já idosa.

> [...] era uma fada que tomara a forma de uma pobre mulher da aldeia (1965b; 1993a, p. 66).
> /
> [...] (tratava-se de uma fada que tomara a forma de uma pobre aldeã) [...] (1977, p. 117).
> /
> [...] (era uma fada que havia assumido a forma de uma mulher pobre da aldeia) [...] (1985, p. 182).
> /
> (Pois era uma fada que havia tomado a forma de uma pobre mulher aldeã, para ver até onde iria a boa educação da moça) (2004a, p. 112).
> /
> (pois se tratava de uma fada que tomara a forma de uma pobre mulher da aldeia) [...] (2005b, p. 249).

Como se observa, o narrador de algumas versões até utiliza parênteses para explicar quem era a mulher que testara a honestidade da jovem, mas não indica tratar-se de uma velha. Com essa atitude o leitor pode seguramente supor uma intenção do narrador em largar o fio da narrativa, quebrando o protocolo de uma narração, porque estaria invadindo a intimidade do leitor. Este, nesse momento, postado em sua experiência estética, seja pelo efeito produzido, seja pela evasão de sentidos construídos por ele, o receptor, a partir desses detalhes obtidos acerca de determinado instante do enredo. Numa condição assim restaura-se o terreno de uma performance oriunda de um narrador transfigurado em contador como mais fortemente se percebe quando ele profere suas sentenças. Entretanto, é a atitude do leitor quem permite tal acontecimento.

Na explicação do narrador há razões para se supor o disfarce da fada em uma mulher mais idosa, e embora o texto não afirme, as ilustrações de algumas versões contribuem para tal constatação. Desse modo, em se tratando de ajudante de herói, "um caso especial são os velhinhos ou velhinhas milagrosos que o herói encontra pelo caminho e cujos pedidos ele satisfaz e com os quais se porta de maneira cortês" (MELETÍNSKI, 2002, p. 148). Este autor acrescenta ainda que o ajudante milagroso do herói, representado no conto maravilhoso principalmente pelas fadas, pode ser encontrado ainda nos mitos heróicos. Porém, no conto maravilhoso esse elemento se manifesta como elemento obrigatório da estrutura narrativa, pois através da sua inserção e do seu movimento imprescindível na direção do herói as realizações da narrativa se concretizam.

Na ligação da imagem narrada sobre a mulher da fonte com a imagem de uma velha, Von Franz (1990, p. 172) confirma: "nos contos de fada, o velho é comumente uma figura auxiliar, que aparece quando o herói está em dificuldades e precisa de conselho e direção. Ele representa a concentração do poder mental e a reflexão dos propósitos e, ainda mais importante, introduz um pensamento genuinamente objetivo". Antes, porém, de se tornar um auxiliar a figura do velho, também revestido pela condição de servo pobre, um papel desempenhado pelo *animus*, permanece desse modo com o objetivo de testar a personalidade do outro. E como o *animus* representa o componente masculino de todos os seres humanos, mesmo se no conto de Perrault o papel de servo pobre passa a ser representado por uma mulher, é nela que atua esse componente masculino colocado ali para realizar julgamentos e proferir veredictos. Para Von Franz (1990, p. 194): "o homem como guerreiro e caçador nas suas qualidades primitivas é levado a matar, é como se o *animus*, sendo masculino, carregasse

essa propensão. Já a mulher, a serviço da vida é *anima*, liga o homem à vida". A fada da fonte que ora parece ser descrita como uma mulher velha e no momento seguinte transforma-se em mulher jovem, de qualquer modo incorpora o caráter do *animus*, não para matar diretamente a irmã mais velha, embora esta acabe morrendo ao final da história. A relação com a citação de Von Franz (1990) se solidifica pelas qualidades primitivas do *animus*, entretanto, o papel da fada resumiu-se antes a praticar a justiça num sentido nem cristão nem pagão, mas no sentido racional.

Segundo Warner (1994) a relação da mulher com os contos de fadas ou maravilhosos é superior a dos homens. Não que o conto de fadas devesse ter exclusividade entre os sexos, porém parece haver um laço de afinidade entre os enredos, os personagens e o público feminino, pois afinal, desde a ligação com as velhas fiandeiras o próprio ato de criar ou recriar histórias na escrita está revestido de semelhanças com essa atividade artesanal comum às mulheres, às velhas especialmente. Outra questão é a da representação da mulher nos contos de fadas. Madrastas, bruxas e ogras aparecem com maior força que homens maus, reis incestuosos, ou ogros famintos. A maioria dos personagens, pelo menos nos contos de Perrault, pertence ao gênero feminino. Se, de um lado, figuram as mães ausentes, como em **Cinderela**, as madrastas perversas, de outro as velhas sábias e as próprias fadas contrabalançam esse cenário. E a sabedoria nos contos de fadas remete diretamente às sibilas em cuja função encontrava-se o dom de manipulação em favor do mal ou do bem, dois elementos que regem a convivência humana.

Intempestivamente, a mãe da jovem heroína sempre a reprova e isso decorre, como se observa na história, de sua atitude cortês. Mesmo em condições difíceis, a heroína se comporta e se mostra digna dos dons recebidos na fonte da parte daquela senhora, por isso ao invés de se justificar pela infundada reclamação materna a filha se desculpa:

> − Peço perdão, minha mãe – disse a pobre menina (1965b; 1993a, p. 66).
> /
> − Peço-vos me perdoeis, minha mãe – disse a pobre menina [...] (1977, p. 118).
> /
> Quando a linda moça chegou em casa, a mãe repreendeu-a [...]. "Peço-lhe perdão, minha mãe", respondeu a pobre moça, [...] (1985, p. 182).
> /
> Quando a linda moça chegou à casa [...]. – Perdão, mamãe, − disse a pobre moça [...].(2004a, p. 112).
> /
> Assim que a bela menina chegou à sua casa, a mãe a repreendeu [...] (2005a, p. 80).

/
Quando a bela jovem chegou a casa, sua mãe a repreendeu [...]. Peço-vos perdão, minha mãe, diz a pobre jovem [...] (2005b, p. 249).

Como havia predito a fada, enquanto se desculpava, a heroína, revestida de epítetos pelo narrador, expele dons valorativos. Neste ponto, a maior parte das versões converge tanto na quantidade quanto na especificidade dos dons para aquilo que é narrado nas versões francesas: duas rosas, duas pérolas e dois grandes diamantes. Estes se tornam os objetos mágicos representativos de outro valor do conto, indicativos da chave para o casamento. Em **As Fadas**, a obtenção destes objetos milagrosos é definida, assim, em função de seu inexplicável surgimento e de terem sido obtidos por intermédio dos coadjuvantes também milagrosos.

Neste conto não há uma gama variável de epítetos concentrando-se mais na identificação da heroína até a sua redenção referida sempre com o qualificativo pobre. O leitor, entretanto, não pode se entendiar com isso, pois é o qualificativo mais utilizado nos contos de Perrault justamente porque os personagens partem de sua condição de inferioridade e nela permanecem durante boa parte do enredo. Para fortalecer essa premissa basta o leitor recorrer às palavras de Zumthor (1993, p. 74): "o homem vive também a linguagem da qual ele provém, e é só no dizer poético que a linguagem se torna verdadeiramente signo das coisas e, ao mesmo tempo, significante dela mesma". Desse modo, o leitor entende que mesmo em sua fragilidade os epítetos sustentam, no ato da leitura, essa reivindicação de uma performance sob o jugo da escrita, resplandecente a cada encontro primordial dele com o objeto de prazer resguardado na obra de Perrault.

Voltando ao dilema do qualificativo recorrente, na obra deste autor e na de outros autores de contos maravilhosos, uma provável característica das personagens bondosas é a ingenuidade. Talvez este seja um dos motivos pelos quais o narrador opte pelo qualificativo "pobre" para compor a expressão epitética designativa da heroína.

A pobre menina lhe contou ingenuamente tudo [...] (1965b; 1993a, p. 66).
/
A pobre menina contou-lhe inocentemente tudo [...], lançando ao mesmo tempo milhentos diamantes pela boca (1977, p. 118).
/
A pobre moça contou-lhe ingenuamente tudo o que lhe havia acontecido (1985, p. 182).
/

> A pobre menina lhe contou ingenuamente tudo o que lhe tinha acontecido (2004a, p. 112).
> /
> A pobre criança lhe contou ingenuamente tudo [...] (2005b, p. 249-250).

É comum entre os personagens maus dos contos maravilhosos a falta de virtudes. A mãe, tomada pela inveja, neste momento em que a filha mais nova conta-lhe como adquiriu os dons, chama-lhe pela primeira vez de filha. Na verdade, ela pretendia não ver as preciosidades saindo da boca da heroína, mas saber como poderia fazer para que sua filha predileta obtivesse semelhante capacidade:

> [...] e quando uma pobre velha te pedir de beber, serve-a com a maior boa vontade (1965b, p. 66; 1993a, p. 67).
> /
> É só você ir buscar água na fonte, e quando uma pobre mulher lhe pedir um pouco de água [...] (1985, p. 182).
> /
> − Olhe Francisquinha, [...]. Basta ir buscar água na fonte e quando uma pobre mulher lhe pedir de beber, [...]. – Era só o que me faltava – respondeu a fera orgulhosa [...] (2004a, p. 112).
> /
> − Tu só terás que ir à fonte e, quando uma pobre mulher te pedir de beber, tu a servirás com toda a gentileza (2005a, p. 83).
> /
> [...] e, quando uma pobre mulher te pedir de beber, dar-lhe água bem honestamente. Era só o que faltava, responde a brutal, [...] (2005b, p. 251).
> /

Um aspecto que merece destaque nos contos de fadas é a perda do objeto milagroso. Segundo Meletínski, isso ocorre devido à mulher infiel, a um feiticeiro mau, à inadvertência do herói ou a irmãos mais velhos invejosos. Este último detalhe, em **As Fadas**, é o fator preponderante para determinar a perda de um dom já antes atribuído à pessoa certa, pois serve de gratidão do reino feérico à atitude de resignação da heroína. Por isso mesmo, o motivo de não conseguir um objeto milagroso pode ser entendido como o motivo de sua perda. Assim acontece a Franchon que se revolta por não conseguir obter os lucros de uma atitude nobre não demonstrada. A heroína deste conto não perde seus objetos mágicos, mas, por enquanto é afetada pela ira de sua mãe que a expulsa de casa, culpando-a pelo insucesso da filha mais velha. A personagem madrasta é visualizada nos contos de fadas como símbolo do

“inconsciente no seu papel destrutivo, no seu caráter perturbador e devorador” (VON FRANZ, 1990, p. 140).

> [...] Disse e avançou para cima da menina boa, [...] (1934, p. 16).
> /
> A pobre moça fugiu e foi esconder-se numa floresta próxima (1985, p. 187).
> /
> E logo correu para surrá-la. A pobre menina fugiu e foi esconder-se na floresta [...] (2004a, p. 112).
> /
> A pobre menina fugiu e foi esconder-se na floresta vizinha (2005a, p. 84).
> /
> A pobre jovem fugiu e foi se salvar na floresta próxima. (2005, p. 251).

Apesar de não abundante a presença dos epítetos recobram ainda a identificação de uma voz ao espírito vivo sequestrado pela escrita, porque como diz Zumthor (1997), a respeito dos ensinamentos e rituais da religião popular, a verdade permanece intrinsecamente ligada ao poder vocal e ao poder poético da linguagem veiculada por ela. O epíteto conserva o germe de um conhecimento transformado em narrativa, ele é o fio que transmite os sentidos de toda a trama do conto, não apenas das partes relacionadas a ele e à disposição da performance na escritura.

As expressões epitéticas e as demais características destacadas neste trabalho como índices de oralidade representam a porta de entrada para a compreensão do conjunto de versões das histórias de Perrault. Elas servem de ponto de apoio para a constatação de que a performance desses contos escritos entrecruzam a tradição longínqua que os produziu com a tradição moderna de uma literatura voltada para o público infantil e juvenil, mas de toda forma aberta a qualquer leitor em qualquer tempo.

A indeterminação relativa às formulas epitéticas atribuídas à heroína não permite definir uma faixa etária segura para ela: entre moça, jovem e menina há disparidades temporais consideráveis. Talvez o mais correto fosse considerá-la numa faixa etária superior à adolescência, pois, enfim, conclui sua sina com o casamento. Assim, mesmo a opção por “pobre menina” não garante que o narrador, em determinada versão, esteja se referindo a uma criança. Pode se tratar simplesmente de um modo de expressão familiar de quem é íntimo da cena conduzida por ele próprio.

5.1.1.2 Fuga e Redenção

A fuga ou o refúgio da filha mais nova, para a floresta, representa ao mesmo tempo duas realidades do conto: o processo de iniciação e de ressurreição do herói e a devolução do objeto milagroso. Esta última realidade se processa pelo encontro com o príncipe a quem a heroína poderia revelar, pela voz, os seus dons e de quem ela poderia receber a recompensa e a finalização do rito de iniciação, isto é, através do casamento.

O espaço de transformação do herói torna-se ainda, para a heroína do conto, o espaço de florescimento dos seus dons. A metáfora das pérolas e diamantes, representantes das palavras doces, da honestidade e da retidão da protagonista comoveu o coração do príncipe que se enamorou dela. A figura da floresta foi o cenário sobre o qual o desfecho da história foi construído, tanto aquele concernente à heroína quanto o desfecho ruim relativo à primogênita, inclusive sendo este o ultimo momento narrativo do conto. Assim como a floresta constitui o trampolim para ascensão do herói, do contrário representa o precipício para a derrocada daqueles personagens punidos pelas próprias regras do gênero maravilhoso.

"Uma floresta é uma região onde a visibilidade é limitada, onde as pessoas se perdem, onde animais selvagens e perigos inesperados podem aparecer; assim como o mar, a floresta é um símbolo do inconsciente" (VON-FRANZ, 1990, p. 148). Mas no caso da heroína de **As Fadas** a floresta lhe reservou apenas a parte boa, pois encontra um príncipe com o qual se casará e, desse modo, segundo Meletínski (2002) se consolida a reconciliação do herói com o seu próprio mundo interior e a manifestação da individuação advindas do casamento.

> − Ai de mim! Suspirou a boa menina. (1934, p. 16).
> /
> [...] o filho do rei [...] perguntou à linda menina, por que estava ali sozinha e por que chorava tanto. (1970, p. 72).

As duas citações acima, nas quais aparece um epíteto designativo para a heroína, revelam também a presença do encontro com futuro esposo. Esse encontro também é resultante da intervenção feérica que, no sentido ridículo, ironiza a má índole da irmã malvada e recompensa a heroína obediente com pérolas e diamantes a cada palavra pronunciada. Apesar de símbolo da índole admirável da heroína, os objetos valiosos produzidos caracterizam, de certo modo, a ironia de Perrault identificada por um traço burlesco. Tal

ironia “se manifesta por um traço burlesco, às vezes, rápido e eficaz. O dom da Fada que, por definição, se situa num universo mágico, torna-se o objeto de uma verdadeira estimação, no sentido jurídico e financeiro do termo” (SORIANO, 1977, p. 138-139). O leitor pode inferir o traço burlesco de Perrault nas palavras do narrador a respeito do dote referido pelo príncipe: “O filho do rei apaixonou-se por ela e, considerando que semelhante dom valia mais do que tudo o que uma noiva pudesse levar de dote, conduziu-a ao palácio do rei seu pai, onde a desposou” (PERRAULT, 1999, p. 187). Aqui, pode-se pensar na inserção de um jogo de interesses, pois do ponto de vista mágico, a heroína acumularia uma fortuna considerável com o uso do dom recebido da fada, fazendo o filho do rei ser categórico ao decidir com quem queria se casar.

Em **As Fadas**, depois da casa e da fonte a floresta é o último espaço do limitado cenário deste conto breve cujo título é o mais curto dentre todos da coletânea de Perrault. Mas esse conto é concluído, a exemplo dos contos pertencentes a ciclos vizinhos ao de **Cinderela**, com o casamento. Tanto no mito quanto no conto maravilhoso tem-se o casamento exogâmico e com um cônjuge totêmico. A heroína, sem pertencer a uma classe elevada na sociedade, casa-se com o príncipe, não apenas pela materialização de sua virtude, mas, sobretudo, para se fazer cumprir o destino do herói nos contos maravilhosos, conforme dita Propp (2006) a respeito da 31ª. função dos personagens: o herói ou heroína se casa e sobe ao trono. O casamento representa a culminação da ação do conto maravilhoso. Na variante feminina ocorre o casamento do herói com a princesa; na variante masculina, o inverso, sendo, neste caso, o destino da filha mais jovem ou da enteada, conforme Meletínski (2002). Enquanto a filha mais nova era recompensada por seu temperamento doce, Franchon, a mais velha, era punida.

A mais velha é punida porque nela se concentra a inveja, um dos símbolos da queda. Para Durand (1997, p. 114) “o tema da queda aparece também como signo da punição, vendo-se multiplicado numa mesma cultura, tanto na tradição grega quanto na tradição judaica [...]”. Por sua vez, a heroína é recompensada porque seu comportamento é o comum ou o mais aceitável dentro das relações sociais afinal, “o caminho da vida humana se reflete nos mitos e nos contos maravilhosos, principalmente no plano da correlação entre personalidade e coletivo, mais do que no da confrontação ou da harmonização do consciente e do inconsciente” (MELETÍNSKI, p. 2002, p. 23). Como agia de modo admirável a filha mais nova logo atraiu para si o interesse daquele personagem cobiçado, certamente, por todas as

jovens do reino. Por isso, "o príncipe apaixonou-se pela linda mocinha ali mesmo [...]. A orgulhosa irmã [...] acabou por morrer só e miserável na floresta" (PERRAULT, 1970, p. 75).

Assim, o percurso da heroína, intuitivamente, tende a convergir para um único ponto: as provas da iniciação e as provas do casamento, segundo Meletínski (2002). Desse modo, a ação de ir buscar água na fonte representa o afastamento do herói, as andanças probatórias consolidadas pela interpelação de outro personagem, a fada, que lhe pede ajuda. Ao expulsar a filha de casa e esta, ao fugir para um bosque, concretiza as provas de iniciação e encaminha-se para concretizar as do casamento. Ao elencar as versões de **As Fadas** e a referida distribuição dos elementos, conforme os autores de cada versão, Delarue e Tenèze (1997) definem as heroínas como sendo as duas irmãs e não apenas a mais nova. Quanto a esse aspecto a versão de Perrault seria definida assim: "a filha feia e desagradável é mimada por sua mãe, a filha bela e bondosa é maltratada" (DELARUE; TENÈZE, 1997, p. 189 [tomo II]).

Neste caso, tem-se um herói acompanhado de um anti-herói. Tem-se uma oposição gemelar na qual a irmã mais nova, a verdadeira heroína, representaria o mito do herói cultural sábio. Do outro lado, a irmã mais velha, assemelhada ao trickster, segundo Meletínski (2002), caracteriza-se pela oposição ao herói cultural e engloba em seus aspectos a ingenuidade, a tolice, mas também a maldade e a destruição, responsáveis por atrapalhar os planos de sabedoria e criatividade comuns ao verdadeiro herói dos contos maravilhosos.

A distinção de personalidade e de preferência materna entre as representantes da componente gemelar é bem destacada pelo narrador no início da história. Para tanto, ele se utiliza de um aforismo demonstrando uma atitude que na forma escrita do conto testemunha a favor da tradição popular e denuncia o envolvimento dele com o espectador. Dessa maneira reintegra um índice de oralidade que permite ao leitor, neste momento, reconstituir a presença física de uma voz e trazer à tona uma performance manifestada no conto. Por essa máxima, identifica-se a proximidade entre mãe e primogênita, revelada principalmente pela ação da primeira. De outro modo, esse aforismo não indica a proximidade entre a filha mais nova e o seu pai, pois este não aparece na trama. Não se sabe se o pai da filha mais jovem era falecido ou se não havia papel algum para ele no conto. Entre as versões, algumas são mais abrangentes e outras mais específicas na identificação do objeto de apreço.

> [...] Como naturalmente amamos quem conosco se parece, a mãe era louca pela filha mais velha, e ao mesmo tempo tinha uma horrível aversão pela mais nova (1965b; 1993a, p. 65).
> /

> [...] Como por natureza se ama o que com a gente se parece, [...] (1970, p. 68).
> /
> [...] Como é natural gostar-se daquilo que conosco se parece [...] (1977, p. 117).
> /
> [...] Como todo mundo gosta é de quem lhe é semelhante [...] (1985, p. 181).
> /
> [...] Mas como se ama naturalmente o seu semelhante [...] (2004a, p. 111).
> /
> [...] Como costumamos amar quem se parece conosco [...] (2005a, p. 80).
> /
> [...] Como se ama naturalmente seu semelhante, a mãe era louca pela filha mais velha e, ao mesmo tempo, alimentava espantosa aversão pela mais nova (2005b, p. 249).

Mais uma vez o narrador comprova a sua capacidade sapiencial. A condição do tempo presente reverte a temporalidade do enredo em momento de presunção de oralidade viva e, portanto, de manifestação de uma performance na escrita narrativa. Isso se dá a partir da possibilidade de haver, na manifestação do narrador diante do leitor e da devida adesão deste ao seu discurso, um trânsito vocal não aleatório, todavia constituindo uma das finalidades dos textos poéticos. Zumthor (1984) prefere o termo poético em substituição a literário devido o primeiro termo ser historicamente menos marcado do que o segundo. A sentença do narrador revela, de certo modo, a aceitação do posicionamento da mãe em relação às filhas: amar a mais velha e desprezar a mais jovem.

O componente semântico da sentença anterior, exposta nas diversas versões de **As Fadas**, engloba o argumento da atração pelos semelhantes. No início do conto lê-se que a filha mais nova era o verdadeiro retrato do pai, porém a sentença acima é utilizada pelo narrador para retratar a proximidade afetiva entre a mãe e a primogênita. Isso merece, segundo Soriano (1977), uma análise atenta. O folclore apresenta bem a situação em que uma mãe não ama uma de suas filhas, mas o tratamento dado por Perrault a esse tema é acentuado de modo que a mãe, em relação à filha mais jovem, mais parece uma madrasta malvada. Em alguns casos têm-se duas filhas que se deparam com um personagem maravilhoso: uma Fada, a Virgem Maria ou um Mágico; em outros casos observa-se a presença de várias fadas. Em todos eles, entretanto, o título evoca esses personagens mágicos não indicando, conforme Soriano (1977), a incoerência do título. O presente conto de Perrault oferece um destaque ao próprio gênero, conto de fadas, ao legítimo elemento que o ajuda a se definir como tal. Embora o título **As Fadas** sugira a presença de várias personagens desse tipo, a versão de Perrault não conta senão com uma única representante do universo mágico, um fator de

possível indicação de uma falta de justeza entre título e texto. Contudo, em se tratando de uma realidade mágica, a duplicidade da fada em situações extremas, do ponto de vista social, neutraliza essa aparente ausência de coerência. A duplicidade que justificaria o título encontra-se nos dois momentos em que cada uma das jovens interage com esse elemento mágico.

Permanece, por outro lado, a consolidação da heroína, como restauradora da situação sadia e consciente. Em relação a isso, Von Franz (1990, p. 73) acrescenta: o herói "é um ego que restabelece o funcionamento normal e sadio de uma situação, onde todos os egos da tribo ou nação estão desviando-se do padrão básico e instintivo da totalidade: pode-se dizer, então, que o herói é uma figura arquetípica que representa um modelo de ego funcionando de acordo com o *self*.".

Ao entender o termo mito de maneira mais geral, Durand (1997) aceita a existência de formas diferentes para explicar a concepção deste tipo de relato fantástico de tradição oral. Particularmente, o antropólogo vê o mito como uma narrativa obcecada pelos estilos da história e pelas estruturas dramáticas, incluindo em sua concepção tudo aquilo que está balizado pela inércia dos símbolos e, por outro, pelas verificações dos costumes e culturas dos povos, isto é, pelas averiguações arqueológicas. Desse modo, o autor aceita formas do mito relacionadas às

> recompensas e punições [que] saem pela boca, como no conto de Perrault **As Fadas**, mas, enquanto os objetos da punição são tanto répteis, sapos ou serpentes como excrementos, a recompensa manifesta-se por um 'vomitar' de riquezas: gado, ouro, pedras preciosas, moedas, roupa e ricos vestidos de que a nossa Gata Borralheira (que segundo a classificação da mitóloga [Comhaire-Sylvain] pertenceria à forma 3) conservou vestígios na metamorfose dos pobres vestidos em roupa principesca (DURAND, 1997, p. 367).

Todas essas riquezas saem pela boca e denotam para o outro as ações anteriormente executadas, bem como a personalidade dominante de determinada personagem, a exemplo do que ocorreu, em sentidos inteiramente diferentes, entre Franchon, tomada pela punição, e a heroína, agraciada pelas recompensas.

As Fadas, conclui Soriano (1977), é o conto de Perrault cujo enredo é o mais simples e claro no tocante às tarefas da heroína e a articulação delas em função do seu objetivo final, o casamento com o filho do rei. Um conto motivado pelos encontros na fonte, a obtenção de

dons a partir dos quais se dá o esperado desfecho. O título parece redundante por imitar o próprio gênero que o compõe, todavia pretende identificar no elemento feérico a disposição para proteger ou julgar, para distribuir bondades ou maldiçoes, e enfim, demonstrar sua força e importância para o desenvolvimento das tramas concebidas sob o jugo do maravilhoso, mesmo se alimentado também pelo realismo latente.

A identificação de uma performance no nível escrito do conto **As Fadas** demonstra de antemão e duplamente a experiência artística da leitura e a reflexão cientifica. Para Jauss (2007, p. 137), grosso modo, "eliminar da arte o prazer seria uma coisa, e conduzir uma reflexão científica, histórica ou teórica sobre a experiência artística seria outra coisa". A própria condição do prazer da leitura, neste caso, perpassa o prazer e a dor da construção teórica a respeito de co-irmãos, mas ao mesmo tempo portadores de uma identidade própria que inclui o aspecto gráfico, a escolha vocabular, as ilustrações e o direcionamento dos sentidos que cada leitor aferirá a cada leitura espontânea ou reflexiva.

Como o próprio Zumthor (2000, p. 87) afirma: "da performance à leitura, muda a estrutura do sentido". A performance não pode ser reduzida ao estatuto de objeto semiótico porque sempre dela algo tende a transbordar, seja o gesto, a entonação, ou o cenário, enfim. Do lado da leitura o texto escrito ainda almeja a sua semioticidade a qual somente é concretizada com o encontro entre texto e leitor e a consequente construção de sentidos, isto é, a construção de uma obra, principalmente, neste caso particular, pela intervenção de índices de uma oralidade anterior ao formato escrito do texto das versões dos contos. Seja pelas formas epitéticas ou pela intervenção de um elemento que busca dar conselhos ao leitor, a performance neste conto de Perrault se constitui longe de sua forma primordial, mas nele permanece como parte de um ritual exclusivamente conduzido pelo receptor.

5.2 OS AJUDANTES ENCANTADOS

Os três primeiros contos aqui analisados têm em comum a presença de um auxiliar mágico responsável pelo êxito do herói. Nisto o leitor pode questionar se realmente são esses heróis dignos dessa designação ou seriam apenas anti-heróis necessitados de ajuda sem a qual não conseguiriam chegar ao final da história, no lugar reservado aos personagens que se destacam dentre todos envolvidos na trama. Entretanto, como afirmam os estudiosos dos

contos maravilhosos, *l'aide surnaturel* é uma condição nata disponível aos heróis, jamais aos antagonistas ou aos personagens menores da narrativa. Com a numeração 510A, 510B, os contos **Cinderela** e **Pele de Asno**, respectivamente, juntamente com o conto **O Gato de Botas**, conto tipo 545, se inserem entre os contos folclóricos comuns em cujo subgrupo (A - contos maravilhosos) estão também os demais contos com numeração compreendida entre 500 e 559. Todos eles têm como eixo motivador a presença de ajudantes sobrenaturais.

Pertencendo a ciclos semelhantes, Cinderela e Pele de Asno representam as jovens agraciadas com a beleza natural e, sobretudo, com o auxílio mágico de entidades feéricas responsáveis por ajudá-las a vencer os obstáculos apresentados, na trama, por uma madrasta má e um pai tresloucado, respectivamente. Por sua vez, o filho mais novo de um moleiro divide com um gato a função de herói, pode-se dizer assim, pois em meio à desesperança de ter sido mal aquinhoado vê-se completamente agraciado com o mais frutífero dos bens deixados por seu pai. Entretanto, se naqueles dois contos anteriores a presença de uma fada representava o auxílio mágico, em **O Gato de Botas** a problemática é mais adequada aos contos maravilhosos, pois enfatiza "a parte material/sensorial/ética do ser humano: suas necessidades básicas (estômago, sexo e vontade de poder), suas paixões do corpo" (NOVAES, 1987, p. 14). A leitura deste conto de Perrault pode, inclusive, levar o leitor a discordar do comportamento do ajudante sobrenatural que, ao contrário das fadas, não desaparece, não parece mágico nem encantado, porém suas ações conduzem ao mesmo patamar de importância daquele encontrado em **Cinderela** e em **Pele de Asno**.

5.2.1 **Cinderela**

Este é um conto com variações no título. O clássico título de **Cinderela**, do francês *Cendrillon*, expressão da qual surge uma variante mais livre, *cucendron*, cujo significado remete a uma posição de dor, humilhação ou penitência comum na Antiguidade, isto é, sentar sobre as cinzas (PERRAULT, 2004a). Esta forma deu origem, no português, à expressão Gata Borralheira por referência direta ao borralho, um cenário com cinzas quentes e brasas ainda acesas. O título **Cinderela**, simbolizando a tradução direta do francês, está presente nas versões de 1985, 1989, 1994 e 1999a. A expressão A Gata Borralheira intitula as versões de 1934, 1958, 1960, 1970 e 2004a sendo que nesta última versão aparece entre parênteses o

termo Cinderela. O título **Borralheira ou O Sapatinho de Vidro** está presente nas versões de 1965b e 1993a. Um pouco diferente disso, **Cinderela ou O Sapatinho de Vidro** é o título presente na versão de 2005a. **A Gata Borralheira** e **A Gata Borralheira ou O Sapatinho de Cristal** constituem, respectivamente, a identificação da história nas versões de 1977 e de 2005b. Percebe-se, portanto, versões totalmente fiéis ao texto fonte, versões preocupadas em manter uma relação mais íntima com o contexto da língua e da cultura portuguesa e brasileira e, ainda, versões preocupadas em manter ambas as identidades do conto, inclusive por fazer alusão ao subtítulo **La Petite Pantoufle de Verre**, presente nas versões francesas.

O sapato pode ser tomado como símbolo de poder, por isso o dito "estar sob o salto de alguém" indica estar subjugado ao poder de alguém, seja lícita ou ilicitamente. Conforme Von Franz (1990, p. 216), "os sapatos são a parte mais baixa de nosso vestuário e representam nossa relação com a realidade – ou seja, o quanto nossos pés estão plantados no chão e o quão solidamente a terra nos suporta e nos dá a medida do nosso poder". Por isso, Cinderela, apesar de toda opressão sofrida na casa paterna, sob o jugo de sua madrasta, manteve-se sóbria em suas atitudes, pois o objeto mágico, símbolo de redenção da heroína, representaria também a forma de subjugar os seus opressores ao final da trama. E isso se dá mesmo que a heroína tenha, posteriormente, optado pelo perdão a seus inimigos demonstrando, assim, a sua superioridade de espírito. Sendo uma enteada boa, Cinderela representa a verdadeira natureza interior e a fonte da renovação da psique feminina. Sua bondade e o autocontrole diante das adversidades condicionam o seu encontro com o princípio do discernimento (VON FRANZ, 1990) alcançando assim a sua realização plena, consumada com a elevação de sua condição social ao conquistar um lugar na corte.

5.2.1.1 A Virtude Inquebrantável de Uma Heroína

A identificação da heroína na história segue a orientação do espaço destinado a ela para dormir, o borralho. A relação entre a heroína e as cinzas e a consequente intervenção de uma fada remete diretamente ao mito da fênix. A indefinição do cinza dará lugar à clareza do vidro ou do cristal que fará a heroína sobrepujar-se ao estado de opressão instaurado na casa paterna sob o domínio da madrasta e de suas filhas, todas igualmente repulsivas. O epíteto escolhido pela maioria das versões – "pobre menina" – descreve o cenário inicial, a

problemática na qual um malfeitor empreende perseguição à heroína. Menina, neste caso, não equivale à criança, pois seria incoerente com as expressões "pobre moça" e "pobre jovem", usadas por outras versões. Também em **As Fadas**, esses epítetos englobam num mesmo sentido os designativos "menina", "moça" e "jovem". O que soluciona a possível dúvida do leitor são as ilustrações referentes à heroína às quais parecem coerentes com a sua condição pessoal no desfecho da trama.

Cinderela conserva as qualidades de sua mãe, embora não more junto dela, mas debaixo da opressão de uma madrasta. A exemplo de Pele de Asno, reconhecida assim devido ao uso da pele de um animal desnobre, as cinzas sobre as quais dormia Cinderela servem como base para o processo de iniciação e de maturação, decorrendo disso a consagração por meio do casamento com um integrante da realeza.

> A mísera dormia [...] sobre um montinho de palha, enquanto as outras se regalavam [...], com lindas camas [...]. Mas a pobre menina tudo suportava com paciência infinita [...] (1934, p. 67).
> /
> [...] a madrasta manifestou seu mau gênio: não podia suportar as boas qualidades da enteada [...]. A pobre menina tudo sofria com paciência [...] (1965b, p. 97-98; 1993a, p. 95-96).
> /
> [...] Tinha herdado estas qualidades da mãe, que havia sido uma boa mulher [...]. A pobre menina suportava tudo com paciência e não ousava queixar-se ao pai, porque ele [...] também temia sua dominadora esposa [...] (1970, p. 78).
> /
> [...] e já o mau humor da madrasta se exacerbava: não podia suportar as boas qualidades da menina, [...]. Encarregou-a das mais vis ocupações caseiras: [...]; [a menina] dormia lá no alto da casa, num sótão, em cima de um pobre enxergão [...] (1977, p. 121); [...] A pobre menina tudo sofria com paciência e não se atrevia a queixar-se ao pai [...] (1977, p. 122).
> /
> [...] Ela [a madrasta] não tolerava as boas qualidades da enteada [...]. A moça dormia num quartinho no alto da casa, [...]. Suas irmãs, ao contrário, dormiam em quartos assoalhados, com camas das mais modernas e elegantes, e grandes espelhos [...]. A pobre moça suportava tudo com paciência (1985, p. 113-114).
> /
> [...] a madrasta mostrou o seu mau caráter. Não suportava as boas qualidades da menina [...]. [esta] dormia no alto da casa, num sótão, em cima de um horrível esfregão, [...]. A pobre menina suportava tudo com paciência (2004a, p. 122).
> /
> [...] Assim que se fez o casamento, a madrasta mostrou o seu mau gênio: não podia aguentar as boas qualidades daquela jovem. [As irmãs de Gata Borralheira] tinham quartos atapetados, com leitos elegantes e grandes espelhos. A pobre moça sofria tudo calada [...] (2005, p. 42).

/
> [...] a madrasta fez eclodir o seu mau humor; não conseguia aguentar as boas qualidades daquela jovem [...] ela dormia [...] num sótão, numa miserável enxerga [...]. A pobre jovem sofria com toda a paciência [...] (2005b, p. 253).

A atuação da madrasta é bastante previsível nos contos de fadas, pois, para Meletínski (2003, p. 61), "corresponde à bruxa no âmbito doméstico, sendo representante de uma entidade vinda de fora". Segundo o autor, as madrastas e as bruxas, em diferentes contos, carregam igualmente, muitas vezes, os traços da feitiçaria, por isso ligam-se provavelmente à imagem da Grande Mãe. De fato, para Cinderela a madrasta devia significar uma personagem estranha, pois a composição da família ternária (pai, mãe e filha) deixa de existir. O casamento do pai da protagonista com a futura madrasta parece enfraquecer a heroína em vista de que ela passa a adquirir três inimigos e não mais vigora a suposta harmonia em seu lar. Resta a Cinderela trilhar os caminhos de todos os heróis dos contos maravilhosos ou de fadas, concretizando sua caminhada com o casamento com um príncipe. Este evento, todavia, torna-se importante no conto por representar o meio de conferir e consolidar o *status* de herói ao protagonista e não o fim almejado por ele, garante Meletínski (2003).

Na versão de 1977, por vezes, a heroína é chamada de enxergão. Este objeto pode ser um tipo de almofadão ou colchão grosseiro, geralmente cheio de palha e acolchoado, que se põe na cama, debaixo do colchão. O enxergão pode ser ainda um estrado de cama aramado. Sobre um objeto assim, e em tais condições, dormia a heroína. A versão de 1977 registra o termo Raboborralho, uma maneira usada pelas pessoas da casa para se referirem à heroína, sendo Gata Borralheira uma escolha atenuada usada por uma das meias-irmãs menos má. Há em Cinderela uma característica comum a Grisélides e à heroína de **As Fadas**, a paciência diante das intempéries e injustiças cometidas contra ela. Por outro lado, há um dado simbólico em meio à descrição penosa do espaço de dormida da heroína, a posição do quarto – no alto –, registrada por várias versões. Pode-se tomar a posição do quarto como indicativo da superioridade de espírito de Cinderela sobre suas irmãs e sobre sua madrasta e, por conseguinte, indicativo também das futuras boas recompensas decorrentes de suas ações atuais. Por enquanto, todavia, sua situação não impele o narrador de identificá-la por epítetos contristadores ("pobre jovem", "pobre menina", "pobre moça").

Como indicadores da performance as bagagens epitéticas se fazem acompanhar quase sempre de adjetivos em cuja distinção se percebe o jogo ambivalente entre o bem e o mal, embora este não seja o único princípio do conto maravilhoso. Os qualificativos bom e mau, e

suas variantes, destacam a personalidade de heróis e inimigos. A ligação disso com a oralidade e, consequentemente, com a performance pela intenção deliberada do narrador em enaltecer cada aspecto do ambiente e os atores centrais do enredo de um conto maravilhoso. Para Patrini (2005, p. 114), "Geralmente, a oralidade é descrita por certos linguistas como subordinada à lei do menor esforço, da simplificação, já que ela está submissa à expressividade e ao capricho da performance". O menor esforço tenderia a reter o rebuscamento da linguagem escrita em favorecimento de um modelo coloquial, porém o que fazem as expressões epitéticas está relacionado ao jogo de sedução do receptor. Elas enaltecem a condição e o perfil dos personagens conforme o momento da trama, com este dos trechos anteriores e nos seguintes nos quais se expõe o momento inicial do conto. Assim, as expressões epitéticas provocam um efeito na recepção e inserem a performance num tempo integrado da enunciação, seja em viva voz, ou pela leitura comparativa entre versões escritas, como ocorre no presente trabalho.

A versão de 2005a explica o significado do termo Cinderela (Das Cinzas). Em 2005b registra-se a expressão Traseiro de Cinzas, um dos modos de fazer referência à heroína. Porém, a doçura, a bondade e a obediência lhe são naturais e se tornam decisivas para superar a existência solitária. Por isso, o emprego da hipérbole reenvia o leitor a cenas excepcionais e ilustrativas do poder de transformação de Cinderela diante da situação negativa. Na intenção velada de exagerar, em certos momentos, da presente trama, o narrador conclui:

> Mas apesar de tudo a desprezadinha não deixava de ser <u>mil</u> vezes mais bela que as duas emproadas (1934, p. 67).
> /
> [...] apesar de seus tristes trapos, Borralheira era cem vezes mais bonita do que as irmãs em seus vestidos magníficos. (1965b, p. 97-98; 1993a, p. 95-96)
> /
> Mas Gata Borralheira, mesmo com seus farrapos sujos, ainda era cem vezes mais bonita do que suas irmãs de criação, sempre luxuosamente trajadas (1970, p. 78).
> /
> [...] nem por isso deixava de ser mil vezes mais bonita que as irmãs, que tão magníficos trajos ostentavam (1977, p. 122).
> /
> [...] Apesar dos trapos que vestia, Cinderela era cem vezes mais bela do que suas irmãs com seus suntuosos vestidos (1985, p. 114).
> /
> [...] Cinderela, mesmo com os seus farrapos, era cem vez [vezes] mais bonita do que as irmãs, [...] (2004a, p. 122).
> /

> [...] Entretanto, com suas pobres roupas Cinderela era cem vezes mais formosa que suas irmãs, com seus magníficos vestidos [...] (2005a, p. 42).
> /
> [...] a Gata Borralheira, com suas roupas miseráveis, não deixava de ser cem vezes mais bela do que suas irmãs, [...] (2005b, p. 253).

Um índice de oralidade permeia a fala do narrador: "As nossas duas donzelas foram convidadas, pois faziam grande figura no país" (1977, p. 122). Ele rompe com o distanciamento de um narrador observador, aproximando-se do interlocutor sem que para isso tenha necessidade de integrar o ciclo de personagens da trama. Nisto se observa o sétimo item apresentado por Ong (1998) para a caracterização do pensamento e da expressão de uma cultura oral primária sobrevivendo em meio à escrita do conto maravilhoso: mais empáticos ou participativos do que distanciado. Isso se processa não apenas pelo uso presente verbal na narração onisciente, mas pelo uso de possessivos de primeira pessoa. Nos trechos a seguir tal índice encontra-se pluralizado e incluem também o leitor não como possuidor das personagens em questão ("nossas duas senhoritas"), mas possuidor do discurso narrativo. O modo enunciativo do narrador integra transmissão e recepção juntos na performance, pois esta faz dessa comunicação, afeita à oralidade, um objeto poético recuperado pelo receptor no ato da leitura.

> [...] o filho do rei deu um baile [...]. As duas meias irmãs de Borralheira também foram convidadas, pois faziam grande figura no país. [...] (1965b, p. 98).
> /
> [...] As nossas duas senhoritas também foram convidadas, pois eram figuras de proa na cidade [...] (1985, p. 114).
> /
> [...] As duas meias irmãs de Borralheira foram convidadas, pois faziam grande figura no país. [...] Mandaram [...] procurar uma boa cabeleireira para lhes arranjar os cachos [...] (1993a, p. 96).
> /
> [...] Acontece que o filho do Rei promoveu um baile e convidou todas as pessoas importantes. Nossas duas senhoritas também foram convidadas, porque costumavam frequentar as altas-rodas [...] (2005a, p. 43).
> /
> [...] Aconteceu de o filho do rei dar um baile e convidar todas as pessoas de estirpe; nossas duas senhoritas foram assim convidadas [...] (2005b, p. 253).

A designação "figuras de proa" da versão de 1985 destaca-se também por estar próxima do discurso oral. Ela se distingue da frase equivalente na versão de 2005a, por

exemplo, pelo efeito sonoro dos constitutivos significantes, porém exigindo do leitor a compreensão da intenção do narrador em depreciar ou enaltecer tais personagens. Como a carência do sentido da obra é solucionada por intermédio da ação ativa do leitor, neste e em outros casos, a teoria do efeito defendida por Iser (1999) mostra que tal situação de indefinição do sentido, por parte do leitor, constitui uma estratégia relativa ao jogo do texto. Uma das maneiras de concluir este jogo se configura em termos semânticos, pois segundo Iser (2002, p. 116-117), numa situação assim, "é dominante nossa necessidade de compreensão e nossa premência de nos apropriarmos das experiências que nos são dadas. [...] a busca de significados poderia ser nosso meio de nos desviarmos do não-familiar". E é isso o que acontece quando o leitor dos textos de Perrault se depara com expressões que, em determinadas versões, servem mais à oralidade porque seu significado permeia o discurso dos falantes de determinada época e em determinado contexto. Com o tempo elas tendem a ser substituídas ou cair em desuso, porém, conservadas na escrita, dificultam a compreensão imediata exigindo do leitor a obtenção de experiência, para Iser (2002), o outro modo de como jogar o texto.

Ao não associar de imediato o signficante a um significado, o leitor precisa recorrer a outros procedimentos linguísticos para derimir sua dúvida. Mesmo assim, o estilo impresso na referida versão recupera a condição de oralidade do trecho narrativo e a performance no formato escrito do conto, uma vez que o receptor passa a conceber a obra a partir de signos que o deixam livre para identificar um dom comum aos contadores de história. Este dom o torna capaz de "fazer emergir através de seu próprio inconsciente as imagens primordiais ou arquetípicas da humanidade, aquelas do inconsciente coletivo" (PATRINI, 2005, p. 148).

O caráter irrepreensível de Cinderela fica claro em momentos nos quais ela poderia exercer seu descontentamento com o tratamento que recebia. Porém, fica claro também a atitude cristianizada empregada por Perrault ao fazer a heroína resistir às adversidades comportando-se sempre à semelhança dos seguidores do provérbio "fazer o bem sem olhar a quem". Mesmo assim, a protagonista não consegue esconder sua tristeza, principalmente nos instantes de solidão, momento propício para a atuação do auxiliar encantado.

> [...] visto que a pobre menina tinha muito bom gosto. [...] e lá se foram elas, muito lampeiras, seguidas pelos olhares tristes da pobre gatinha do borralho. (1934, p. 68).
> /
> [...] Mandaram em seguida procurar uma boa penteadeira para lhes arranjar os cachos em fileiras, e comprar 'fileiras' da boa mulher que as fazia.

> Chamaram Borralheira para lhe pedir conselho, pois seu bom gosto era proverbial (1965b, p. 98-99).
> /
> [...] Qualquer outra moça teria arrumado as irmãs do pior modo possível, mas Gata Borralheira tinha um bom coração e fez-lhes lindos penteados (1970, p. 81).
> /
> [...] A chapeleira foi convocada, para ajeitar-lhes os toucados, tendo sido encomendadas pintas de seda preta a uma boa artesã (1985, p. 114).
> /
> [...] Chamaram Borralheira para lhe pedir conselho, pois seu bom gosto era proverbial (1993a, p. 96-97).
> /
> [...] Qualquer outra teria feito os penteados tortos, mas Cinderela tinha tão bom caráter, que as penteou perfeitamente [...] (2005a, p. 43).

Constata-se aqui a índole admirável da heroína, apesar de ter de suportar a situação adversa instaurada por uma madrasta representante do universo sombrio dos adversários nos contos de fadas ou maravilhosos.

Nas passagens a seguir é compreensível a reiteração de um mesmo pensamento relacionado ao sentimento de perda, de derrota, de lástima e que, por outra forma, indica um chamamento, um ritual de recorrência ao ente mágico responsável pela ajuda sobrenatural ao herói. Por outro lado, a repetição proferida por meio de um verbo revelador do desejo pessoal da personagem não deixa de simbolizar ainda uma estrutura semelhante à copiosidade comum ao pensamento e à expressão das culturas orais primárias. É preciso, portanto, recorrer a Ong (1998) para reiterar que a redundância, a repetição do já dito, mantém na pista certa somente o leitor na condição de aderente à voz do personagem, sob a permissão do narrador, e do ouvinte da expressão reiterada. Constatado isso, reitera-se mais uma vez uma obra que é sopro, que é transmitida e recebida (percebida), que é movência, que transita do texto para a mente do leitor e faz as cadeias da escrita se inturgescerem por essa captação da performance. Ela entra em atividade por ação direta do receptor, actante do processo no qual um índice de oralidade sobrevive nas malhas da escrita.

> [Borralheira] [...] – Eu queria tanto... eu queria tanto... [...]. (1965b, p. 100; 1993a, p. 97; 2004a, p. 123; 2005a, p. 43).
> /
> [...] − Eu queria... queria... – Gata Borralheira chorava tanto, tanto, que nem falar podia [...] (1970, p. 81).
> /
> [...] – Gostava tanto... gostava tanto... [...] (1977, p. 123).
> /

> [...] “Eu queria muito... eu queria muito...” [...] (1985, p. 117).
> /
> [...] – Eu gostaria tanto... eu gostaria tanto... [...] (2005b, p. 254)

Antes da intervenção do auxílio mágico, a heroína conseguiu realizar tarefas impossíveis pensando, em troca desse feito, conquistar a permissão da madrasta para ir à festa. O inimigo representado pela madrasta assume a total simbologia do trapaceador. Em versões não baseadas em Perrault encontra-se uma provação colocada pela madrasta e a que Cinderela deve se submeter a fim de obter permissão para ir ao baile. A madrasta lança grãos de arroz sobre as cinzas e pede à enteada para contá-los enquanto ajunta-os. Neste instante revela-se a primeira intervenção de um auxiliar mágico: pássaros auxiliam a heroína a concluir uma tarefa impossível. Mesmo assim a protagonista não consegue a tão esperada permissão. Nas versões baseadas em Perrault há simplesmente um momento de troça, por meio de um falso convite da madrasta ou das próprias meias-irmãs enquanto Cinderela ajuda-as a se arrumar para irem ao baile.

Na sequência, os trechos narrativos das versões de **Cinderela** destacam o momento de grande transformação no qual intervém o auxiliar mágico. A profusão de epítetos valorativos referentes ao séquito pretende suplantar o desdém dos opressores da heroína. Ao mesmo tempo, eles mostram a efervescência de uma performance que, por intenção do leitor postado diante de uma leitura comparativa entre versões deste conto, percebe elementos da oralidade. Esses elementos, no nível próprio da performance funcionam, segundo Zumthor (1993), em zona de escritura, considerando a não uniformidade do termo, pois “entre a mensagem a transmitir e seu receptor, a produção do manuscrito introduz (tanto na transcrição do texto como tal quanto na operação psicofisiológica do escriba) filtros que a imprensa em princípio eliminará, mas que, em contrapartida, são estreitamente análogos aos ruídos que parasitam a comunicação oral” (ZUMTHOR, 1993, p. 99).

A bagagem epitética parece apenas um importante ruído das culturas orais conservados, ainda que com tendências a serem alijados pela escrita ou por aqueles que dela se utilizam para propagar os contos de outrora. A performance se manifesta, então, também, por essa permanência condicionada à junção com a experiência estética do leitor na observância de momentos como este no qual o elemento maravilhoso atua no nível mais contundente:

> [...] a cidra oca se transformou numa belíssima carruagem dourada. [...] seis ratinhos vivos [...] viraram imediatamente em lindos cavalos [...] (1934, p. 69-70).
> /
> A Madrinha furou a abóbora [...], e a abóbora imediatamente transformou-se numa bela carruagem dourada [...], e cada camundongo que saía ela imediatamente transformava num belo cavalo, e eis que logo arranjou uma bonita atrelagem de seis cavalos, de um belo cinzento malhado [...]. A Madrinha escolheu o mais bigodudo dos três [ratos] [...], transformou-o num gordo cocheiro [...]. (1965b, p. 100-101; 1993a, p. 97-98).
> /
> [...] a abóbora [...] imediatamente ela se transformou numa luxuosa carruagem dourada [...]. A madrinha olhou então para a ratoeira onde se achavam seis camundongos. [...] e a madrinha tocou-os com a vara de condão... transformando-os em lindos cavalos, ou melhor, numa parelha de maravilhosos animais ruço-rodados [...]. Gata Borralheira trouxe a ratoeira onde se encontravam três gordas ratazanas. A madrinha escolheu a de bigodes mais compridos e transformou-a num gordo cocheiro [...]. – Vai ao jardim e traze-me seis lagartixas [...] – acrescentou a fada. [...] [a fada] os transformou em seis lacaios, com impecáveis uniformes [...]. A madrinha ainda lhe entregou um par de delicados sapatinhos de vidro [...] (1970, p. 83-84).
> /
> [...] como és boa menina – disse a madrinha – farei com também que lá vás (1977, p. 123); [...] e a abóbora logo se transformou numa bela carruagem dourada [...], e logo o rato se transformava num lindo cavalo: [...]. Gata Borralheira trouxe-lhe a ratoeira grande, que tinha três grandes ratazanas. A fada agarrou numa das três, [...], transformou-a num rechonchudo cocheiro, senhor de uma das mais belas bigodaças que jamais se viu. (1977, p. 124).
> /
> [...] a abóbora se transformou imediatamente numa linda carruagem toda dourada [...]. No mesmo instante o rato se transformava num belo cavalo, e assim ela formou três lindas parelhas de cavalos com uma linda pelagem de um tom cinza da cor de rato (1985, p. 117-118); [...] A fada escolheu um dos três [ratos], que tinha uma respeitável barbicha, e depois de tocá-lo com a sua varinha transformou-o num rotundo cocheiro, dono dos mais belos bigodes já vistos até hoje [...]. A madrinha tocou nela de leve com a sua varinha e no mesmo instante ela se viu metida dentro de um rico vestido bordado [...] (1985, p. 118).
> /

Conforme se observa, por meio de expressões epitéticas valorativas e laudativas (linda carruagem dourada, lindas ou magníficas parelhas, impecáveis uniformes), o ajudante mágico procede à realização de ações sobrenaturais as quais irão compor o cenário maravilhoso responsável por circundar a concretização da iniciação exigida da heroína. Segundo observa Meletínski (2003, p. 57), e conforme é narrado, "a iniciação implica isolamento temporário da comunidade, contatos com outros mundos e seus habitantes demônicos, provações dolorosas e mesmo a morte temporária e a subsequente ressurreição, sob novo *status*". A solidão e a

opressão por que passa Cinderela simbolizam sua condição de depressão, consequência do contato com habitantes demônicos representados pela madrasta e por suas filhas. As provações são manifestadas pelas zombarias desses seres enquanto Cinderela realiza atividades domésticas e por agir com desmedida nobreza na ajuda a suas meias-irmãs, inclusive vestindo-as e penteando-as para o baile. O próprio narrador se admira: "Qualquer outra que não fosse Cinderela teria feito nas duas um penteado mal feito" (PERRAULT, 1985, p.117). Apesar de não titubear, Cinderela sofria todas as dores da iniciação com serenidade e, talvez isso explique a não intervenção do pai da heroína. A narrativa cita a mãe desta como "a melhor criatura do mundo" (*id.* p. 113), entretanto, para Soriano (1977), este é detalhe supérfluo já que a primeira esposa do fidalgo estava morta e não desempenha, a exemplo do próprio esposo, qualquer papel apreciativo na história.

> /
> [...] A madrinha [...] tirou o miolo [...] e a abóbora [...] se transformou numa linda carruagem toda dourada [...], ela tocava com a varinha, e o ratinho logo se transformava num belo cavalo, o que formou uma bonita atrelagem de seis cavalos, [...], Cinderela disse: − Vou ver se não há algum ratão na grande ratoeira para dele fazermos um cocheiro [...]. A fada pegou o que tinha o mais vistoso bigode, e tendo-o tocado, ele se transformou num grande cocheiro, que tinha um dos mais belos bigodes jamais vistos [...] (2004a, p. 124); [...], mas a madrinha lhe recomendou [...] que se ficasse no baile um instante mais, a carruagem voltaria a ser uma abóbora, os cavalos, [...], e a linda roupa retomaria a sua primeira forma (2004a, p. 127).
> /
> [...] A madrinha [...] bateu nela coma a varinha de condão e a abóbora transformou-se imediatamente numa bela carruagem dourada [...]. A cada camundongo que saía, dava um pequeno golpe com a varinha e o camundongo virava um belo cavalo. Surgiram assim três magníficas parelhas de cavalos cinzentos. [...] havia três gordas ratazanas. A Fada escolheu uma que tinha avantajadas barbas e, tendo-a tocado, transformou-a num rechonchudo cocheiro [...]. Assim que Cinderela os trouxe [os lagartos], a madrinha transformou-os em seis lacaios, [...], com seus bonitos uniformes. [...] Sua madrinha não fez senão tocá-la com a vara de condão. Na mesma hora, suas pobres roupas viraram um vestido recamado de ouro e prata, [...] (2005a, p. 45).
> /
> [...] serás uma boa jovem? – perguntou sua madrinha – far-te-ei ir. [...] e, no mesmo instante, a abóbora se transformou numa bela carruagem toda dourada. [...] com isso, cada camundongo se transformou [...] num belo cavalo, formando uma linda parelha de seis cavalos de um belo cinza de camundongo malhado [...]. A Gata Borralheira lhe levou a ratoeira, onde havia três grandes ratos. A fada pegou um deles, por causa de seu soberbo pêlo, e, [...] transformou-o num corpulento cocheiro [...] não estás contente? Sim, mas será que deverei ir com minhas miseráveis roupas? [...] (2005b, p. 254; 256).

Quando se diz “o mais vistoso bigode”, tem-se indiretamente uma fórmula epitética: aquele rato tinha um vistoso bigode; todos os outros também tinham um vistoso bigode, porém o ratão destacado tinha-o com maior relevo. A inversão do tom agonístico, sexto item destacado por Ong (1998), e introduzida pelo advérbio mais, supervalorizando um adjetivo, é, por vezes, designativo e portador de uma forma epitética.

Para Soriano (1977), Perrault primou pela originalidade em **Cinderela**, mas ao mesmo tempo, no momento da narrativa destacado anteriormente, fez uso de invenções pitorescas no tratamento com os elementos feéricos. Assim, têm-se ratazanas transformadas em cavalos, lagartos transformados em lacaios e um rato que assume a condição de cocheiro. Este elemento, na invenção pitoresca de Perrault não é apenas uma exemplificação do cartesianismo ou racionalismo que teria influenciado o autor, segundo Soriano (1977). Resultante da transmutação de animal em ser humano o cocheiro é referido sempre em forma de expressão epitética e, para tanto, o qualificativo (gordo, rotundo, rechonchudo, corpulento) assume uma imagem grotesca em contraste com outros elementos componentes do meio de transporte mágico da heroína.

Talvez, à semelhança de alguns personagens da vida cotidiana, como um rei momo, um cocheiro devesse ter aquela característica assumida no conto de Perrault, mas o fato é que isso contrasta com o padrão de magreza dos demais personagens. Talvez, ainda, isso tenha a ver com a manutenção de algum traço comum entre o ser original, pois algumas versões registram que para a função de cocheiro Cinderela encontrou três ratos gordos. De qualquer modo, longe de parecer com a concepção grotesca do corpo na obra de Rabelais (BAKHTIN, 1998), a robustez física do cocheiro pode se aproximar da representação corporal predominante na literatura oral, pois se relaciona ao riso e ao próprio escárnio presentes também em contos orais, todavia eliminados gradativamente na passagem para a escrita.

> A madrinha recomendou-lhe [...], além da meia-noite [...] o lindo vestido ficaria sendo outra vez de farrapos velhos (1970, p. 84).
> /
> [...] ataviada subiu ela para a carruagem; não sem, contudo, lhe recomendar a madrinha que se não demorasse para lá da meia-noite, [se não] a carruagem voltaria a abóbora, os cavalos a rato, os lacaios a lagartos e o seu belo trajo, a andrajo (1977, p. 125).
> /
> [...] Não passes da meia-noite de modo nenhum. Se demorares, um minuto que seja, [...] e tuas velhas roupas retomarão sua primitiva forma [...] (2005a, p. 45).
> /

> [...] sua madrinha lhe recomendou [...] para não ultrapassar a meia-noite, [...] se se demorasse [...], seus cavalos seriam novamente camundongos, [...] e que suas velhas roupas retomariam a forma primitiva [...] (2005b, p. 256).

A possibilidade de ir ao baile permitiria à Cinderela adentrar o espaço da provação, da iniciação e da transformação responsável pelo amadurecimento do herói e da sua entrada no mundo adulto. Para tanto, é fundamental o afastamento do herói do ambiente familiar, por isso, ajudada por uma fada, a heroína deixa a sua casa. O baile passa a representar para Cinderela a figura da floresta de outros contos, pois deste espaço decorre o encontro com o príncipe, aquele que em pouco tempo se unirá a ela através do matrimônio. Para conseguir chegar ao baile, entretanto, o auxiliar mágico, a fada, proporciona uma série de metamorfoses. Percebe-se, neste momento, a concentração da força feérica. Num trabalho profissional da madrinha da heroína, "a vara tem um poder instantâneo: cada metamorfose é pontuada pelo advérbio 'logo' [...]" (PERRAULT, 1999b, p. 171).

5.2.1.2 Da Intervenção Feérica ao Triunfo

Mas toda a empreitada da madrinha, cuja função era permitir à afilhada o acesso à festa, estava subordinada pelo tempo e, por isso, a força mágica da varinha permanecia sob o domínio do tempo. Os epítetos intensificadores que revelavam, no baile, a presença de uma "grande princesa" capaz de causar, nos convidados, "um grande silêncio"; e todos os demais epítetos que concorriam para o sucesso da heroína poderiam ser substituídos por outros responsáveis por desestabilizar os planos de Cinderela e de sua ajudante sobrenatural, caso não fosse seguido à risca as orientações da fada.

A expressão epitética "grande princesa" é a mais recorrente entre as versões deste conto. Esse dado é curioso, pois na festa Cinderela era uma desconhecida, o que permite ao leitor acolher o qualificativo "grande" não como indicativo de uma princesa importante devido a suas ações ou influências. Todavia, isso pode se confirmado a partir, provavelmente, da suntuosidade da vestimenta usada pela protagonista, comprovando um pensamento em voga segundo o qual a aparência determinaria a importância social da pessoa. Não se poderia, portanto, comprovar se a atração do príncipe por aquela moça desconhecida se baseava na subjetividade da beleza e/ou também no componente material que aqueles trajes sugeriam.

Para Zumthor (1997), a performance é um discurso circunstancial no qual a comunicação se justifica pela atualização vocal do texto. Nesse processo é inevitável a existência do receptor. No caso da leitura é este quem deve se empenhar na tentativa de manter a presença da obra plena uma realidade que lhe afeta durante a recepção do texto transformado em tal por ação da performance, pois "à comunicação poética oral corresponde geralmente uma situação de escuta" (ZUMTHOR, 1997, p. 155). Por isso a importância de elementos como os epítetos para permitir ao receptor da leitura silenciosa a presunção dessa escuta que sustenta a comunicação poética carregada de um teor menor de oralidade. Todavia, ela é suficiente para fazer emergir a performance em *Contos de Perrault*, aqui vistos em trechos evidenciadores também da evolução da trama maravilhosa na qual heróis e heroínas, como Cinderela, seguem cumprindo os propósitos para os quais são designados.

> O filho do rei, ao ser avisado da chegada de uma grande princesa desconhecida, correu a recebê-la, [...]. Fez-se no recinto grande silêncio, [...] (1934, p. 71).
> /
> [...] avisado de que acabava de chegar uma grande princesa desconhecida, correu a recebê-la [...]. Fez-se então um grande silêncio: pararam as danças [...] todos contemplavam a maravilhosa beleza daquela desconhecida (1965b, p. 102).
> /
> Imediatamente fez uma profunda reverência ao príncipe e a seus convidados e correu para fora o mais depressa que podia (1970, p. 88).
> /
> [...] O filho do rei, a quem tinham ido avisar que acabava de chegar uma grande princesa que ninguém sabia quem era, correu a recebê-la [...]. Fez-se então um grande silêncio; toda a gente parou de dançar [...]. Serviram um lauto repasto, em que o jovem príncipe não tocou, ocupado como estava em olhar para ela (1977, p. 126).
> /
> [...] O filho do rei, avisado de que tinha chegado uma ilustre princesa que ninguém conhecia, correu a recebê-la [...]. Fez-se então um grande silêncio, todos pararam de dançar e até os violões se calaram, de tal forma ficaram todos maravilhados com a grande beleza da desconhecida [...]. Foram servidos doces muito finos, dos quais o jovem príncipe nem provou, [...] (1985, p. 121).
> /
> [...] De repente, fez-se um grande silêncio. A dança cessou e os violinos não tocaram mais, de tão atentos que todos estavam em contemplar a beleza exuberante daquela desconhecida. [...]. Trouxeram uma bela refeição, que o jovem príncipe não comeu, [...] (2004a, p. 127).
> /
> [...] Foram advertir ao filho do Rei que acabava de chegar uma grande Princesa, que ninguém conhecia. [...] Fez-se então um profundo silêncio: as danças pararam, a música calou e todos se quedaram atentos, a contemplar a extraordinária beleza daquela desconhecida [...]. Foi servida uma refeição

> magnífica. O Príncipe [...] estava ocupado em contemplar a jovem Princesa. [...], Cinderela ouviu soar onze horas e três quartos: fez [...] uma grande reverência a todos e foi-se [...] (2005a, p. 46).
> /
> [...] O filho do rei, que acabava de ser informado da chegada de uma grande princesa que não se conhecia em absoluto [...]. Fez-se então um grande silêncio; [...] tão grande era a atenção dirigida à contemplação das grandes belezas daquela desconhecida [...]. Foi oferecido um belíssimo banquete, do qual o jovem príncipe nada experimentou [...], a Gata Borralheira ouviu soar onze horas e três quartos; fez [...] uma grande reverência [...] e retirou-se [...] (2005b, p. 257).

Dentre os epítetos identificados nos trechos anteriores destacam-se aqueles regidos pelo qualificativo "grande" e tomados como valorativos da princesa, da sua beleza, bem como da admiração por ela, entre as pessoas ali presentes, através do "grande silêncio" e da "grande reverência" executada pelo príncipe logo após a sua chegada. Outros epítetos complementam a sujeição do texto à competência do leitor quando este relaciona partes do enredo ao contexto das culturas orais e, portanto, reitera a presença da performance. Esta, tal como na situação de oralidade pura e de performance plena, exige pelo processo de leitura que o corpo se torne tempo e lugar na enunciação silenciosa realizada por um receptor que é, ao mesmo tempo, agente da transmissão poética do conto. Se a escrita pretende se liberar das medidas de tempo e espaço (ZUMTHOR, 1997), a permanência, nela, de elementos da oralidade permite ao leitor recuperar a beatitude dos significados ecoados pela presença degradada, mas ainda eficaz, desses elementos, na formação de uma obra extraída pela performance sustentada pelo encontro primordial entre leitor e o texto, com seu efeito resultante dos vazios e dotado de horizontes abertos, na condição de texto literário.

De todos os objetos encantados que retornariam à forma original depois da meia-noite um único objeto permanece com sua aparência original: o sapatinho de cristal; ou de vidro, conforme a versão. O sapatinho é o único objeto cuja magia revela-se superior ao poder do tempo e sob o qual estavam condicionados o cocheiro, a comitiva, os lacaios e o vestido da heroína. O par de sapatos constituía ainda o elemento de resolução do conto, pois a perda faria o príncipe empreender buscas a heroína e esta, por sua vez, ao reencontrar o seu objeto perdido reencontrar-se-ia principalmente com o seu destino. Ao ascender à corte, a exemplo de muitos outros contos maravilhosos, o herói ou heroína confirma a constatação de Meletínski (2002, p. 42) segundo a qual "o que está em primeiro plano no conto maravilhoso são as relações sociais e não as cósmicas". Assim, em meio à marca hiperbólicas concernentes

ao comportamento admirável da heroína, ela própria, Cinderela, abandona o recinto para impedir qualquer deslize nos seus planos.

> Borralheira foi enfim sentar-se junto de suas irmãs, e fez-lhes mil e uma gentilezas [...]. Fez então uma grande reverência aos presentes e saiu o mais depressa que pôde [...]. [As irmãs dizem:] apareceu na festa uma bela princesa, a mais bela que ainda se viu (1965b, p. 102-103; 1993a, p. 99-100).
> /
> O filho do rei não a largou, o tempo todo lhe dizia mil e uma coisas doces [...] (1965b, p. 104).
> /
> [...] E ela foi sentar-se ao pé das irmãs e teve para com estas mil e uma amabilidades; [...]. [As irmãs para a heroína:] Apareceu uma princesa linda, a mais linda que jamais se viu; e teve mil e uma amabilidades para conosco; [...] (1977, p. 126).
> /
> [...] Ela foi sentar-se ao lado das irmãs e lhes fez mil e uma gentilezas, dividindo com elas as frutas que o príncipe lhe oferecera [...]. Quando faltavam quinze minutos para a meia-noite, Cinderela fez imediatamente uma grande reverência a todos os presentes e se retirou o mais depressa que pôde (1985, p. 121); [As irmãs para Cinderela:] Esteve lá uma linda princesa, a mais linda que já existiu. Ela nos fez mil gentilezas e nos ofereceu frutas e doces (1985, p. 122).
> /
> O filho do rei não a largou, o tempo todo lhe dizia mil e uma frases doces [...] (1993a, p. 100).
> /
> [...] Ela foi sentar-se perto das irmãs e lhes fez mil amabilidades: deu-lhes algumas laranjas e limões [...]. Logo, fez uma grande reverência a todos e se foi [...] (2004a, p. 127).

Como a inveja cega as pessoas, sem saber se tratar da própria meia-irmã as filhas emproadas da madrasta de Cinderela revelavam para A Gata Borralheira a admiração que tinham pela princesa vista no baile. As guloseimas oferecidas na festa ora são doces, ora são frutas, ora são surpreendentemente, para a lógica da realidade, laranjas e limões. Na verdade, naquela época, laranjas e limões eram frutas raras, exóticas e caras (PERRAULT, 2004a), por isso, propícias à ocasião e ao contexto.

> /
> [...] Ela [Cinderela] foi sentar-se perto de suas irmãs e lhes fez mil agrados [...] [As irmãs para Cinderela:] Chegou uma Princesa tão bela [...]. Ela nos fez mil gentilezas e ofereceu-nos frutas raras [...] (2005a, p. 46).
> /

> [...] foi sentar-se perto das irmãs e lhes dirigiu mil cortesias [...] [as irmãs para Cinderela:] ela nos fez mil cortesias, deu-nos laranjas e limões [...] (2005b, p. 257).

Como em outras versões, a madrasta chama-se Javotte. Noutros casos, esse nome é atribuído a uma das meias-irmãs. Provavelmente, deve ser o sobrenome de família. A madrasta em **Cinderela** revela indiferentemente o desejo de livrar-se da enteada. Meletínski chama a atenção para os rivais, eles não devem ser confundidos com os coadjuvantes, evidentemente, nem com os antagonistas, aqueles diretamente interessados na derrota do herói. Nesse sentido, em **Cinderela** as rivais se personificam nas irmãs postiças, nas duas filhas da madrasta. "A demonização da madrasta e a idealização da enteada estão ligadas ao fato de o próprio conceito de madrasta só ter podido surgir quando o pai passou a tomar como esposa uma mulher de um lugar mais afastado, destruindo assim a endogamia" (MELETÍNSKI, 2003, p. 151), isto é, o casamento com membros de sua própria classe ou tribo com a finalidade de conservar sua nobreza ou sua raça. Para entender melhor a concepção deste personagem tão rejeitado pelos leitores dos contos maravilhosos e a sua relação na constituição familiar vale a pena remeter, uma vez mais, às palavras de Meletínski (2003, p. 151-152), a respeito da madrasta:

> Esta mulher de fora não pertencia à classe de suas esposas, à classe das possíveis mães para suas filhas (de acordo com o sistema de classificação do parentesco). Com a passagem do clã para a família, a enteada, da mesma forma que a órfã, pôde vir a ser deserdada. Isso é mostrado de forma bastante clara pelos contos maravilhosos islandeses, nos quais o cônjuge viúvo ordena que lhe seja trazida uma nova esposa de um lugar determinado, o que parece ter correspondido ao costume, mas não de uma ilha ou de uma península. Os enviados, ofuscados por uma nuvem mágica, trazem-lhe uma feiticeira dos lugares proibidos.

Constata-se, portanto, a verdadeira origem da madrasta bem como a sua real personalidade em relação àqueles destemidos ameaçadores de sua soberania, no caso as heroínas enteadas, no novo espaço para onde se transfere e vai habitar. Com isso, a madrasta passa a representar, no conto, a figura desprezível e perseguidora da enteada, pois ela, a enteada, torna-se agora um ser estranho na família. Ela pertence a outro clã que não o da personagem demônica. Em **Cinderela**, e nos contos em cuja ação da madrasta se vê a maldade comum à das bruxas, não se verifica sequer, curiosamente, o questionamento do pai

do herói, ou da heroína. Embora o pai tenha alguma estima por seu primogênito ou primogênita, sua ação em defesa do filho ou da filha é letárgica perante os constrangimentos da madrasta, a recorrente antagonista dos contos de magia. Provavelmente, a madrasta neutralizaria a ações do pai em favor de seu descendente direto, por isso no conto de Perrault esse personagem, o pai, é apenas mencionado na descrição inicial da história.

Da mesma forma, ao impedir Cinderela de ter acesso ao baile, a madrasta tenta substituí-la por suas filhas no contexto social. A substituição e a identificação são importantes motivos presentes nos contos de magia, segundo Meletínski (2003). Esses motivos parecem indissociáveis, pois o primeiro restringe-se às ações do antagonista, em **Cinderela**, a madrasta que almeja apropriar-se das coisas da enteada e repassá-las às filhas. Já a identificação constitui a revelação do herói autêntico, vencendo as intempéries registradas pela tentativa da madrasta em substituí-la e o consequente restabelecimento da justiça.

Por sua vez, em certo momento da história a heroína tem uma pequena chance de caçoar de suas meias-irmãs sem que ninguém perceba. Nesse momento ressaltam-se somente os epítetos relativos à heroína: "formosa criatura", "bela princesa", "formosa dama", dentre outros. Parece até redundante que nos contos de fadas as princesas sejam desprovidas de beleza, mesmo assim os qualificativos relacionados ao belo acompanham a referência a esses personagens.

> [...] Borralheira perguntou se elas se divertiram, e se a bela princesa tornara a comparecer (1965b, p. 104; 1993a, p. 101).
> /
> [...] perguntou-lhes a Gata Borralheira se se tinham uma vez mais divertido e se a formosa dama aparecera; [...]. [...] havia deixado cair um dos sapatinhos de vidro [...]; que o filho do rei o apanhara [...] estava extremamente apaixonado pela formosa criatura a quem o sapatinho pertencia (1977, p. 128).
> /
> [...] Cinderela quis saber se de novo elas se tinham divertido muito e se a bela dama estava lá [...]. Disseram ainda que o filho do rei apanhara o sapatinho e [...] que ele estava apaixonado pela linda dona do sapato (1985, p. 125).
> /
> [...] A jovem donzela não se entediava de modo algum, e, por isso, acabou por esquecer-se do que a madrinha lhe havia recomendado, [...], Cinderela lhes perguntou se o baile tinha sido divertido, e se a bela dama lá estivera [...]. Em seguida, disseram que o filho do rei [...] ficara olhando só para o sapatinho [...], estava muito apaixonado pela linda pessoa a quem pertencia aquela preciosidade [...] (2004a, p. 131).

Da mesma forma que Pele de Asno possuía três esplendorosos vestidos, Cinderela foi presenteada com dois vestidos igualmente impressionantes na beleza. Entretanto, a simbologia do número três não foi considerada na história de Cinderela, nem mesmo a superioridade representativa, no imaginário, dos números ímpares em relação aos números pares. Vale de toda forma o contexto da predestinação da heroína a casar-se com um príncipe, e não menos importante o inverso. O cenário de um príncipe cujas circunstâncias o conduzem ao casamento com uma princesa desconhecida, no conto de Perrault, aproxima-se de um contexto comum aos contos de fadas. Sobre isso, e referindo-se sempre a Ivan, o clássico herói do folclore russo, Von Franz (1990, p. 124) destaca: "[...] Um homem encontra a noiva predestinada e por algum erro a perde; então ele tem que partir para uma longa viagem até os confins do mundo, através dos sete céus, até encontrá-la novamente".

No caso de **Cinderela**, a busca pela futura esposa ocorre propositadamente porque o elemento feérico se encarrega de fazer a heroína fugir às pressas da festa, mas ela deixa uma marca sua a qual permitirá se reencontrar com o futuro esposo, agora já apaixonado pela dona do objeto unificador. Aqui se constata que a infalibilidade do elemento mágico se sustenta também na obediência a regras. Quando a heroína ultrapassa o tempo estipulado, o encanto logo se desfaz.

> [...] Cinderela chegou à sua casa sem fôlego, sem carruagem, sem lacaios e vestida com os antigos trapos [...] Quando suas duas irmãs voltaram do baile, Cinderela quis saber se elas tinham se divertido e se a bela dama tinha estado lá novamente. [...] O filho do rei [...] está profundamente apaixonado pela bela moça [...] (2005a, p. 47).
> /
> [...] A Gata Borralheira chegou a casa bastante ofegante, sem carruagem, sem lacaios, e com sua pobres roupas, [...] perguntou se tinham se divertido bastante e se a bela dama lá estivera [...] o filho do rei [...] estava muito enamorado da bela pessoa a quem pertencia o sapatinho [...] (2005b, p. 258).

Neste momento, as versões contrapõem o epíteto "bela dama" ao epíteto "pobres trapos", mostrando o retorno da heroína ao estágio anterior. Esta compreensão permite ao leitor perceber que a leitura, oralizada ou silenciosa, continua a ser uma "ruminação da sabedoria" (ZUMTHOR, 1993, p. 105), pois envolve não apenas a decifração do sentido imediato de cada palavra quanto uma articulação com os vazios e os horizontes de expectativas, como afirmam os estetas, e com uma situação performancial envolvendo o tempo e o corpo que age ou é afetado pela recepeção dos segredos do texto.

Em **Cinderela** a saga do príncipe é menor, não há um duplo ritmo a que Von Franz (1990) chama de primeiro desabrochar, quando se refere à análise psicanalítica de uma pessoa. Assim mesmo o príncipe teve o trabalho de provar o sapato de cristal (ou de vidro) em todas as jovens até encontrar sua verdadeira predestinada. Versões não classificadas como pertencendo a Perrault registram um ou três bailes. Em *Contos da Carochinha*, por exemplo, Pimentel (1955) traz uma versão de **A Gata Borralheira** bastante resumida no detalhamento das ações, com modificações nos motivos, especialmente naqueles referentes à intervenção feérica. Contudo, essa versão sugere todo o enredo utilizado por Perrault. O auxiliar mágico é representado por um passarinho branco e no final da história ele castiga as irmãs malvadas da heroína furando-lhes os olhos.

A consolidação da provação a que a heroína se submete é concluída com a prova do sapato. Este objeto pode ter interpretação dupla no contexto dos contos de fadas, conforme o imaginário das sociedades divulgadoras dessa história: o simbolismo do sapato poderia está implicitamente ligado ao aspecto sexual ou mais evidentemente relacionado a uma atitude evolutiva ou de preservação de uma atitude da qual se torna herdeiro. De acordo com Von Franz (1985), na Alemanha, quando se torna adulto costuma-se dizer, sobre determinada pessoa, que ela descalça seus sapatos de crianças, portanto indicando uma evolução pessoal. Do mesmo modo, ao se afirmar que alguém calça os sapatos do pai ou segue as pegadas do pai, revela-se a acolhida de uma atitude como herança.

O príncipe já havia determinado que ao encontrar a verdadeira dona do calçado imediatamente a desposaria, um desejo jamais rejeitado por todas as jovens do reino. Mas como esse aspecto sexual é superior a simples constatação de que ele é inevitável no casamento, torna-se por isso não evidente na explicação psicanalítica, pois lançando a hipótese de que "o sapato é simplesmente um artigo do vestuário para cobrir o pé e que com ele nos mantemos de pé na terra, então ele é o ponto de vista ou a atitude da realidade" (VON FRANZ, 1985, p. 33).

No desfecho encontram-se os elementos da prova e do casamento, conforme destacou Delarue (1997) no tomo II do seu catálogo. Para a versão de Perrault convergem os motivos relacionados à decisão do príncipe em não desposar outra jovem senão aquela em cujo pé coubesse o sapato de vidro ou de cristal. Também convergem os motivos relativos ao despeito e às recriminações das meias-irmãs, aqueles relacionados ao casamento feliz e ao perdão concedido pela heroína às irmãs impiedosas. Processa-se, a partir daí, a transformação que teve como elemento modificador o baile e a doçura semelhante a da heroína de **As Fadas**.

Contudo, apesar de sabedora das injustiças contra ela praticadas e de suportar pacientemente sua sorte, a exemplo de Grisélides, a heroína do conto **Cinderela** torce para que o sapatinho mágico leve a termo todos os seus sofrimentos. Desse modo, os epítetos que, em parte, ajudam a ilustrar o lado sombrio da condição da heroína (velho vestido, antigos trapos, dentre outros ao longo da história) tendem a ser substituídos por epítetos laudativos e apreciativos sublinhando o estado de graça revelado por objetos e seres mágicos que concorrem para o sucesso da heroína.

> [...] Neste instante apareceu a madrinha que tocou em Gata Borralheira com a vara de condão, transformando seu velho vestido num ainda mais belo e luxuoso do que aquele com que fora ao baile. Então as duas irmãs reconheceram em Gata Borralheira a linda princesa do baile (1970, p. 95; 97).
> /
> [...] Foi então que as duas irmãs reconheceram nela [em Gata Borralheira] a bela criatura que tinham visto no baile. [...] Conduziram-na até à presença do jovem príncipe, assim vestida como estava [..] (1977, p. 129).
> /
> [...] Foi então que suas irmãs a reconheceram com sendo a linda princesa que tinham visto no baile [...]. Ela foi levada ao palácio do jovem príncipe, em seu lindo vestido, e ele a achou mais bela do que nunca (1985, p. 126).
> /
> Então as duas irmãs reconheceram em Borralheira a bela pessoa que tinham visto no baile (1965b, p. 105; 1993a, p. 102)
> /
> [...] Levaram-na até o jovem príncipe, toda enfeitada: ele a julgou mais linda do que nunca [...] (2004a, p. 132).
> /
> [...] Nesse momento, chegou a Fada que, tendo dado um pequeno golpe de varinha sobre as roupas de Cinderela, tornou-as, [...], mais magníficas que todas as outras. [...] Então suas duas irmãs a reconheceram como a bela jovem que haviam visto no baile [...] (2005b, p. 48).
> /
> [...] fez a Gata Borralheira sentar-se e, aproximando o sapato de seu pequeno pé, viu que servia sem dificuldade, [...]. Então suas duas irmãs a reconheceram com a bela pessoa que tinham visto no baile [...]. Ela foi levada ao jovem príncipe, enfeitada como estava; [...] (2005b, p. 259).

A presença de todos os modelos de epítetos no interior das versões de Cinderela consolida a presença de um componente de culturas orais, com caráter agregativo, no discurso narrativo deste conto. Isso ocorre porque "uma esfera de intimidade se cria entre o leitor e o texto, na qual o intercâmbio se intensifica enquanto o contexto exterior se distancia e se apaga" (ZUMTHOR, 1993, p. 106). Desta forma, preconizando uma performance no nível da escritura, o referido intercâmbio restabelece uma obra – o que é comunicado aqui e agora, por

viva voz ou pela leitura silenciosa, segundo a concepção dada ao termo por Zumthor – no instante da leitura. Este instante, e por esta modalidade de agir sobre o texto, entretanto, não pode prescindir da implicação do leitor capacitado para resgatar o significado da obra – segundo o conceito de produção literária dado pelos teóricos da estética da recepção – de acordo com um horizonte de exigências e expectativas, como defende Jauss (2002), entre outros.

Com isso, se efetiva o trabalho de constatação e de como se manifesta também na escritura uma competência própria do ato de narrar oralmente e transmitir poeticamente o texto. Em performance ele deixa de ser apenas um objeto consolidador da supremacia do código escrito para simbolizar o simulacro de sabedoria na qual se reencontram, pela transmissão de um texto, a tradição oral, a tradição literária, as intenções do autor e as experiências significativas do leitor/receptor no ato de sua interação com o conto em suas varias versões.

Ao final do conto o papel da fada é revelado e como em muitos outros casos ela é a responsável pelos enlaces matrimoniais. Dentro de uma nova perspectiva para a caracterização do conto, Marthe Robert acredita que a fada deixou de ser apenas a organizadora dos casos amorosos juvenis, o que prevalece ainda em Perrault, e não poderia ser diferente. Pensando assim, ela afirma:

> Para a sensibilidade romântica, a fada é quase sempre a figura materna a quem o conto dirige toda sua devoção, mas sua função de certa forma perverteu-se, pois ela resiste à consumação erótica em lugar de estimulá-la, sendo inclusive a causa direta do fracasso, uma vez que a seu lado todas as mulheres a serem conquistadas são desvalorizadas e, como se não bastasse, atingidas como ela pelo interdito (ROBERT, 2007, p. 94).

Ao triunfar com a grandeza surpreendente dos heróis de Perrault a heroína do conto, que traz como subtítulo a expressão pequeno sapatinho de cristal, atualiza uma parcela da obra iniciada por Basile e sinaliza para a contemporaneidade da versão dos Grimm. Quanto à fada, sua capacidade de transformar facilmente os seres e as coisas constitui um traço privilegiado do conto maravilhoso. Em seu comportamento há a intenção de manter-se como figura acolhedora do herói órfão. Ela surge no final da história, proporciona novas transformações e nem por isso as pessoas minoram a graciosidade e a virtude de Cinderela, afinal o sapato não fez parte de qualquer manipulação mágica na presença daquelas testemunhas oculares. Contudo, apesar de algumas versões anunciarem o cristal como a

estrutura constituinte do calçado nas versões francesas e nas reflexões sobre a obra de Perrault, a palavra que surge em francês é *verre*. Esse termo, portanto, confirma ser literalmente de vidro o calçado ou o signo simbólico de reconhecimento da jovem que, se comparada grosseiramente ao mito da fênix, transitou da fuligem monocromática do borralho para policromizar os espaços da corte.

5.2.2 **Pele de Asno**

O conto **Pele de Asno** narra a história de uma filha que foge do seu reino por causa do desejo incestuoso de seu pai depois de ter se tornado viúvo e não encontrar em outra mulher, senão na própria filha, uma beleza comparável a de sua esposa. Esse conto foi publicado inicialmente em versos, em 1694, e somente em 1781 foi publicado em prosa, numa versão provavelmente atribuída também a Perrault, embora este poeta tivesse falecido em 1703.

O autor dedicou o conto à marquesa de Lambert, "uma das nobres em cuja casa, na rua Colbert, homens e mulheres de mentalidade filosófica se reuniam regularmente para discutir questões como as obrigações amorosas e a liberdade de se escolher um parceiro" (WARNER, 1994, p. 379). Entretanto, Perrault inseriu este aspecto em seu texto ao retratar a presunção paterna e a sujeição das moças à autoridade do pai. Para isso, o escritor usou a irreverência representada pela valorização de um animal, o asno, e a importância do seu excremento para a economia do reino. Desse modo, o autor explicitou a sua crítica severa contra os abusos que ocorriam na esfera do matrimônio.

A opção por um asno surtiu efeito na narrativa, apesar de, no vasto folclore esópico conhecido pelo escritor francês, esse animal ser considerado um otário para a economia cruel do universo do fabulista grego. A escolha do jumento dentre tantos outros animais à disposição nas fontes do bestiário (como peixes, vacas e gansos) serviu para a introdução do burro mágico na história do amor ilegítimo e para zombar da atmosfera do encantamento dos contos milésios.

A narrativa de **Pele de Asno** recobre contextos históricos, antropológicos, psicológicos e literários associados à mentalidade das populações que juntam os traços primitivos com os costumes da época em que o conto surgiu na escrita. Associados a esses segmentos é possível analisar alguns elementos considerados, inclusive, arquétipos literários devido ao caráter

simbólico assumido no terreno dos contos de magia, maravilhosos ou de fadas. O arquétipo é um pensamento elementar e também, segundo Von Franz (1990, p. 17), "uma fantasia e uma imagem poética elementar, uma emoção elementar e mesmo um impulso elementar dirigido a alguma ação típica".

Dentre os elementos importantes tem-se o arquétipo do rei, a temática do incesto, do ajudante mágico ou sobrenatural, afinal **Pele de Asno**, sob o número 510-B, integra o ciclo de **Cinderela** (510-A) que inclui ainda o conto **O Gato de Botas**, dentre aqueles escritos por Perrault e conforme a classificação de Antti-Aarne e Stith Thompson para os contos folclóricos comuns (NASCIMENTO, 2005).

No contexto histórico o conto **Pele de Asno** possui referências com a hagiografia e a Bíblia e nos dois contextos há desfechos trágicos e soluções coerentes com a situação revelada pelo conto. São vários os casos na história da Igreja, destacados por Warner (1994), e que possuem relação direta com a temática motriz do conto **Pele de Asno**. Um deles está relacionado a uma princesa do século XVII, filha de um rei da Bretanha. Essa jovem, que se tornaria conhecida como Santa Dimpna, em certo momento da vida perdeu a mãe. Esta, por sua vez, antes de morrer fez o esposo, o rei, prometer não desposar outra mulher se não fosse mais bela que ela. O rei, entretanto, é influenciado por conselheiros malévolos a buscar na filha única as qualidades de sua esposa. A jovem Dimpna, atordoada, procura seu confessor que aconselha a ela fugir, o que ela faz com o auxílio de um bobo da corte e de sua mulher. Para tanto, eles se disfarçaram de menestréis itinerantes. Dimpna foge pelo mar da Irlanda, atravessa o canal da Mancha até chegar à Bélgica. Lá, ela se encerra numa floresta onde constrói uma cabana nos arredores da aldeia de Geel e passa a viver como ermitã.

O pai de Dimpna, tomado pela paixão manda espiões para procurá-la. Eles a encontram e a entregam ao pai que exige casar-se com ela. A jovem, entretanto, rejeita o pedido do pai que, por essa atitude, ordena que a matem juntamente com o padre confessor chamado Gerebernus. No momento decisivo os carrascos não conseguem, por piedade, matar a jovem, ação que acaba sendo executada pelo próprio pai.

Depois de canonizada, Santa Dimpna tornou-se a mediadora dos doentes mentais, condição originada de uma profunda percepção medieval da afinidade entre perturbação mental e transgressão incestuosa. Isso se deu em função da luxúria louca e diabólica do pai, que desejava a filha e, sem poder concretizar esse desejo a matou. Coube a Dimpna o cuidado dos "endemoninhados", como os doentes mentais são às vezes descritos. Essa tentativa de incesto na história de Santa Dimpna constitui uma fantasia particular de onipotência paterna

tomado pelos poderes da sombra, conforme destaca Von Franz (1985). Por outro lado, "a passagem da história de um pai incestuoso para um culto de cura representa um movimento vital na história das atitudes diante de tais paixões" (WARNER, 1994, p. 377).

Outros casos da hagiografia não se relacionam diretamente ao incesto, mas igualmente se destacam pela tirania paterna. Os exemplos são os de Santa Cristina e Santa Bárbara. Ambas sofreram inúmeras atrocidades em nome do desejo de conservarem-se virgens e declararem-se cristãs. A desobediência aos desígnios patriarcais resultou em castigos torturantes cujo fim seria a morte. De algum modo, a presença dos contos de fadas nos quais se percebe a rejeição da mulher a este estado de coisas, serviu como resistência social à tirania patriarcal do casamento.

No caso da jovem Dimpna focaliza-se o incesto, já no caso de Santa Bárbara o enfoque é dado ao autoritarismo do pai desejoso de ver sua filha casada com um nobre. Como esta recusava tal proposta foi submetida à lei. A jovem foi torturada sob ordens do prefeito da cidade a quem cabia fazer cumprir a lei vigente. Em ambos os casos, entretanto, é clara a tentativa de autonomia por parte da filha. Nisto reside o fato de que "os contos folclóricos em que a filha resiste aos assédios do pai, e depois é castigada, talvez contenham memórias de violações reais" (WARNER, 1994, p. 381).

Em todo estudo dos contos maravilhosos o pesquisador, folclorista ou de qualquer outra área, depara-se sempre com um problema que permeia o formato de divulgação desses contos. Originados e disseminados outrora pela via oral, eles também foram encaminhados pela escrita tão logo essa possibilidade de conservação e de divulgação aparece no cotidiano das gerações descendentes do progresso da imprensa e da tipografia. A partir daí, as indagações principais sobre a matéria de um conto como **Pele de Asno** recaem sobre a fonte a que o escritor seguiu no momento de criar sua história. E isso se torna patente em situações nas quais se tem aproximações da narrativa de um conto com textos precedentes na literatura ocidental.

Pele de Asno possui semelhanças com a obra de Basile, especificamente com o conto "A Ursa". Para Warner (1994), este é um dos contos mais conhecidos na Europa. O tema do desejo do incesto entre pai e filha não se concretiza porque a ajuda sobrenatural de um graveto que Preziosa, a filha, coloca na boca permite a ela se transformar numa ursa sempre que o pai atenta contra a sua pureza. Nesse caso o intermediário entre o elemento sobrenatural e a heroína é uma velha criada que afirma estar o pai da jovem mais para asno do que para

garanhão. Curiosamente, o comentário dessa personagem serve de base para a comicidade empregada por Perrault no seu conto.

Soriano (1977), entretanto, considera secundário o problema da fonte seguida por Perrault. Para ele, as obras de Basile e Straparola, os autores que escreveram antes de Perrault textos com o mesmo tema de **Pele de Asno**, possuem estrutura e desenvolvimento muito diferentes desse conto de Perrault. Basile, que era italiano, escrevia em dialeto *patois* napolitano, certamente uma forma desconhecida por Perrault. Por outro lado, é preciso considerar a passagem do texto italiano, durante vários séculos, pelas mãos do povo, das *nourrices* (amas-de-leite) e das crianças.

Na verdade, "**Pele-de-Asno** não corresponde somente a um tema, mas a um ciclo de três temas próximos e ligados ao ciclo de **Cinderela** e do conto **Um Olho, Dois Olhos, Três Olhos**, como se atesta várias vezes em referências aos séculos XVI e XVII" (SORIANO, 1977, p. 114). Numa versão europeia recolhida nos Pireneus e apresentada por Simonsen (1987), o conto **Um olho, Dois Olhos, Três Olhos** tem como título **A cabra** e narra a história de uma mãe cujas filhas traziam peculiaridades que justificavam o título do conto: uma delas tinha um olho só, a caçula tinha dois e a outra tinha três. Como em outras narrativas classificadas como contos folclóricos comuns e classificados dentre os contos maravilhosos pautados pela ajuda sobrenatural, essa narrativa narra a predileção da mãe por uma ou por duas de suas filhas enquanto uma delas é preterida, geralmente a caçula. Semelhantemente à Cinderela e à filha mais nova presente no conto **As Fadas**, a filha caçula do conto **A cabra** (versão de **Um olho, Dois Olhos, Três Olhos**), sempre em farrapos, cuidava o dia inteiro de uma cabra pela montanha, voltando somente ao final do dia quando tinha direito a compartilhar a comida reservada ao cachorro. Porém, quando o cachorro comia tudo a única alternativa restante à menina era ordenhar secretamente a cabra e tomar um pouco do seu leite.

Certa vez, porém, a menina passou dois ou três dias sem comer, um momento de tensão da narrativa que serve de base para a inserção do elemento restaurador da magnificência da protagonista. A Santa Virgem aparece e fornece à menina as palavras mágicas – "Bale cabrita, põe mesita" (SIMONSEN, 1987, p. 135) – com as quais ela poderá ter alimento suficiente para a sua saciedade. Na continuação da narrativa os traços concernentes à ajuda sobrenatural que caracteriza alguns contos folclóricos comuns mostram a interferência da mãe e das outras irmãs sobre a menina de dois olhos. Contudo, mesmo com a morte da cabra, o dom recebido da Santa Virgem continua a acompanhar a menina de outras

formas, resultando o desfecho da história no casamento da heroína com um príncipe, ao passo que sua mãe é enforcada e suas irmãs são dadas em casamentos a soldados grosseiros.

Levando em conta o apreço de Perrault pelas histórias conhecidas pelos camponeses, mas também a sua admiração por textos já consagrados na literatura europeia pode-se compreender, na tessitura do conto de **Pele de Asno**, a não obediência a um único modelo como fonte, mas o entrelaçamento da matéria das fontes oral e escrita. E isso é fácil de ser percebido no simbolismo de um asno tomado por um dom extraordinário, portanto um asno rei, e o comportamento insano de um rei viúvo em cujas atitudes se percebe um rei asno.

Normalmente, em várias culturas, o jumento e também o burro, nomes mais populares para asno, são retratados desdenhosamente quando se transformam em metáfora para designar um ser humano. Já naquela época, Perrault teria escolhido o asno por uma questão de efeito, no entanto, no conto de Perrault o asno é sacrificado, apesar de significar a maior segurança econômica do reino. Ao usar a pele de um asno como vestimenta a jovem quebra a expectativa do pai de se casar com ela, bem como lhe retira a mais importante fonte de renda visto que o excremento do asno era de ouro.

Perrault revelava o seu apreço pela jocosidade e, talvez por esse motivo ele

> tratou um conto de fadas trivial – um conto de 'Pele-de-Asno' – sobre um pai que deseja se casar com a filha. Mas entremeou o material com outro tema popular e duradouro: o de um animal mágico cujo excremento é feito de ouro [...]. Do bestiário que suas fontes ofereciam (peixes, gansos, vacas, todos produzem fortunas mágicas nos contos de fadas), Perrault escolheu o asno. (WARNER, 1994, p. 359).

A excepcionalidade do material fecal produzido pelo asno revela um dado positivo não apenas no contexto da narrativa, pois segundo Durand (1997) o excremento constitui uma panaceia medicamentosa universalmente consagrada e, citando o pensamento de Bachelard, ele acrescenta o valor e a importância desse elemento como papel terapêutico ou cosmético. No contexto histórico os súditos do Grande Mongol veneravam as matérias fecais do rei e na epopeia de *Gargântua e Pantagruel* o excremento é valorizado como um vestígio da passagem do deus gigante. Os psicanalistas atribuem a valorização do excremento em virtude de ser esse o primeiro produto criado pelo homem.

Se na imaginação livre dos contos franceses o conteúdo excrementício parece ter sido abolido, Perrault procedeu a uma configuração alquímica na qual esse produto se transforma em ouro ao ser expelido por um asno. No contexto das estruturas antropológicas do

imaginário o pensamento diurno abomina a associação do excremento com o ouro ao passo que o pensamento noturno, tratando dos símbolos da inversão, da intimidade e das estruturas místicas, dentre outros, aceita-a. Por isso, "as defecações são para o pensamento diurno o cúmulo do pejorativo e da abominação catamórfica, enquanto para o *Regime Noturno* o excremento se confunde com o estalão metálico dos valores econômicos e igualmente com certos valores celestes embora noturnos, (DURAND, 1997, p. 265).

Perrault aproxima a relação antagônica e polarizada existente entre excremento e ouro, embora este último constitua uma substância ambivalente porque é motivo de riqueza e de desgraça. Neste caso, a importância dos dois elementos está relacionada à atitude do rei em preencher o sentido de perda através de uma atitude incestuosa, um elemento motivador do conto, pois somente com a fuga a princesa Pele de Asno realizará a saga de todo herói do conto maravilhoso.

5.2.2.1 Um Rei: Simbologias e Afetações

Tomando por princípio os estudos psicanalíticos percebe-se que, nas sociedades primitivas, o rei constitui um chefe tribal ou um chefe de reino e é possuidor de qualidades mágicas. Ele representa a prosperidade do reino ou do país desde que não tenha afetada a sua sanidade física ou mental. No conto de Perrault isso ocorre imediatamente à morte da rainha, pois como é narrado nas diferentes versões:

> [...] a dor do esposo foi imensa; por muitos dias outra coisa não fez senão chorar e lamentar-se [...] (PERRAULT, 1934, p. 49).
> /
> [...] e nunca jamais um marido fez tamanho estardalhaço. Ouvindo- soluçar dias e noites as pessoas pensavam que seu luto não duraria, e que ele chorava seus amores defuntos como um homem que tinha pressa em se ver livre deles [...] (1965b, p. 117; 1993a, p. 113).
> /
> [...] inconsolável ele chorou dias e noites [...] (1970, p. 201).
> /
> [...] E jamais o marido ostentou tanta mágoa (1977, p. 55).
> /
> [...] jamais um marido fez tamanho escarcéu pela morte da mulher: choros, soluços noite e dia, e tudo mais a que a viuvez faz jus foram a sua única opção [...] (1985, p. 159).
> /

> [...] o rei sofreu imensamente. Durante vários dias, só chorou e se lamentou [...] (2004a, p. 185).
> /
> [...] não há notícia de marido que tenha mostrado desespero mais ruidoso: chorar, soluçar dia e noite, foram suas únicas ocupações [...] (2005a, p. 29).
> /
> [...] E nunca um marido fez tanto alarido (2005b, p. 200).

A dor do marido foi inversamente equiparada à harmonia e à grandiosidade do seu reino. Por outro lado, a exagerada expressão de luto faz, como se vê na versão de 1965b, as pessoas pensarem se tratar de pressa em se livrar daquela situação, embora não transmitisse essa intenção. Em sociedades primitivas e em épocas históricas nas quais clero e estado se confundiam o rei representava o princípio divino na sua forma mais visível, garante Von-Franz (1990) e, por isso, acrescenta:

> certos chefes, por exemplo, são tão sagrados que não podem mesmo tocar a terra e por isso são carregados pelo povo. Em outras tribos, as vasilhas onde o rei come e bebe são jogadas fora e ninguém pode tocá-las – elas são tabus. Alguns chefes e reis também nunca são vistos por causa de um tabu – quem olhar a face do rei morrerá. De alguns chefes é dito que suas vozes são como trovões e que de seus olhos emanam raios. (VON-FRANZ, 1990, p. 61).

Ao passo em que as nações iam se consolidando a figura do rei se firmava como símbolo do coletivo dominante. Entre os séculos XVI e XVIII o rei tornou-se representante da atitude cristã dominante que ainda não atingiu o ponto de ser completamente deposto ou renovado, mas que já não possui a antiga força. Quando inexiste a sombra no conto de fadas ocorre a duplicação de uma figura arquetípica, uma parte sendo a sombra da outra.

Quando o rei perdeu a sua capacidade instintiva e não consegue farejar o que convém fazer, ele quebra a harmonia com o seu inconsciente. É o que parece acontecer quando ele se submete aos conselhos de um druída, mais ambicioso do que religioso. Desse modo, conforme Von-Franz (1985) ele perde a capacidade de distinguir fatos e cai nas armadilhas desse druída, que pode ser considerado um trapaceiro. Isso é acentuado porque o rei, esse princípio dominante da consciência coletiva, está viúvo e quando não existe rainha a *anima* permanece completamente reprimida. E é nessa situação que o estado emocional tende ao exagero e à distorção, estados comuns da *anima*. Isso ajuda a explicar o desejo incestuoso do pai em relação à heroína do presente conto.

A esse estado de inquietação do rei, Durand (1997) confere o título de animalidade na consciência, sintoma de uma depressão pessoal que alcança os limites da ansiedade. O rei foi envolvido por esse estado de depressão acentuado por sua fácil persuasão àqueles ansiosos por vê-lo novamente em matrimônio, mesmo ilegítimo aos olhos do leitor. Essa inquietação do rei, segundo Durand (1997), é provocada pelo movimento rápido e indisciplinado comum na criança e no animal. O animal e seu movimento têm parentesco com o psiquismo humano. O equilíbrio é encontrado pela sobreposição das respostas cinestésicas sobre as respostas animais. No homem, se as respostas animais são mais elevadas que as cinestésicas o pensamento torna-se envelhecido, rígido, convencional ou invadido por um humor depressivo. Contudo, "quando as respostas cinestésicas são acompanhadas com as de animais, tem-se a indicação de uma invasão da psique pelos apetites mais grosseiros, acidente normal na criança pequena, mas que no adulto é sinônimo de inadaptação e regressão às pulsões mais arcaicas" (DURAND, 1997, p.73). Isso constitui fatalmente uma fratura psíquica na personalidade do rei devido à perda da esposa e à preocupação com o futuro de sua hierarquia.

Na narrativa, a mudança desse cenário ocorrerá com a ajuda feérica, porém, como associar a regeneração do pai da heroína em face do seu assombroso desejo de desposar a própria filha, ou a enteada, segundo consta em versões mais atenuantes? Por trás da resposta está a base de todas as diferentes tradições relacionadas ao símbolo do rei. Para Von Franz (1990) todas elas registram a necessidade de renovação desse personagem por meio da morte e do renascimento. Ele está sujeito à necessidade de renovação ou de ressurreição constante em função do contato com a corrente da vida psíquica inconsciente.

O rei é símbolo dominante e central dos conteúdos do inconsciente coletivo, ele exerce a função do domínio sobre a qual recaem alguns perigos que ameaçam essa condição. Em tribos primitivas ele pode ser assassinado quando se percebe que em seu harém ele se tornou impotente. Em outras situações ele pode ser deposto por estar velho para realizar determinadas tarefas ou porque o tempo de seu reinado já se esgotou. Em alguns países o rei do carnaval escolhido era sempre um criminoso condenado a morrer ao final de três dias de festa. Porém, durante esse período "ele se veste como um rei, com todas as insígnias, tiram-no da prisão e ele pode pedir o que quiser, pode ter todas as mulheres que quiser, pode realizar festins e tudo o mais" (VON FRANZ, 1990, p. 63).

A situação do rei em **Pele de Asno** se deteriora depois da morte da rainha. A sua ausência significa a perda do aspecto do Eros e provoca a esterilidade do rei por não poder ter filhos do sexo masculino, premissa para a renovação e a perpetuação do seu reinado. Esse

motivo alimentado pela influência de um druida ambicioso desperta no rei a libido incestuosa, pois a filha seria, agora, a única saída para a reativação do Eros perdido. Por outro lado, com a ajuda sobrenatural a filha perseguida consegue castrar a libido paterna eliminando a fonte de toda a riqueza do seu reino. Desse modo, a pele do asno elimina a presença física do animal e consequentemente da sustentação financeira do rei, um fator que embora não explicitado na narrativa provocaria no rei a preocupação pela sustentação material de sua corte.

A retração do pai que perdeu a filha, perdeu o asno e perdeu uma importante fonte de renda para o reino serve como caminho para que ele exerça, segundo a psicologia junguiana (VON FRANZ, 1985), a função transcendental. Esta permite que uma estranha capacidade da psique inconsciente se transforme e guie o ser humano que foi bloqueado numa determinada situação para uma nova situação. Dessa forma, o arquétipo do rei em **Pele de Asno** conclui o processo de renovação, visto ser representante da consciência dominante.

O antes e o depois da perseguição à filha revela um rei simbolizando a fertilidade, a força da tribo ou nação. Durante o período em que está dominado pela sombra ele simbolizaria um velho que sufoca a vida e que deveria, portanto, ser deposto.

Durand (1997) acata a ideia do símbolo animal como figura da libido sexual atribuída por Jung e do qual são representantes, além do burro, o pássaro, o peixe, a serpente, o touro, o bode, o carneiro, o javali e o cavalo. Dessa forma, ao fugir com a pele do asno, a heroína golpeia e castra a libido paterna passando ela própria a salientar, inconscientemente, a sua libido. Isso se dará no reino na qual é estrangeira e ao despertar a libido do príncipe desse novo reino quando ela se encontra despida da pele do animal, também um símbolo fálico, mas com o esplendor de sua real identidade:

> Um dia, estando o príncipe vagueando à toa de terreiro a terreiro, aconteceu-lhe passar pela escura picada onde Pele de Burro tinha o seu humilde quarto. Por acaso, colou o olho no buraco da fechadura. Como era dia santo, Pele de Burro se enfeitara com suas joias mais ricas e se vestira com seus soberbos trajes, cujos finos tecidos recamados de ouro e de diamantes rivalizavam com o mais puro brilho do sol. O príncipe a contempla quanto pode, e só a custo recupera o fôlego, tão cheio de alegria ficou! Pois além do belo traje da princesa, a beleza de seu rosto, sua bela forma, sua brancura alvinitente, seus finos traços e sua mocidade o comovem cem vezes mais. Não só isso, mas um pudor modesto – testemunho da bondade de alma da princesa – toma conta do coração do príncipe. No entusiasmo que o transporta, por três vezes quis arrombar a porta; mas julgando ver ali uma divindade, três vezes desistiu da empreitada (PERRAULT, 1965b, p. 123).

Desse ponto em diante, a condição incestuosa da história é diametralmente substituída pela condição clássica do conto de fadas e somente ao final, no desenlace da trama, o leitor perceberá a dimensão da renovação do rei, pois ele comparece ao casamento de sua filha já casado e restaurado de sua animalidade. Por isso

> rei nenhum, nenhum potentado, compareceu às bodas com o brilho do pai da desposada, que por ela se apaixonara outrora. No decorrer do tempo purificara-se dos ardores que lhe abrasavam a alma, banira de si todo o desejo criminoso, e o pouco da odiosa chama que restava em sua alma só fazia avivar-lhe o amor paternal (PERRAULT, 1993a, p. 122).

Enquanto se registra a expiação paterna, no reino onde a heroína é uma estranha, vê-se claramente o afloramento da libido do príncipe a partir do instante em que põe o olho no buraco da fechadura para espiar a enigmática guardadora de gansos, de perus, faxineira, entre outras funções variantes e próximas a estas. Ao contemplar o quanto pode e só a custo recuperar o fôlego, o príncipe demonstra a plenitude de sua cinestesia e de seu desejo por aquela moça. Esse desejo é temporariamente concretizado pelo alimento: "Ele geme, chora, suspira e nada diz – diz apenas desejar que Pele de Burro lhe faça um bolo com sua própria mão" (PERRAULT, 1993a, p. 119); e depois: "Bolo assim tão fino jamais foi amassado, e o príncipe o achou tão gostoso que pouco faltou para que, em sua gulodice, não engolisse o anel também" (PERRAULT, 1993a, p. 120). Aqui se confirmam as palavras de Durand (1997) baseadas em Freud e nas quais se compreende o caráter sexual da gulodice. A história de Eva mordendo a maçã reenvia aos símbolos do animal devorador, entretanto há nisso, conforme a ligação freudiana, a relação entre o ventre sexual e o ventre digestivo. O oral é o emblema regressivo da sexualidade, bem expresso na condição física do rapaz ao sentir necessidade da moça dias depois daquela deglutição real e simbólica do bolo, apesar da esperança animadora contida no anel como sinal da resposta positiva de Pele de Asno àquele desejo.

A duplicidade da libido em **Pele de Asno** é um tema importante, pois atinge os dois polos circundantes da heroína: de um lado a libido negativa do pai dá lugar à libido positiva do príncipe. A primeira situação provoca instabilidade e está relacionada à pobreza enquanto a segunda leva a heroína a conquistar um lugar numa corte diferente da de sua origem. Em ambos os casos centraliza-se em Eros a energia que transita entre o desejo e o desejado, seja ele correspondido ou não. Em *O Banquete*, escrito por Platão, Eros é filho da Riqueza e da Pobreza e esse aspecto se confirma no conto de Perrault.

O sentido etimológico de libido, em sânscrito, significa experimentar um violento desejo em decorrência do qual se pode sofrer todas as consequências. Para Durand (1997, p. 196-197) "a libido aparece assim como o intermediário entre a pulsão cega e vegetativa que submete o ser ao devir e o desejo de eternidade que quer suspender o destino mortal, reservatório de energia de que o desejo de eternidade se serve, ou contra o qual, pelo contrário, se revolta". Esta citação torna-se emblemática ao conflito vivido por Pele de Asno, pois viveu entre a pulsão cega de uma libido doentia de seu pai e, por outro lado, foi recompensada por uma libido correspondida a qual resultou numa união matrimonial aspirante do desejo de eternidade.

Esse desejo começou a ser edificado quando o anel foi identificado no bolo. Instaurou-se, nesse momento, voluntariamente ou não, da parte da moça, a disposição para a conexão com o amor já correspondido pelo príncipe. O simbolismo do anel é destacado por sua propriedade, redonda, indicando completude. Todavia, o desenho circular que o faz uma imagem do *self*, pode simbolizar também um grilhão, o que não foi o caso de Pele de Asno. A conexão ou o casamento permite salvar a individuação de ambos os parceiros. O anel sendo de ouro remete à fortaleza desse metal precioso associado ao sol e à incorruptibilidade e à imortalidade, garante Von Franz (1990, p. 96), que acrescenta:

> ele é o mais duradouro dos metais e, nos tempos primitivos, era o único metal conhecido que não se decompunha, nem ficava preto, nem verde e que resistia a todos os elementos corrosivos. [...] Ele é considerado um elemento imortal e transcendental que supera a existência efêmera – ele é eterno, divino e o mais precioso [...] O anel de casamento é feito de ouro, pois significa sua duração para sempre, e que não deve ser corrompido por quaisquer influências negativas terrenas.

A perenidade preconizada para o ouro e por sua vez para o anel confeccionado com esse metal converge para a expressão clássica dos contos de fadas "viveram felizes para sempre". O caráter áureo, da mesma forma, reveste o ato sacramental do matrimônio, pois o que se exige desse enlace somente deve ser quebrado com a interferência da morte.

Esse cenário tornou-se a antítese da situação inicial encontrada pelo leitor no desenvolvimento da trama. O risco do incesto causa pavor ao leitor pertencente a sociedades exogâmicas, entretanto, no mito o incesto era comum e fundamental entre os primeiros ancestrais que viveram até a regulamentação das relações matrimoniais. "Ele era permitido na época das cerimônias orgiásticas ligadas à magia agrária [...], mas também aparece como sinal

(no código erótico) de maturidade do jovem herói, pronto para realizar a iniciação e ocupar o lugar do velho chefe" (MELETÍNSKI, 2002, p. 44). **Pele de Asno** faz parte do grupo de temas dos contos maravilhosos em que ocorre a perseguição incestuosa da filha pelo pai, promovendo a destruição extrema da exogamia. Pertencem ainda ao mesmo grupo de temas dos contos caracterizados pela perseguição da afilhada pela madrasta, no caso de Perrault, os contos **Cinderela** e **As Fadas**.

Por outro lado, garante Meletínski (2002), o aparecimento da madrasta funciona como elemento destruidor da endogamia por parte do pai da heroína. Nos sistemas classificatórios de parentesco em vigor nas sociedades primitivas a madrasta era considerada uma noiva "afastada" do pai e, por isso, não constituía a classe das mães substitutas da heroína, uma condição justificadora da falta de harmonia familiar entre madrasta e enteada.

Em vários países os contos de fadas possuem as mesmas figuras em arquiteturas diferentes, sendo preciso conhecer a situação exterior do país e a consciência coletiva do povo. Para Von Franz (1985, p. 108) isso é justificado porque "o enredo ou situação é sempre uma resposta a uma situação consciente específica". Mesmo assim, é preciso entender que nem o sonho nem o conto de fada são completamente inconscientes, este último, por exemplo, compartilha simultaneamente da atemporalidade do inconsciente e da relatividade temporal do consciente.

No contexto da cultura popular no Brasil a narrativa de **Pele de Asno** possui algumas variantes. Dentre elas se destaca **Dona Labismina**, uma versão componente da 4ª. edição de *Contos populares do Brasil* publicado por Sílvio Romero em 1907. De acordo com Nascimento (2005) esta é a mais antiga dentre as versões populares brasileiras de **Pele de Asno**. Essa versão foi catalogada a partir da análise feita pelo folclorista sobre importantes publicações de contos populares no Brasil. Além de **Dona Labismina**, Nascimento (2005) cita ainda outras versões populares que se classificam sob o número 510B no catálogo de Stith Thompson e remetem ao conto de Perrault. São elas: **Maria e a pele negra**, **Maria de Pau**, **O pai que queria casar com a filha**, **Maria Galinheira**, **Aninha e seu pai**, **Maria de Pauzim**, **Uma certa aliança**, entre outras versões coletadas a partir da metade do século XX.

Por outro lado, uma das razões que o leitor das versões brasileiras encontra para relacionar este conto com a tradição oral é a constante intervenção do narrador. Quando o leitor constata isso ele passa a perceber as nuances do elemento oral, mesmo inexpressivamente, porém constituindo um jogo no nível de performance atribuído para a escrita. Para Zumthor (2000, p. 29) "um discurso se torna de fato realidade poética (literária)

na e pela leitura que é praticada por tal indivíduo", o leitor. É este o responsável por encontrar, na aproximação estabelecida entre ele e o narrador, (ISER, 1999), as condições necessárias para que a estrutura do texto se transfira para a sua consciência e possibilite, pelo laço pessoal com o texto, neste caso um conto, o florescimento do prazer na leitura.

Na comparação entre as versões de **Pele de Asno**, escritas e publicadas no Brasil, e uma versão popular deste conto não se deve esperar da versão oral a imagem fidedigna das versões escritas, pois os caminhos trilhados são distintos. Não se trata de uma transposição literal de uma realidade para outra, ao contrário, a dinâmica empreendida pelas transmissões orais e pelas transmissões escritas enriquecem de possibilidades a ornamentação do enredo. Há uma mobilidade comum das narrativas logo que chegam ao público. Na época de Perrault, por exemplo, a literatura de *colportage* possibilitava o conhecimento de textos entre as camadas populares. As pessoas não dominavam a escrita e tampouco a leitura e, por isso, punham-se a ouvir um leitor público, apreendiam na memória a matéria narrada e retransmitiam como melhor lhes conviesse a fim de impressionar os próximos ouvintes. Nesse processo eclodem as instituições de transmissão do conto, os contadores de histórias, as modalidades de leitura e o leitor moderno.

Pele de Asno e **Dona Labismina** confluem para uma mesma caracterização dentro dos contos maravilhosos, porque no segundo desses contos encontram-se os arcabouços do primeiro. O jogo interno, por sua vez, se apresenta condicionado à criatividade do adaptador e tradutor no ato da escritura e à criatividade do povo nas transmissões proferidas pela manifestação da voz. Em **Dona Labismina**, a situação inicial mostra uma rainha casada há bastante tempo, mas angustiada por nunca ter tido filhos: "[...] E tinha muita vontade de ter, tanto que uma vez disse: 'Permitta Deus que eu pára nem que seja uma cobra!...' Passados tempos appareceu grávida, e quando deu á luz, foi uma menina com uma cobrinha enrolada no pescoço [...]" (ROMERO, 1907, p. 75).

Em **Pele de Asno**, por sua vez, a situação inicial parece mais confortável:

> Era uma vez um rei tão poderoso, tão amado pelo seu povo e tão respeitado pelos seus vizinhos e aliados que se podia dizer que era o mais feliz de todos os monarcas. Sua felicidade era ainda maior devido à escolha que havia feito para sua esposa, de uma princesa tão bela quanto virtuosa. Os dois esposos viviam em união perfeita, e dessa casta união nasceu uma filha dotada de tantas graças e tantos encantos que eles não lamentaram não ter tido mais filhos (PERRAULT, 1985, p. 153).

Percebe-se no texto de Perrault o gosto malicioso pela hipérbole, o exagero também nas adjetivações e nas descrições psicológicas dos personagens. E isso, segundo Ong (1998) constitui uma característica das culturas orais primárias para manter o encadeamento narrativo. O primeiro conflito interno de ambas as versões dos contos se assemelham, pois tratam da doença da rainha e da condição imposta por ela perante o rei. Assim afirma a rainha para o rei, em **Pele de Asno**:

> permita-me dizer-lhe, antes que morra, que exijo uma coisa de você: é que, se lhe vier o desejo de se casar de novo [...] eu peço encarecidamente, em nome de todo o amor que você tem por mim: é que só ceda à pressão do seu povo quando tiver encontrado uma princesa mais bela e mais virtuosa do que eu. Quero que me faça esse juramento, e então morrerei feliz (PERRAULT, 1985, p. 154-159).

Em **Dona Labismina** a rainha age de modo mais prático para com o rei. Ela afirma: "quando tiveres de casar outra vez, deve ser com uma princeza em que esta jóia der sem ficar frouxa, nem apertada" (ROMERO, 1907, p. 76). Entretanto, se a atitude da rainha pareceu mais sensata nesta do que na outra versão, a chave que o rei possuía para, ao mesmo tempo, obedecer ao último desejo da rainha e também obedecer ao seu presente desejo de desposar alguém põe em xeque a integridade moral da filha Maria e insere no conto o elemento do desejo pelo incesto.

Em **Pele de Asno** a atitude incestuosa do rei tem início na súplica das principais figuras do reino para que o rei se casasse novamente, uma atitude ainda descartada pelo rei para aquele momento. Todavia, as pressões ocorriam na mesma velocidade com que o rei desafiava a todos para encontrar alguém que atendesse as exigências feitas por sua última esposa. Finalmente, ele começou a perceber em sua própria filha as qualidades exigidas pela falecida rainha para uma futura substituta dela no coração do rei. Este,

> começou a notar que a infanta sua filha era não apenas extraordinariamente bela, como sua beleza, inteligência e encanto ultrapassavam de muito os da rainha sua mãe. Sua juventude e o suave frescor de sua tez despertaram no rei um amor tão violento que ele não pôde escondê-lo da infanta e lhe declarou que havia decidido desposá-la, já que somente ela podia livrá-lo do seu juramento (PERRAULT, 1985, p. 160).

Para confirmar de vez o seu desejo incestuoso pela filha, o rei foi decisivamente influenciado por um velho druida, mais amante da ambição do que da religião. A partir desse momento se inicia a saga da jovem princesa para escapar das investidas intolerantes de seu pai. Em **Dona Labismina** a jovem recorre à cobra Labismina que viera enrolada no pescoço de Maria, a sua irmã, desde o seu nascimento. Entretanto, Labismina havia fugido para o mar sem, contudo, deixar desamparada a sua irmã, pois estaria à disposição de Maria quando precisasse, bastando a ela gritar por seu nome no mar. Em **Pele de Asno** a jovem princesa recorreu a Fada dos Lilases que, assim como Labismina, diria à jovem para pedir algo em troca pelos seus caprichos paternos. Em **Dona Labismina** os três vestidos pedidos por Maria ao seu pai têm, pela ordem do pedido, a cor do campo, do mar e do céu. Enquanto isso, em **Pele de Asno**, a jovem é orientada a pedir, pela ordem, vestidos da cor do tempo, da cor da lua e da cor do sol. Tanto numa como noutra história os pedidos são atendidos por mais que a incerteza alimentasse o desejo da filha se ver livre dos intentos de seu pai, o rei.

No momento seguinte as narrativas se desdobram de maneiras peculiares nas versões baseadas em Perrault e naquela reconhecidamente popular, coletada por Romero (1907). Nesta última as ações são mais práticas, pois tendo recebido os três vestidos tal qual havia exigido, Maria não tem outra saída senão correr para o mar e fugir em um navio já preparado por Labismina. Esta já havia predito a Maria tudo o que lhe aconteceria e como tudo haveria de terminar. Num novo reino onde se encontrava exilada da perseguição de seu pai Maria segue uma trajetória semelhante à de Cinderela, motivos que incluem no ciclo desse conto as versões orais e escritas do conto de Perrault.

Nessa que é uma versão popular Maria cuida das galinhas do reino, mas tão logo tem oportunidade veste seus lindos vestidos e participa das festas na corte, momentos em que encontra aquele que seria o seu futuro esposo, um apaixonado príncipe que vai ter como ela no dia seguinte à festa, com o intuito de descobrir quem era aquela jovem a quem pretende desposar.

Chegando próximo à esmolambada criadeira de galinhas, diz o príncipe: "Ó criadeira de gallinhas, eu hoje vi na festa uma moça que só se parecia comtigo... – Ó chente, príncipe, meu senhor, quer mangar commigo... quem sou eu? [*sic*]" (ROMERO, 1907, p. 78). Esse fato sucedeu ao primeiro dia de festa, mas no terceiro dia o príncipe atirou ao colo de Maria uma joia com a qual reconheceria aquela misteriosa moça. E isso aconteceria quando ao cair de cama lhe servissem um caldo de galinha feito pela criadeira de galinhas. Ao encontrar a joia na xícara com o caldo enviado por Maria, tudo se resolveu: "Houve muita alegria e muito

banquete, e a princeza Maria se casou com o príncipe; mas se esqueceu de chamar pelo nome de Labismina, que não se desencantou, e, por isso, ainda hoje o mar dá urros e se enfurece às vezes" (ROMERO, 1907, p. 78).

O conto **Pele de Asno** tem para a protagonista um quarto pedido feito por ela ao pai: a pele do asno que trazia fortuna para o reino. Com essa capa e com a vara mágica dada pela madrinha, a jovem princesa foge para outro reino e lá segue praticamente as mesmas situações da protagonista de **Dona Labismina**.

Como se vê, há estratos dos dois textos que se encaixam coerentemente dentro do arcabouço do conto de fada ou maravilhoso. A presença da cobra Labismina na versão popular coletada por Sílvio Romero substitui, mas não perde o caráter mágico, a fada do conto de Perrault que também é a madrinha da jovem Pele-de-Asno. A pele do asno serviu como elemento crucial para a modificação do estado de coisas a ser instaurado no enredo do conto francês. Por sua vez, em **Dona Labismina** é o nome da representante feérica o dado ressaltado no título do texto pelos autores populares do conto, isto é, o povo a quem se designa pejorativamente como uma parcela da sociedade acostumada a cultivar, conforme Burke (1989) a cultura ou tradição comum aos iletrados, aos incultos, aos membros da não-elite. E, ainda, num século marcado pela exaltação da grande tradição, da tradição clássica, da Revolução Cientifica ou do Iluminismo, restavam somente:

> As canções e contos populares, imagens devotas e arcas de enxoval decoradas, farsas e peças de mistérios, folhetos e livros de baladas, e principalmente festividades, como as festas de santos e as grandes festas sazonais, o Natal, Ano-Novo, Carnaval, Primeiro de Maio e Solstício de Verão (BURKE, 1989, p. 51).

Esse mesmo cenário é destacado por Bakhtin (1998) ao discutir a importância de François Rabelais no contexto da cultura popular da Idade Média e do Renascimento, na Europa. Mas, felizmente, como destaca Burke (1989), desses elementos encabeçados pelas canções e pelos contos produzidos ou reproduzidos pela criatividade do povo fizeram parte, de fato, a coletânea de Perrault, divulgada não apenas nos salões burgueses como também fortemente presente no imaginário camponês. E se **Pele de Asno** continuou sendo o conto menos divulgado pela escrita, por outro lado, no meio popular, como atestam as pesquisas folclóricas, ele recebeu um tratamento diferenciado e ultrapassou as fronteiras europeias.

As várias versões citadas por Nascimento (2005) comprovam a disseminação, no Brasil, dos contos de fadas franceses e de outras partes do mundo. Da mesma forma, essas versões contêm elementos reais, um cenário idealizado pelo povo, como também revela a presença e a atuação de animais, um aspecto destacado por Simonsen (1987) acerca dos contos populares classificados como contos de animais. Nessa categoria de contos os protagonistas podem ser seres humanos, ogros ou animais. Em **Pele de Asno**, o protagonista não é exatamente o animal, mas uma jovem que assume esse nome justamente por se apossar da pele de um asno. No caso de **Dona Labismina**, a protagonista Maria divide com a cobra Labismina a condução da trama e, desse modo, "a estrutura muito simples do conto de animais faz com que seja assunto de todos" (SIMONSEN, 1987, p. 8).

Zumthor (2000) estabelece para toda história de uma obra, seja oral ou escrita, cinco movimentos distintos: formação, transmissão, recepção, conservação e reiteração. No caso dos contos **Pele de Asno** e **Dona Labismina** esses componentes da história de um texto poético se situam num dos extremos da situação performática, isto é, na "situação de leitura, como a conhecemos na cultura ocidental de hoje (ZUMTHOR, 2000, p. 76-77).

Se a formação de **Pele de Asno** foi efetivada a partir de fontes escritas e orais, a formação inicial de **Dona Labismina** tem por base as divulgações daquele conto por algumas das vias possíveis: oral ou escrita. Porém, como a característica oral é mais empregada ao povo, isso demonstra que as primeiras aparições, no Brasil, da narrativa de Perrault teriam sido efetivadas por meio da audição. Quanto ao modo de transmissão, até a sua coleta por Sílvio Romero, e mesmo depois desse feito, a história de **Dona Labismina** foi disseminada pelas ações conjuntas de voz e memória ao passo que **Pele de Asno** passou a traduções e adaptações na escrita, podendo também ter alcançado transmissões por meio de leituras vocalizadas ou pela ação de contar.

Atrelado aos modos possíveis de transmissão estão também os modos de recepção, pois os não-letrados receberiam tais histórias pela audição, os tradutores e adaptadores e até os compiladores de contos populares como Sílvio Romero reconstroem, na escrita, uma nova narrativa de um texto preexistente. E nesse trabalho de novas escrituras se efetivam a conservação e a reiteração dos contos de fadas. Por seu lado, no meio popular de predominância da oralidade, a conservação cabe à atividade mnemônica e perene da memória humana que auxilia fundamentalmente a voz no momento da reiteração, o movimento da performance responsável por fechar o ciclo e iniciar um novo na história do texto poético.

5.2.2.2 Atuação Sentenciosa de um Narrador

O período romântico deixou muito de seu legado para os contos de fadas. Isso se faz perceber nas intrusões do narrador enquanto executa a primordial função de transmitir para o leitor as ações, os motivos e as cenas da trama feérica. E isso, longe de parecer ser a intervenção egocêntrica da informação cujo florescimento acompanha a evolução da imprensa, possibilita a restauração de um elemento da narrativa próximo daquele narrador da realidade. É este a quem se atribui uma maneira de tratar a narrativa, exclusivamente, como sendo "uma forma artesanal de comunicação" (BENJAMIM, 1994, p. 205).

É bem verdade que a sociedade da informação, amparada na dinâmica da escrita e dos meios midiáticos, pareceu substituir aquele saber vindo de longe, espacial e temporalmente, isto é, aquele saber vindo da tradição. No entanto, a presença de um narrador que volta e meia recorre a um comportamento no qual ele se aproxima do leitor e chama a sua atenção demonstra que os contos maravilhosos conservam um pouco de sua energia para aqueles ouvintes tornados cada vez mais exíguos. No contexto atual, estes ouvintes seriam, em princípio, aqueles outrora introduzidos na leitura por meio da ação de ouvir histórias, porém seria impossível incluir também aqueles leitores que sentem (ou precisariam sentir) a necessidade de uma voz narrativa fisicamente audível. Os contos de fadas não conseguem fazer brotar de si uma voz, literalmente, mas disponibilizam elementos para fazer o leitor resgatá-la.

Para Benjamim (1994) a verdadeira narrativa coaduna com o senso prático dos narradores natos, pois sua verdadeira intenção é tornar o homem melhor, seja pelos ensinamentos morais, seja nas sugestões práticas, seja através de provérbios ou de alguma norma de vida. Esse autor diz ainda que a narrativa conserva em si, às vezes de modo latente, uma dimensão utilitária. É por esse mecanismo que o narrador se sente influenciado para expressar uma de suas características: saber dar conselhos. Por isso, Benjamim (1994, p. 200) enfatiza: "aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada". No conto **Pele de Asno** o narrador executa variavelmente pelas versões analisadas a tarefa de dar conselhos práticos dirigindo-se, diretamente ou indiretamente ao leitor nos momentos em que deixa a narração em suspensão sem, contudo, cortar o fio narrativo tecido na mente do receptor.

Uma das estratégias utilizadas nesse processo diz respeito a enunciações proverbiais utilizadas ou consentidas pelo narrador em determinadas cenas narrativas que julga essencial para fazer aflorar a dimensão utilitária da narrativa. Logo após narrar o esplendor e a harmonia predominantes na família e no espaço real governado pelo pai de Pele de Asno o narrador adverte: "mas como não há mal que sempre dure nem bem que nunca se acabe (...)" (PERRAULT, 1934, p. 47). Essa advertência serve como ensinamento para o leitor e também como antecipação da mudança no estado das coisas na narrativa delimitando, assim, a fronteira entre a exposição inicial e a complicação que se iniciará na sequência. Nas demais versões a sentença se apresenta da seguinte maneira:

> Ora, o céu que às vezes se cansa da felicidade dos homens, e que sempre mescla alguma desgraça aos bens (assim como mescla o sol à chuva ao mesmo tempo) (PERRAULT, 1965b, p. 112).
> /
> O céu, por vezes, cansa-se de satisfazer a humanidade e, portanto, alterna a desgraça com a felicidade, para que as pessoas não se tornem por demais presunçosas, assim como os raios de sol são entremeados de pancadas de chuva (1970, p. 198).
> /
> O céu, porém, enfastiado
> De dar ao homem alegrias,
> O desgosto lhe dá ao gozo misturado
> Tal como com o sol lhe dá a invernia (1977, p. 54).
> /
> Ora, como as vicissitudes da vida tanto atingem os reis como os seus súditos e como o bem vem sempre à mistura com algum mal (...) (1977, p. 158).
> /
> Mas como as vicissitudes da vida atingem da mesma forma tanto os reis quanto os seus súditos, e como tudo o que é bom está sempre ligado a alguma coisa de mau (...) (1985, p. 154).
> /
> Mas como a vida não é para sempre um mar de rosas (...) (2004a, p. 186).
> /
> Mas as vicissitudes da vida se estendem tanto aos reis quanto a seus súditos e os bens são sempre entremeados de alguns males (2005a, p. 29).
> /
> Ora, o Céu que às vezes se cansa
> De fazer os homens contentes,
> Que sempre a seus bens alguma desventura mescla,
> Tal como a chuva em meio ao bom tempo (2005b, p. 199).

Nos trechos apresentados acima se percebe o tom sentencioso e anunciador de uma forma simples conhecida por ditado ou provérbio. A advertência indica que as situações boas e más, na vida, se sucedem de maneira cíclica e natural indicando que a ordem como

aparecem as duas partes da primeira enunciação (na versão de 1934) é simplesmente uma convenção mais requisitada pela sonoridade manifestada por meio de um recurso fonológico no estilo da linguagem empregada. Essas sentenças indicam menos a presença de epítetos ou de outras fórmulas agregativas e enaltecem o conteúdo de um tipo de saber nascido em contextos de supremacia do discurso oral. É por esse aspecto que elas sinalizam para uma presença reduzida, porém consistente, de uma performance calcada em máximas de cunho popular, embora com tendências ao rebuscamento da escrita. Entretanto, mesmo nas versões em forma de prosa, a componente sentencial assume, na mente do leitor, um ritmo melodioso e mais poeticamente sonoro que o restante da narrativa, digno, portanto, de recobrar um momento no qual o conto se transforma em obra vocal transmitida no instante efêmero de uma leitura.

A situação no reino era de bonança, mas a fala do narrador indica a chegada de tribulações. Do mesmo modo, o provérbio "depois da tempestade vem a bonança" poderia também ser utilizado numa situação inversa, pois à bonança é susceptível de anteceder a uma tempestade. A exceção ocorre somente em alguns contos de fadas nos quais a um período de tempestade sucede infinitamente um período de bonança, conforme se observa na clássica forma de fechamento "foram felizes para sempre".

O provérbio, que também é conhecido como ditado, máxima, dito, adágio, prolóquio, anexim, dito e refrão, foi caracterizado Jolles (1976) de dois modos, pois há pontos em que a hesitação tende a restringir ou a abranger o conceito dessa forma breve. De modo geral, acata-se a seguinte definição:

> O provérbio é uma locução corrente na linguagem popular, dotado de características didáticas e de uma forma que reflete um tom mais elevado que o discurso comum. [e, na evolução do conceito:] Uma locução corrente na linguagem popular, fechada sobre si mesma e com uma tendência para o didatismo e a forma elevada. (1976, p. 128-129).

Na alteração da definição o autor manteve, entretanto, as características básicas da forma, quais sejam: ser uma forma corrente na linguagem popular, ser uma locução e ter uma forma elevada em relação ao discurso comum. De qualquer modo, as enunciações com valor proverbial utilizadas pelo narrador não importam se estão contemplando por completo as características básicas da forma breve. Como o próprio Jolles (1976) afirma, há provérbios que predominam nas camadas inferiores, provérbios predominantes nas camadas superiores e

provérbios predominantes nas camadas intermediárias da população. Aqueles predominantes nas camadas superiores estariam "próximos do limite a partir do qual o provérbio desaparece em proveito da sentença ou pensamento" (SEILER apud JOLLES, 1976, p. 129).

A primeira enunciação proverbial do narrador se configurou, portanto, de outras maneiras nas demais versões, porém mantendo o cerne da intenção comunicativa do narrador para a cena narrada. Logo, em princípio, não interessa aqui observar a pertinência, nas sentenças proverbiais, das três características enumeradas por Jolles (1976), pois elas se destacam justamente por manter a terceira característica que é possuir uma forma elevada (na significação) em relação ao discurso comum. As demais características viriam como bônus. O importante, neste momento, é destacar o comportamento deste aspecto no conto **Pele de Asno** contribuindo para a identificação de uma performance manifestada na escrita. Isso ocorre devido a relação de partes estruturais do texto com elementos estruturantes da expressão e do pensamento comuns na tradição oral ou, mais adiante, nas culturas não quirográficas.

Um detalhe importante nos trechos destacados acima diz respeito à atribuição feita pelo narrador ao termo céu. O narrador atribui metonimicamente a este elemento o domínio das coisas boas e das coisas más destinadas aos homens. Essa abordagem do narrador aparece em quatro versões e demonstra que os deuses controlam os humanos, tal como controlam o dia e a noite, a chuva e o sol. Haveria, nesta situação, uma referência ao paganismo? Ao politeísmo greco-romano? Ou ao catolicismo medieval? Perrault teria conhecimento suficiente para incluir no estilo literário de suas "bagatelas" quaisquer desses referenciais.

Em outras quatro vezes o narrador atribui esse ciclo de tempestade e calmaria ao ritmo natural da vida, comparando-o à natureza. Contudo, para este aspecto não há distinção de classe social, pois essas tribulações atingiriam, como bem disse o narrador, tanto os reis quanto seus súditos. Durante a complicação da trama, ao narrar o instante em que a rainha, mãe de Pele de Asno, morre, o narrador sentencia algo revelado na maioria das versões por integrantes do próprio reino. Quando esta máxima cabe ao narrador ele confessa:

> As grandes dores não duram muito (PERRAULT, 1934, p. 49; 1985, p. 159).
> /
> As grandes dores depressa passam (PERRAULT, 1977, p. 159).
> /
> As dores muito violentas não duram (PERRAULT, 2005a, p. 29).

Para este momento da narrativa em que muitas versões trazem a constatação a partir do pensamento de quem está acompanhando o comportamento do rei, o primeiro provérbio do narrador destacado – "não há mal que sempre dure nem bem que nunca se acabe (...)" (PERRAULT, 1934, p. 47) – se aplicaria corretamente à condição do chefe da corte. Ele havia feito muitas juras de amor e de fidelidade à rainha e depois da morte desta o luto do rei se tornou tão forte a ponto de muitos ao seu redor julgarem o seu comportamento com ironia, entendendo-o de modo contrário ao que era manifestado por ele:

> Ouvindo-o soluçar dias e noites as pessoas pensavam que seu luto não duraria, e que ele chorava seus amores defuntos como um homem que tinha pressa em se ver livre deles... As pessoas não se enganaram. No fim de alguns meses quis o rei fazer uma nova escolha (1965b, p. 113).
> /
> Acharam que suas lágrimas pelo amor perdido eram um sinal de que tinha pressa em dar o assunto por encerrado (1970, p. 202).
> /
> Ouvindo-o suspirar de noite, e todo o dia,
> Havia quem jurasse breve o luto cessar,
> E que ele assim chorava a toda brida,
> Como quem está com pressa e se quer despachar (1977, p. 55).
> /
> Ao ouvi-lo soluçar dia e noite
> Julgava-se que seu luto não duraria em absoluto
> Como apressado que quer mudar de assunto.
> Não houve equívoco. Ao final de alguns meses
> Ele quis fazer uma nova escolha; (2005b, p. 200-201).

O narrador revela por suas palavras ou pelas palavras indefinidas na narrativa um velado jogo inconscientemente travado entre homem e mulher, entre rei e rainha. Ela o fez prometer fidelidade na viuvez e ele confirmou isso antes do último suspiro de sua esposa. Entretanto, não se sabe do destino da rainha *post-mortem*, porém quanto ao rei este foi tomado pela dominante sexual e, antes disso, pela quebra das promessas feitas no leito de morte de sua esposa. Este ponto justifica bem a atribuição do conto também ao público adulto, embora ele integre hoje o universo das publicações para crianças. Todavia, será mesmo que este conto faz parte da leitura das crianças ou apenas integra um conjunto de textos do autor francês traduzido e adaptado no Brasil?

Este conto de Perrault não aparece comumente em publicações individuais como acontece com outros, por exemplo: **Chapeuzinho Vermelho**, **O Gato de Botas**, **O Pequeno Polegar**, **Cinderela**, **A Bela Adormecida no Bosque**. A maioria das versões brasileiras traz

como título o mesmo dado por Perrault, outras preferem **Pele de Burro** (1965b, 1977, 1993a) ou ainda **A princesa Pele de Burro** (1970).

Na versão de 1985 o narrador não traz a sentença que desmoraliza o rei perante o leitor, porém durante o período de aflição no qual o rei promete dar a própria vida para salvar a da esposa, o narrador intercala um ditado irônico: "O rei, sensível e apaixonado – apesar do célebre provérbio que diz que o casamento é o túmulo do amor – deixou-se tomar por desmedida aflição e fez promessas desesperadas em todos os templos de seu reino, oferecendo sua vida em troca da de sua esposa bem-amada" (PERRAULT, 1985, p. 154). O narrador desqualifica a personagem real, mesmo revelando seu apreço para com a rainha. Quando ele revela que o rei "deixou-se tomar por desmedida aflição" (*ib.*) a forma verbal não garante senão uma aceitação de um estado emocional típico de quem pretende disfarçar uma comoção. Nisto Perrault demonstra claramente o contraste entre homem e mulher permeando a sua obra.

Por outro lado o comportamento do narrador muda ou, de qualquer forma, promove concessões sobre o mesmo tema (casamento) num momento posterior da história. Isso acontece na segunda vez em que o príncipe, sem querer revelar que havia espionado Pele de Asno, fica doente por não poder estar junto dela. Ele possuía um anel, motivo utilizado por ele para finalmente convencer seus pais a casá-lo com quem de fato ele desejava. Entretanto, das versões analisadas apensa três delas revelam o que seria uma contradição do pensamento do narrador:

> Como o casamento, apesar do que dizem, é um singular remédio para essa doença, resolveram casá-lo (PERRAULT, 1965b, p. 120).
> /
> Como o casamento, por mais menosprezo que seja,
> Para essa doença é excelente remédio,
> Decidiram casá-lo (PERRAULT, 2005b, p. 211).

Num primeiro momento o narrador revela uma sentença resumida em poucas palavras: o casamento é um bom remédio para o amor. Com isso ele não quer revelar que o casamento constitui o melhor ou o único remédio para quem está amando ou está acometido da doce doença do amor. O narrador, de fato, não revela isso e sua sentença poderia muito bem não fazer parte de um dito corrente na linguagem popular, pois "o verdadeiro provérbio popular não nos oferece voluntariamente um ensinamento. Não é o fruto de meditações solitárias, mas o lampejo de uma verdade pressentida desde longa data e que encontra por si mesma sua

expressão mais elevada" (GRIMM apud JOLLES, 1976, p. 135). Provavelmente esse provérbio está ligado à camada superior, por isso mais próximo do rebuscamento da língua escrita, diferentemente dos provérbios inferiores os quais se relacionam à língua falada. Porém, são estes últimos o motivo da existência daqueles. O que essas máximas enunciadas pelo narrador revelam é sua aquisição de experiência numa esfera social ou profissional determinada no reino da ficção.

Por outro lado, é preciso compreender o jogo estabelecido entre quem narra e quem recepciona o conto pela leitura. Numa das versões (1965b), o narrador se exime da tarefa de criticar mais uma vez este sacramento ou esta condição social relegando isso a outras pessoas. Contudo, o "apesar do que dizem" pode seguramente revelar, principalmente pelo "apesar", a sua não predileção pelo matrimônio. E isto fica bem claro na versão de 2005b, apesar do próprio narrador admiti-lo como solução para a situação semelhante àquela vivida pelo príncipe. Como característico, e salvo algumas exceções, esse personagem representa bem o papel secundário desempenhado pelos personagens masculinos nos contos de Perrault que, como mostra a dedicatória de **Pele de Asno**, teria sido um escritor simpatizante do feminismo.

Se o narrador demonstra contraditoriamente não acreditar no casamento, a mesma impressão o leitor não parece ter desse elemento da narrativa em relação ao amor verdadeiro. Justificativas para isso aparecem em algumas versões, no instante em que antecedia o chamado de **Pele de Asno** para realizar a prova do anel por meio do qual o príncipe encontraria aquela a quem desposaria. A certeza do êxito, apesar de toda adversidade, permite ao narrador introduzir mais uma sentença com valor proverbial, mesmo que esta se restrinja a um aforismo (JOLLES, 1976), o que não seria provável em função do tema amor ser sempre atual. O modo enfático do narrador, em meio à narração, legitima o valor do provérbio:

> Amava o príncipe e, como o verdadeiro amor é tímido e sem vaidade, vivia no constante temor de que houvesse alguma dama com o dedo tão miúdo como o seu (PERRAULT, 1977, p. 171).
> /
> Ela amava o príncipe, e como o verdadeiro amor é timorato e não tem vaidade, ela vivia em constante temor de que alguma dama tivesse o dedo tão fino quanto o seu (1985, p. 178).
> /
> Amava o Príncipe e, como o verdadeiro amor é modesto e não tem vaidade, vivia no temor contínuo de que alguma dama tivesse o dedo tão delgado como o seu (2005a, p. 39).

A preocupação de Pele de Asno reforça a visão verdadeira que o narrador tem a respeito dos sentimentos da jovem, numa clara predileção pelo elemento feminino, sobretudo pelo caráter criativo da sedutora Pele de Asno materializado no bolo enviado ao palácio para deleite e ao mesmo tempo para ebulição amorosa do herdeiro real.

Mas nem sempre a presença de uma enunciação proverbial parte do narrador. Há um caso em que isso advém de um ajudante sobrenatural do conto. Trata-se da fada madrinha, um dos motivos representativos do ciclo de **Cinderela** no qual o conto Pele de Asno está inserido. Quem garante, todavia, ser isso mais uma estratégia do narrador? Se o leitor não tiver cuidado, pois já acostumado está com as sentenças do condutor da trama, não imaginará esta sentença sendo proferida por uma personagem. Esse provérbio soa no instante em que a princesa assume a condição de Pele de Asno e passa a exercer a décima primeira função atribuída, segundo Propp (2006), aos personagens dos contos maravilhosos. Tem-se, portanto, as seguintes variações:

> Quem tudo sacrifica pela virtude é sempre recompensado pelos deuses (PERRAULT, 1934, p. 52).
> /
> Nada se tem a recear quando se faz o bem (1965b, p. 115).
> /
> Sabendo-se agir com habilidade, nada se tem a temer (1970, p. 208).
> /
> Quando se sacrifica tudo à virtude, os deuses sabem recompensar-nos (1977, p. 163).
> /
> Pois quem faz o bem não deve arrecear-se [...] (1977, p. 59).
> /
> Quando uma pessoa sacrifica tudo pela virtude, os deuses sabem recompensá-la (1985, p. 167).
> /
> Deus recompensa quem tudo sacrifica pela virtude (2004a, p. 197).
> /
> Quem tudo sacrifica pela virtude é sempre recompensado (2005a, p. 33).
> /
> Que quando se faz o bem nunca se deve temer (2005b, p. 205).

Em suma, todas estas variações podem ser resumidas em dois formatos. O primeiro deles assegura a quem pratica a bondade, mesmo com sacrifícios, alguma forma de compensação ou, de qualquer modo, não deve temer nada e deve estar tranquilo consigo mesmo. O outro formato atribui aos céus, aos deuses, a recompensa. É um formato mais seguro para aqueles que creem na superioridade e infalibilidade divina, apesar de ser

utilizado, nestes casos, o substantivo deus no plural, uma referência distinta daquela propagada pelo cristianismo.

Aplicada à heroína a décima primeira função definida por Propp (2006) poderia ser substituída pela primeira das 31 identificadas em *Morfologia do conto maravilhoso*. Nela um dos membros da família sai de casa, entretanto ela poderia ser confundida com a décima primeira função exercida pelo personagem que registra: "o herói deixa a casa" (PROPP, 2006, p. 27). Pele de Asno se adequa a esta última função porque no caso dela trata-se de um afastamento temporário atribuído ao herói-buscador ou ao herói-vítima, este último característico da princesa do conto de Perrault. Neste caso, exemplificado pelo incentivo feérico proferido por meio de um provérbio, Pele de Asno, a heroína-vítima, começa sua viagem sem buscas, na verdade, a sua partida é motivada e acentuada por uma necessidade, por isso toma a forma de uma fuga. Durante a sua viagem, ou melhor, durante a sua fuga, ela se defrontará com aventuras as quais darão um rumo compensador para o sacrifício feito. Necessariamente, a narração passa a acompanhar a partida da heroína-vítima e as suas aventuras.

O nó da intriga no conto **Pele de Asno** é representado pelo momento em que o rei, pai da jovem, decide casar com a própria filha. Mesmo na versão em que o pai é padrasto esse aspecto não torna menos reprovável as intenções do rei, de acordo com os valores vigentes: "somente a enteada do rei sobrepujava a falecida rainha, sua mãe, em beleza e graciosidade" (PERRAULT, 1970, p. 203). A partir daí,

> entra no conto um novo personagem, que pode ser denominado *doador* (seria, mais precisamente, o *provedor*). Geralmente, ele é encontrado por acaso na mata, no caminho, etc. [...] Tanto o herói-buscador como o herói-vítima recebem dele um objeto (geralmente um meio mágico) que lhes permite superar o dano sofrido. Mas antes de receber o meio mágico, o herói é submetido a certas ações bem diferentes entre si, embora todas elas o levem a tomar posse do objeto mágico (PROPP, 2006, p. 38-39).

O novo personagem, ou doador, poderá ser encontrado num bosque, numa casinha, num campo, numa estrada ou numa rua. No conto **Pele de Asno** esse doador é chamado de Fada Lilás (1934, 2004a), Fada dos Lilases (1977, 2005a) ou simplesmente madrinha, porém logo se identifica tratar-se de um ser feérico. Versões que não especificam o nome da fada ressaltam, por sua vez, o *habitat* do elemento provedor: "vivia retirada, numa gruta de madrepérola, pois era uma fada e possuía vários poderes de encantamento" (PERRAULT,

1970, p. 204); “numa gruta afastada, toda revestida de nácar e coral...” (PERRAULT, 1965b, p. 113). O nácar, nome pouco comum é também sinônimo de madrepérola. Tem-se também, em versos:

> A qual numa gruta afastada,
> De nácar e coral, vivia.
> Era uma mirífica fada
> Cuja arte mais nenhuma possuía (PERRAULT, 1970, p.56).

Pele de Asno vai procurar sua madrinha encantada e não a encontra por acaso, um aspecto previsível, segundo Propp (2006), na execução das funções dos personagens. Ele estabelece em seu estudo morfológico um padrão geral para o qual convergem todos os contos folclóricos, susceptível, porém, de pequenas variações.

Para superar o dano sofrido, o desejo incestuoso do pai, Pele de Asno recebe do doador a clássica varinha de condão com a qual poderá fazer surgir sua arca com todos os seus pertences, incluindo os vestidos. São esses vestidos o resultante das ações a que a heroína é submetida antes de receber o meio mágico. Neste caso, as ações não são diferentes, mas os elementos componentes das imposições feitas ao pai exigem um esforço desmedido por parte deste antagonista. Outro dado curioso é a quantidade de pedidos, quatro (incluindo a pele do asno) e não três. O quarto pedido, a pele do asno, rompe um ciclo aparentemente inevitável de consumação do incesto. Entretanto, o número três é, no conto, melhor aplicado à tríade pai, fada e filha (ou enteada). Nesse circuito o pai simboliza o polo negativo, a filha o polo positivo e a fada a ligação equalizadora que produzirá um resultado positivo. Nesse cenário, Von Franz (1990, p. 104) afirma:

> No simbolismo numérico, o número três é considerado masculino (todos os números ímpares o são). Na realidade ele é o primeiro número masculino, pois o número um não é considerado como um número, pois o um é a coisa única e consequentemente, não é uma unidade contável [...], o três, em geral, relaciona-se com o curso do movimento, e, portanto, com o tempo, pois não há tempo sem movimento. Há, por exemplo, as três parcas que representam o passado, o presente e o futuro. Os demônios do tempo são, na maioria, formados em tríades. O três tem sempre o simbolismo do movimento, porque para o movimento necessita-se de dois pólos entre os quais circula a energia, como a corrente elétrica que passa pelos polos positivo e negativo tendendo a equalizar a tensão.

Por outro lado, a sabedoria da doadora sobrenatural é questionada pelo narrador em função da agressividade libidinosa do rei. Por isso, para os luxuosos e aparentemente impossíveis pedidos exigidos pela jovem como condição para o matrimônio o narrador utiliza uma sentença para demonstrar a força que, contrariamente ao amor verdadeiro, possui o amor violento, o amor doentio daquele soberano. E tão maléfico constituía o sentimento do rei que mesmo os poderes feéricos estavam se tornando falíveis, como se vê a seguir.

> A fada era mulher esperta e, no entanto, ignorava que o amor violento, para obter satisfação, tem em pouca conta a prata e o ouro (PERRAULT, 1965b, p. 115).
> /
> A fada era inteligente, mas esqueceu que o amor, quando é cego, desconhece obstáculos (1970, p. 207).
> /
> Muito sabida era esta fada
> Mas muito se enganava no julgar,
> Pois para um violento amor o ouro não é nada (1977, p. 59).
> /
> Embora muito sábia,
> Essa fada ignorava ainda
> Que o amor violento, contanto que satisfeito
> Nenhuma importância dá à prata e ao ouro (2005b, p. 204).

As variações proverbiais recobrem a estratégia da linguagem escrita, mas conservam a sabedoria que é, segundo Jolles (1976), uma das propriedades constantes do provérbio ou do ditado. Para atender à sua insanidade lasciva o rei foi capaz de sacrificar a própria fonte econômica do reino.

A utilização de máximas não constitui a única forma de dialogar com leitor, pois o narrador o faz em outros momentos nos quais o leitor é requerido a aderir à voz narrativa, contudo por meio de uma maneira mais direta. O uso de provérbios por parte do narrador encerra uma forma de linguagem superior aos seus comentários pessoais, isto porque, em termos linguísticos, "a língua do provérbio é de natureza tal que todos os seus elementos possuem uma existência individualizada e opõem-se a toda generalização e a toda abstração, tanto no que se refere ao sentido e às ligações sintáticas e estilísticas como no tocante à linha melódica" (JOLLES, 1976, p. 142). Se algumas dessas características não se repetem nas versões, isto é devido à mobilidade linguística ao mesmo tempo própria e ao mesmo tempo comum à intenção narrativa colocada ao longo dos anos no conto de Perrault.

O aspecto da intervenção do narrador prolonga-se ainda de outro modo nestas e nas versões de outros contos de Perrault. Além disso, há outros aspectos relacionados à mobilidade e ao contexto da linguagem da tradição oral em meio à escrita (como as construções agregativas, os elementos redundantes ou copiosos, aqueles próximos do cotidiano da vida humana e os homeostáticos), como destaca Ong (1998). Eles revelam os resquícios de uma cultura que contribui para a ordem clássica dos contos maravilhosos como **Pele de Asno** e ainda para a manutenção de traços de um discurso perdido. Optou-se por revelar de modo mais exemplificativo uma determinada atitude do narrador, aquela expressa por meio de construções proverbiais.

"Nesse sentido não se pode duvidar de que estejamos hoje no limiar de uma nova era da oralidade, sem dúvida muito diferente do que foi a oralidade tradicional; no seio de uma cultura na qual a voz, em sua qualidade de emanação do corpo, é um motor essencial da energia coletiva" (ZUMTHOR, 2000, p. 73). Todavia, em textos narrativos conservados pela escrita, desde suas primeiras aparições, pode-se perceber, mesmo neste novo cenário de reintrodução da voz, os aspectos relacionados à voz original ou, de todo modo, à voz que disseminou esses contos. Estes influenciaram seguramente as novas versões escritas, fosse na França a partir do século XVIII, fosse no Brasil desde o início do século XX. No caso brasileiro, isso se deu por meio das traduções (adaptações) e por meio também de influências da cultura popular brasileira.

No confronto com um texto em que o leitor parece ouvir uma voz que exige a sua adesão, constata-se que a performance torna-se um momento da recepção, uma vez que este mecanismo passa a denotar um momento privilegiado no qual um enunciado é realmente recebido. Apesar de mudar a estrutura entre uma voz física que pronuncia um texto e a leitura em si, é possível, pelas concepções de Zumthor (2000) deslizar os olhos sobre a percepção de uma ação vocal mínima, num nível até psicofisiológico, por meio da qual o texto narrativo é comunicado no instante da enunciação, isto é, transmissão e recepção única e exclusiva do instante temporal e espacial no qual se confrontam leitor e textos.

No comportamento do narrador em **Pele de Asno** vê-se uma abrangência de temas e discussões que não definem um público para o qual é destinado. A atribuição deste e de outros contos a uma parte do público leitor não revela a sua ingenuidade, pois como um clássico tem sempre algo de novo a dizer. A condição de um leitor, criança ou adulto determinará a produção de sentidos possíveis e até daqueles não previstos pelo autor, pois estão relacionados com tradições e com a própria experiência humana, conforme estabelece

Benjamim (1994). Deste modo, **Pele de Asno** é um exemplo de junção da tradição escrita com a tradição oral, mantendo-se imutável dentro das "mutações" reveladas pelas variações no enredo e, sobretudo, pela diversidade de abordagens dos motivos, segundo a definição de Propp (2006), e das questões direta ou indiretamente reveladas.

Em relação aos elementos indicativos de uma performance na escrita, os elementos agregativos comuns a todos os contos e representados especialmente pelas fórmulas epitéticas, estão distribuídos também pelas 15 versões de **Pele de Asno**, duas delas em versos: as de 2005b e 1977. Na edição de 1977 da obra de Perrault, o leitor se depara com uma versão em verso e outra em prosa. Contudo, resolveu-se priorizar as intervenções do narrador e suas bagagens proverbiais porque neste conto de Perrault essas características são mais evidentes do que nas demais histórias, evitando também que a análise se estendesse por outra dezena de páginas. Como toda análise, por mais minuciosa, deixa sempre espaço para acréscimos, a análise dos epítetos neste conto de Perrault seguramente e indiretamente aparecem em momentos nos quais as versões dessa narrativa apresentam para discussão evidenciando as questões relacionadas ao incesto, à impertinência de um rei, ao prodígio de um animal execrado e à perspicácia de uma heroína.

As sentenças proverbiais do narrador constituiriam, na relação com a identificação de uma performance na escrita, uma apreensão do tempo. Este torna-se reflexo de um espaço ou de um ambiente conduzido pela sabedoria popular de uma forma simples moldada no discurso de culturas orais. No caso da leitura, e considerando a performance, no dizer de Zumthor (2000), um momento privilegiado da recepção, o conteúdo das máximas utilizadas sabiamente pelo narrador para entrelaçar a trama ao seu ponto de vista fornecem ao texto das versões, nesses momentos, por exemplo, o estatuto de obra vocal transmitida, recebida e percebida. E isso se dá num presente através do qual o texto é absorvido por meio de um "processo de trocas dinâmicas que constituem a obra na consciência do leitor" (ZUMTHOR, 2000, p. 60).

5.2.3 **O Gato de Botas**

O conto **O Gato de Botas**, também denominado em algumas versões de **O Mestre Gato ou O Gato de Botas**, representa uma das primeiras narrativas maravilhosas publicadas por Perrault. Juntamente com **A Bela Adormecida**, **Chapeuzinho Vermelho**, **Barba Azul** e

As Fadas, esta história integrava o conjunto de cinco narrativas publicadas em prosa no manuscrito de 1695 e denominado *Contes de ma mère l'Oye* (*Contos da Mãe Gansa*). Isso ocorreu um ano depois da publicação anônima e em versos dos contos **Grisélides**, **Pele de Asno** e **Desejos Ridículos**. Posteriormente, em 1697, surge a célebre coletânea contendo oito narrativas, denominada *Histórias ou contos do tempo passado,* e que ficaria conhecida como *Contos de Perrault.*

Sabe-se que a coletânea de contos de Charles Perrault teve como fermento a tradição oral e popular do universo camponês da França. Todavia, com a passagem para a escrita, houve, sem dúvida, a influência da experiência estética do autor formado no universo da cultura alfabética. **O Gato de Botas** recebeu influências de versões escritas de outros contos já conhecidos por seu autor. Perrault tentou enriquecer seu conto com detalhes advindos dos textos de Giambaptista Basile (*Pentameron*) e Gianfrancesco Straparole (*As Noites Faceciosas*); o primeiro escrito entre 1634-1636 e o segundo entre 1550-1553. Contudo, afirma Soriano (1977), o elemento primordial seguido por Perrault foi uma versão oral. O papel do animal felino nesta narrativa de Perrault é decisivo, mas chama atenção, além do caráter estético e mágico desta matéria literária, a relação desse animal felino com o contexto da história cultural francesa no século subsequente à publicação de Perrault.

A narrativa de **O Gato de Botas** conta a história de um moleiro pobre que vendo o fim de seus dias decide dividir sua escassa herança entre os seus três filhos. Um moinho, um asno e um gato eram os únicos bens deixados pelo pobre moleiro, de modo que ao mais novo coube o gato. Logo que o recebeu, o filho mais novo lamentou sua má sorte, entretanto o gato se empenhou em dar provas de sua esperteza e convencer o seu dono, a quem chamou de amo, de que ele não era "tão mal aquinhoado" (PERRAULT, 1999a, p. 128). O gato dizia para os outros que seu amo era um marquês e, assim, esse astucioso animal tornou o seu amo, o Marquês de Carabás, um homem venturoso, pois conseguiu casá-lo com a filha de um rei.

A exemplo de outros contos coletados por Perrault, a pergunta recorrente também neste conto é se ele constitui ou não uma obra erudita ou uma obra popular. Esse dilema talvez ajude a explicar o motivo pelo qual, segundo Soriano (1977), a obra prima de Perrault permaneça ainda como um texto pouco estudado. É certo, porém, que esses contos possuem relação direta com a "situação das massas campesinas da França do século XVII, com a função da literatura de via oral na estrutura econômica e política do Antigo Regime, com a função da literatura erudita, relações entre os diversos tipos de literatura, entre os

conhecimentos científicos e as crenças e entre o racional e o irracional" (SORIANO, 1977, p. 19).

Nesse universo de diferenças na cultura francesa do final do século XVII, os dois grupos humanos permanecem isolados, de modo que os contos de Perrault, de algum modo, indicaram a possibilidade de uma aproximação. Os burgueses não se esforçavam para conhecer a riqueza da massa popular; e esta, por sua vez, não se conscientizava, ainda, da força que possuía. De qualquer forma, essa riqueza da tradição popular visitou os ambientes da cultura letrada através dos trabalhos de autores como Madame D'Aulnoy que tornou-se, em 1690, a primeira escritora a publicar um conto de fada literário francês nos salões parisienses (*Les Precieuses*) em expansão a partir da segunda metade do século XVII. A expressão "conto de fada literário" recebeu esse adjetivo derivado de literatura em função de que, antes, o conto de fada estava relacionado somente à tradição oral. Mais tarde, porém, quebrando as barreiras da exclusão literária, os contos populares, dentre eles os de Perrault, passam a ser considerados como integrantes também da literatura oral.

De acordo com Darnton (1986), havia, por outro lado, um fato em comum entre as cidades, aldeias e campos da França do Antigo Regime: eram habitadas por pessoas que possuíam estranhas e surpreendentes visões de mundo. Isso representava o resultado dos modos de pensar e de sentir, todavia, mal compreendidos. No entanto, essas características foram valorizadas pelos estudiosos da história das mentalidades como Ginzburg (2002). Em *O queijo e os vermes,* esse historiador resgatou dos arquivos da Inquisição a história de Menocchio, um moleiro perseguido por essa instituição. Menocchio, que viveu no século XVI, fora julgado por suas ideias resultantes de um conhecimento assombroso para a Igreja e para uma pessoa comum. Sua principal fonte de conhecimento advinha da leitura solitária e perspicaz de livros variados, inclusive aqueles proibidos pela Inquisição. Ginzburg pretendeu demonstrar em sua obra um exemplo de como um modo de pensar a vida e a Humanidade era cerceado nos tempos da Inquisição e, ademais, contribuiu para derrubar as hipóteses sobre as quais se assenta o pensamento de que a cultura popular existiria somente para além do gesto que a elimina.

Como o próprio autor destaca, no caso do moleiro Menocchio foram importantes dois grandes eventos históricos: a invenção da imprensa e a Reforma. Tanto o primeiro quanto este último evento representaram rupturas gigantescas e potencialmente explosivas. Mesmo oriundo do meio camponês, espaço em que a escrita era menos frequente na comunicação entre as pessoas, Ginzburg (2002, p. 30) percebeu que na vida de Menocchio "a imprensa lhe

permitiu confrontar os livros com a tradição oral em que havia crescido e lhe forneceu as palavras para organizar o amontoado de ideias e fantasias que nele conviviam". Por sua vez, Darnton (1986) pretendeu mostrar em seu livro o que pensavam e como pensavam os franceses no século XVIII, coincidentemente, época em que se cultivava ainda o universo feérico e se aproximava o surgimento do conto fantástico, não menos inovador que o conto maravilhoso em voga desde o século XVII. Darnton (1986) enveredou pelo que considera a história das mentalidades focalizando o banal e o exótico na cultura dos franceses do século XVIII.

5.2.3.1 Faces do Imaginário na Saga Maravilhosa

Antes de coletadas por Perrault, histórias como a de **O Gato de Botas** pertenciam ao universo relegado, em certa medida, pela erudição. Ao adentrarem o espaço da escrita, tais histórias promovem indiretamente uma aproximação entre o popular e o erudito. Ao se tentar entender o modo de pensar e, portanto, de construir significados no século XVIII, deve-se levar em consideração ainda a noção de leitura paulatinamente construída em função do aumento da alfabetização, da disseminação da imprensa, da identificação dos gabinetes de leitura, dos salões de leitura burgueses e, inevitavelmente, das características do leitor. Esses salões burgueses, segundo Soriano (1977, p. 257), "eram e desejavam ser reconhecidos como centros de vida mundana e artística nos quais se discutiam das belas-letras às galanterias e aos jogos literários". Do contexto cotidiano desse período, surge do manuscrito de Perrault uma história na qual são enfatizadas as façanhas de um animal felino em favor de seu dono, contrastando com o contexto positivo e negativo desse animal nas representações construídas pelo imaginário das pessoas. Num dos contextos, o gato é alvo de impiedosa barbárie, conforme é relatado por Nicolas Contat no estudo de sua autobiografia feito por Robert Darnton em *O Grande Massacre de Gatos.*

Na narrativa de Contat, a condução do massacre ficou a cargo de dois operários de uma tipografia da Rua Saint-Séverin, em Paris, na primeira metade do século XVIII. Na França desse período eram visualizadas mudanças profundas, realizadas pelo governo, no sistema produtivo e nas relações de trabalho, representado na narrativa de Contat pela situação hierárquica nas tipografias francesas: estabelecia-se o cenário de patrões e

trabalhadores subordinados aos primeiros. Deixava de existir as associações, embora elas permitissem aos assalariados atingir a condição de mestres. Desse modo, deixa de existir a idade de ouro da impressão e o espírito de igualdade, união e amizade existente entre os tipógrafos, dando lugar a existência de patrões e empregados. Os primeiros desfrutavam da condição de comandantes e, juntamente com as patroas, comiam uma comida diferente, tinham bichinhos de estimação enfim, constituíam burgueses que não trabalhavam, apenas comandavam com extremo autoritarismo. Os comandados, por sua vez, trabalhadores da tipografia, tendiam a odiar seus patrões e aquilo de que eles mais gostassem. Nisso se incluíam os gatos, animais popularizados entre os proprietários de tipografias. Por isso, ressentidos daquela situação, os operários Jérome e Léveillé

> decidem não ser os únicos infelizes. Querem ver seu patrão e patroa como companheiros (*associés)*. Ou seja, os rapazes queriam restaurar um passado mítico, o tempo em que mestres e dependentes trabalhavam em amigável associação. Também podem ter pensado na mais recente extinção das gráficas menores. Então, mataram os gatos (DARNTON, 1986, p. 113).

Acrescente-se a isso, o fato de que torturar animais, principalmente gatos, era um divertimento popular comum em toda a Europa, não apenas na França, no início dos Tempos Modernos. A narrativa a seguir não tem a pretensão de demonstrar a veracidade do ocorrido, mas sendo uma narrativa contempla o esteio da verossimilhança e, de outro modo, confirma o cenário de pessoas comuns a partir de cujas ações realizadas no âmbito privado se constroem as reflexões acerca da história daquela época. Assim registra Darnton (1986, p. 104-105) em sua obra investigativa:

> Certa noite, os rapazes resolveram endireitar esse estado de coisas desigual. Léveillé, que tinha um talento extraordinário para a imitação, rastejou pelo telhado até chegar a uma área próxima ao quarto de dormir do patrão e então começou a uivar e miar, de maneira tão terrível que o burguês e sua mulher não pregaram o olho. Depois de várias noites com esse tratamento, decidiram que estavam sendo enfeitiçados. Mas, em vez de chamar o pároco – o mestre era excepcionalmente devoto, e sua mulher excepcionalmente ligada a seu confessor – mandaram os aprendizes livrarem-se dos gatos. A patroa deu a ordem, recomendando aos rapazes, acima de tudo, para evitarem assustar sua *Grise.* Alegremente, Jerome e Léveillé puseram-se a trabalhar, ajudados pelos assalariados. Armados com cabos de vassoura, barras da impressora e outros instrumentos de seu ofício, foram atrás de todos os gatos que conseguiram encontrar, a começar pela *Grise*. Léveillé partiu-lhe a espinha com uma barra de ferro e Jerome acabou de matá-la.

> Depois, enfiaram-na numa sarjeta, enquanto os assalariados perseguiam os outros gatos pelos telhados, dando cacetadas em todos os que estavam ao alcance deles e prendendo, em sacos estrategicamente colocados, os que tentavam escapar. Atiraram sacos cheios de gatos semimortos no pátio. Depois, com todo o pessoal da oficina reunido em torno, encenaram um fingido julgamento, com guardas, um confessor e um executor público. Depois de considerarem os animais culpados e ministrar-lhes os últimos ritos, penduraram-nos em forcas improvisadas. Atraída pelas explosões de gargalhadas, a patroa chegou. Soltou um grito, logo que viu um gato ensangüentado pendurando num laço. Depois, percebeu que poderia ser *la Grise.* Claro que não, garantiram-lhe os homens. Tinham demasiado respeito pela casa para fazer uma coisa dessas. A essa altura, o patrão apareceu. Teve um acesso de raiva pela paralisação do trabalho, embora a esposa tentasse explicar-lhe que estavam ameaçados por um tipo mais sério de insubordinação. Depois, o patrão e a patroa se retiraram, deixando os homens em seu delírio de 'alegria', 'desordem' e 'gargalhadas'. (*Ib.*, p. 104-105)

Como um exemplo de mudanças nas relações de trabalho antes amistosas entre os trabalhadores de uma tipografia, a narrativa acima detecta um desajuste ocorrido nesse campo de trabalho que se inicia nas últimas décadas do século XVII e se estende pelo século seguinte. É o resultado, sobretudo, da redução do número de mestres de oficinas de tipografia apesar do aumento do número de impressoras. É um prenúncio da realidade a ser consumada na Modernidade. Mas, além disso, o mais intrigante era a obscuridade dos rituais e simbolismos populares, na narrativa representada pelo massacre de gatos. Os folcloristas desvendam tal mistério tomando como ponto de partida os ciclos rituais do calendário do homem no início dos Tempos Modernos.

O primeiro desses ciclos é aquele compreendido entre o carnaval e a quaresma. Esse período congrega situações altamente opostas: da permissividade, da inversão social dos valores à abstinência, ao regramento além do comumente estabelecido. Mas qual a participação da simbologia do gato nesse ciclo? No período carnavalesco, os *charivaris* ou passeatas burlescas tomavam conta das cidades nas terças-feiras de carnaval, data comumente conhecida na França como *Mardi gras* (*mardi,* terça-feira; *gras*, gorda), remetendo à forma popularmente conhecida terça-feira gorda de carnaval. Nesse dia utilizava-se a tortura de um gato para simbolizar a zombaria de um marido enganado, dos maridos espancados pelas mulheres, zombar também das mulheres casadas com homens mais novos ou ainda, zombar de qualquer outra situação envolvendo pessoas vivendo em situações que infringissem as normas tradicionais. Acompanhados de uma música grosseira, praticavam o *faire le chat*,

consistindo, especialmente entre os jovens, na passagem de um gato de mão em mão e dele arrancavam os pelos para vê-lo uivar, representando assim os sujeitos alvo da zombaria.

Outro ciclo conhecido era o junino, em razão do solstício de verão. Nesse, as pessoas alimentavam a esperança de evitar desastres durante o restante do ano e também esperavam conseguir prosperidade. Para isso, faziam fogueiras nas quais lançavam objetos mágicos dentre os quais sacos com gatos, suspensos em cordas ou então os queimavam em postes. Na cidade de Metz, uma prática comum até o ano de 1765 consistia em lançar uma dúzia de gatos numa cesta sobre a fogueira. Lá, eles seriam queimados sob uma saraivada de tiros vindos de carabinas, sendo, esse ato, a representação de uma caça às bruxas.

Vale ressaltar que o fascínio pelo gato como um animal de valor ritual remonta ao Antigo Egito. Sua representação, todavia, possuía tanto um valor negativo quanto um valor positivo, dependendo da situação e da intenção. Na França, esse animal serviu de inspiração para poetas como Baudelaire e pintores como Manet. Para Von Franz (1990, p. 118), "O gato representa o espírito da natureza que é o criador de canções folclóricas e contos de fadas".

A tortura de gatos não se restringia apenas aos adultos, evidentemente, pois também as crianças costumavam sacrificar esses animais. No *dimanche des brandons* as crianças amarravam gatos em varas e os assavam em fogueiras. Na cidade de Aix-en-Provence, no dia de *Corpus Christi*, praticava-se o *jeu du chat* (jogo do gato) que consistia no arremesso de um gato para o alto, o mais que se pudesse, a fim de vê-lo espatifar-se ao chão. Do mesmo modo, durante a Reforma Protestante, em Londres, uma multidão de protestantes ingleses raspava os pelos de um gato, fazendo-o parecer um padre. Em seguida, vestiam-no com uma batina em miniatura e o enforcavam no patíbulo.

Toda essa relação do povo com os gatos mostrava uma tendência comum baseada na significação que a população, cultivando costumes e crenças tradicionais, atribuía àqueles animais. Somente com a retomada dos estudos folclóricos durante a segunda metade do século XIX foi possível entender melhor tal significação. A principal explicação dos folcloristas para o alto grau de simbolismo atribuído aos gatos sustentava que os franceses, em toda parte, se convenciam de que um gato sugeria feitiçaria. E não havia distinção de cor, como se tem atualmente. Durante o dia ou durante a noite, os gatos brancos também eram tão afeiçoados ao mal quanto os gatos pretos. Acreditava-se na transformação das feiticeiras em gatos, quando elas pretendessem atacar suas vítimas. Isso ajuda a entender o motivo de tanto massacre contra esse animal. Já nos sabás, ocorridos especialmente às terças-feiras de

carnaval, costumava-se descrever que os sons característicos desses rituais eram uivos de gatos.

No entanto, contra toda superstição e toda a ameaça causada pela simbologia dos gatos havia uma defesa, bastando aleijar o animal: cortar-lhe a cauda, quebrar-lhe uma perna, aparar-lhe as orelhas, arrancar-lhe ou queimar-lhe o pêlo. Certamente, no dia seguinte, era possível encontrar uma mulher com alguma mutilação ou hematoma indicativo do trauma causado a um gato na noite anterior. Logo, identificava-se ali uma feiticeira. Os gatos eram culpados de sufocarem bebês, entender os mexericos e contarem-nos a outras pessoas.

Dentro do universo de significações atribuídas pelas pessoas a esse animal felino destacavam-se curiosas influências no cotidiano e nas atividades regentes da vida em sociedade, fossem nas cidades, fossem nas aldeias campesinas. Assim, imaginava-se que se um gato entrasse numa padaria o pão não cresceria; se ele cruzasse o caminho dos pescadores naquele dia a pescaria seria ruim; ou se uma mulher pisasse na cauda de um gato este ato poderia adiar o casamento, por vezes correspondentes ao número de miados do animal.

Por outro lado, segundo Darnton (1986) o gato poderia ser utilizado como amuleto para se obter benefícios, embora o animal tivesse de ser, mais uma vez, imolado. Por isso, para acabar com as urtigas de um terreno bastava enterrar nele gatos vivos; se alguém pretendesse se recuperar de uma forte queda necessitaria sugar o sangue da cauda de um gato macho. Na Bretanha era possível tornar-se invisível se se comesse o cérebro ainda quente de um gato recém abatido; para curar uma pneumonia bastava beber o sangue da cauda de um gato misturado com vinho tinto; ao se misturar excremento de gato com vinho era possível fazer passar a cólica; e, por fim, ter gatos como bichos de estimação, no século XV, era garantia de sucesso na corte às mulheres.

Na continuidade da associação da imagem do gato à vida cotidiana, Darnton (1986) faz referência aos provérbios, alguns deles presentes na cultura brasileira. A sabedoria proverbial identifica especialmente os gatos às mulheres. Assim, se diz: quem cuida bem dos gatos terá uma mulher bonita; como ele ama seu gato, ama a sua mulher. Esse provérbio se adequa a ambos os sexos. Outro provérbio – tem outros gatos para chicotear – era utilizado pelo homem que não dava importância à mulher. O provérbio amando como uma gata estava relacionado à fertilidade e à sexualidade das jovens apaixonadas, mas se estas engravidavam, outro provérbio surgia: deixou o gato comer o queijo. Com isso, a importância simbólica dos gatos influenciava de modo marcante o folclore francês, com uma tradição rica, antiga e

bastante disseminada pelo território, atingindo também outras partes da Europa e com raízes no Medievalismo.

O poder e a influência do gato permeavam campos diversos do cotidiano das populações urbanas e campesinas. Por conta da abrangência de seu simbolismo e da representação propagada tanto para o bem quanto para o mal, tais representações advinham das concepções construídas pela própria mentalidade da população do início dos Tempos Modernos. De todo modo, em alguns contextos, como no caso da literatura e do conto de Perrault, o gato encontra a sua redenção.

Dentre os espaços de atuação da figura do gato, a casa era definida como um espaço específico para o exercício do poder desse animal. Entenda-se a casa como metonímia do dono ou da dona da casa. Nesse ponto, Darnton (1986) destaca a presença dos contos populares, especificamente o conto **O Gato de Botas**, escrito por Perrault na época de efervescência do retorno das fadas e da propagação dos contos maravilhosos nos salões parisienses. Nesse conto, destaca o autor, há a identificação do proprietário com o animal e, ao contrário, da carga negativa contida na tradição popular, o papel do gato na narrativa de Perrault não demonstra de modo geral, apreensão ao leitor. Ele é destacado dentro dos estudos folclóricos e de catalogação dos contos maravilhosos como um elemento indicativo da ajuda sobrenatural. É bem verdade que em alguns momentos o Gato de Botas aterroriza populações campesinas por meio de ameaças caso não confirmassem para o rei que aquelas terras e aquelas plantações pertenciam ao Marquês de Carabás, o seu amo. Porém, todos esses estratagemas do gato faziam parte do seu plano de tornar o Marquês de Carabás um homem nobre, desmistificando a ideia inicial de seu amo a respeito do quinhão – o próprio gato – recebido como parte da herança de seu pai.

A versão de Perrault poderia, segundo Soriano (1977), ter sido influenciada pelos textos de Straparole e, especialmente, o de Basile. Porém, assegura o mesmo estudioso, Perrault baseou-se em versões populares. No texto de Basile o final não segue o mesmo direcionamento do final dado por Perrault. Na versão deste último, o gato arrisca sua própria vida perante um ogro, dono de um castelo e proprietário de todas as terras as quais o rei conhecera como pertencendo ao Marquês de Carabás. Num lance de sabedoria, o gato devora o ogro e, assim, consuma a sua tarefa de tornar nobre o seu amo. No texto de Basile, o gato finge-se de morto no intuito de certificar-se se seu amo era-lhe mesmo agradecido por tudo que fizera: “O senhor de Gagliuso não mostra a seu benfeitor tanta gratidão quanto o nosso Marquês de Carabás” (PERRAULT, 1999a, p. 266).

No texto de Straparole, especificamente na *Nona noite de Straparole*, a narrativa assemelhada ao conto de Perrault se difere pela presença de uma viúva que dividiria sua herança com seus três filhos: Dussolin, Tesifon e Constantin. Este último ficou com uma gata e não um gato como no texto de Perrault. Os demais bens repartidos eram uma gamela e uma roda de madeira, dadas respectivamente para Dussolin e Tesifon. Já no episódio final a astuciosa Dona Gata amedrontou a população de um castelo, obrigando-os a confirmarem que aquele castelo pertencia a Constantin, o Afortunado, tão logo a comitiva do rei chegasse ali e indagasse sobre o proprietário daquele lugar.

Para Soriano (1977), entretanto, é cabível concordar com os folcloristas quando esses afirmam ser uma versão simplificada aquela de Perrault, diferentemente das versões antigas identificadas pelos folcloristas, como esse episódio final narrado na versão de Straparole e a narração desse mesmo episódio na versão de Basile: "os ocupantes do castelo, alertados de um perigo imaginário, se escondem em um montão de palha onde o animal põe fogo" (SORIANO, 1977, p. 177). Nesse caso, foi a Dona Gata a responsável por atear fogo na palha, uma ação mais cruel se comparada ao comportamento do gato na versão de Straparole e na versão de Perrault.

As ameaças do gato ao longo da narrativa são justificadas pela intenção inicial do animal em provar que ele, como herança, não deveria decepcionar o seu amo. Na verdade, ele se postava como o mensageiro do Marquês de Carabás, e, como tal, ameaçou por duas vezes os camponeses que temerosos o obedeciam: "Minha boa gente, se não disserem ao rei que esse campo que estão lavrando pertence ao Marquês de Carabás vocês vão ser picados em pedaços tão miúdos que só vão servir para encher linguiça" (PERRAULT, 1999a, p. 134). Depois, passando por um trigal, o gato repete a ameaça feita aos lavradores: "Minha boa gente, se não disserem que todo esse trigal pertence ao Marquês de Carabás vocês serão picados em pedaços tão miúdos que só vão servir para encher linguiça" (PERRAULT, 1999a, p. 134). Mas segundo os estudiosos, esse tipo de ameaça, absorvido por Perrault em seu conto, era na realidade uma prática ainda comum no século XVII, mesmo denotando os excessos que os senhores donos de terras praticavam contra o povo do campo.

Outra questão levantada por Soriano (1972), em seu dossiê, é a da unidade gemelar existente no conto **O Gato de Botas**. Para ele, sem dúvida, o moleiro que morre no início do conto possui três filhos e não dois. Porém, ao se examinar esse fato mais de perto, essa tríade aparece como um par formado por duas unidades gemelares. A primeira delas é representada pelos dois primogênitos, os filhos mais velhos, que recebem alguma coisa do pai, isto é, algo

de valor aos olhos de todos ali presentes. A segunda dessas unidades é representada pelo filho mais novo, que não recebe nada, ou, para ser mais exato, menos que nada. Esse era o valor do gato, seguindo a confirmação do próprio personagem: "Meus irmãos, dizia ele, poderão ganhar a vida honestamente, trabalhando juntos; quanto a mim, depois que tiver comido o meu gato e fizer com sua pele um agasalho para minhas mãos, vou ter de morrer de fome". (PERRAULT, 1999a, p. 127). Como o próprio texto afirma, os dois irmãos poderão trabalhar juntos. Por outro lado, a segunda unidade gemelar, formada pelo filho mais novo e seu gato, também trabalhavam juntos, aliás, o gato se dedicava aos interesses de seu mestre ao ponto de arriscar a própria vida para conduzir seu amo ao topo da ascenção social. E isso ele consegue.

No Brasil, a presença do conto **O Gato de Botas** no meio literário coincide com as primeiras traduções e/ou adaptações realizadas a partir dos contos de fadas europeus escritos por Andersen, Perrault e os Grimm. Inicialmente, não havia a preocupação em traduzir e publicar uma edição nacional com os contos de cada um desses autores, uma tarefa que, no caso dos contos de Perrault, foi executada possivelmente por Monteiro Lobato, a partir da década de 30, incluindo esses contos europeus ao repertório da nossa incipiente literatura infantil e juvenil. No entanto, dentre os autores brasileiros que publicaram textos de Perrault, ressalta-se o trabalho realizado por Alberto Figueiredo Pimentel. Este organizou a coleção Biblioteca Infantil da Livraria Quaresma, tendo ele próprio assinado a publicação de vários volumes, inclusive aquele de maior repercussão entre o também incipiente público de leitores brasileiros. Trata-se do volume 9 – C*ontos da Carochinha*, que do início do século XX até meados da década de 50, quando cessaram as novas publicações, alcançou pelo menos vinte e três edições.

De outra forma, o final do século XIX viu ressurgir os estudos folclóricos na Europa e, no Brasil como em Portugal passa-se a publicar coleções de contos populares nacionais. No Brasil, destaca-se o trabalho de Silvio Romero. Na edição de 1897, constava o conto **O Doutor Botelho** que, de acordo com Nascimento (2005), é uma versão popular de **O Gato de Botas** coletada em Sergipe e na qual o gato é substituído por um macaco. Numa outra versão do conto de Perrault encontrada no Brasil, **Joãozinho e o zorro castelhano**, coletada no Rio Grande do Sul em 1961, "o herói, ao invés de gato ou macaco, é um zorro (raposo): fala em castelhano e seu dono, naturalmente, em português. Evidentemente, as fronteiras limitam os países politicamente, mas não culturalmente" (NASCIMENTO, 2005, p. 20). Na versão de Sílvio Romero, o macaco protagonista também representa, como em Perrault, a ajuda sobrenatural de um marceneiro muito pobre, denominado pelo macaco de "Doutor Botelho

amigo do macaco do Jabotelho" (ROMERO, 1907, p. 327). Nesse caso, porém, a designação "amigo do macaco do Jabotelho" certamente se justifica porque o marceneiro apesar de pobre se prontificou com o macaco quando este lhe pediu um rancho para morar. O marceneiro assim respondeu que a cozinha era muito pequena, mas o macaco podia morar ali com ele.

Como se vê, a adaptação popular partiu certamente do conhecimento do texto de Perrault, fosse ele escrito ou oralizado. Um detalhe curioso, verificado na edição utilizada por este trabalho é que esse conto consta dentro da terceira seção, relativa aos contos de origem africana e mestiça, muito embora, exista uma seção, a primeira delas, dedicada aos contos de origem europeia, seguida por uma dedicada aos contos de origem indígena. Isso pode demonstrar que a versão tingida e mesclada do conto de Perrault teria chegado aqui via África? Todavia as diferenças na estrutura desse conto, como de qualquer outro, tenderia sempre a guardar a raiz motriz contendo o sumo daquela narrativa que o originou.

Dessa forma, antes de chegarem ao Brasil através da cultura escrita muitas narrativas conhecidas e pertencentes a outros continentes já teriam alcançado o universo da tradição popular. Logo, num mundo dominado pela escrita, a cultura oral torna-se por meio de intervenções, a principal fornecedora das matérias narrativas que povoavam o imaginário de crianças e adultos. De algum modo, vai se percebendo na narrativa um gênero desmistificador da fronteira entre a oralidade e a escritura, pois ambas são permeadas por esse gênero, aceito como um elemento vivo da humanidade: era uma vez o verbo que se transformou em narrativa e esta passou também a conduzir a humanidade. Para justificar as diferenças na estrutura de um conto, em suas várias versões, em *Catálogo do Conto Popular Brasileiro*, Nascimento (2005, p. 20), justifica:

> Os processos migratórios dos contos populares – como de todas as manifestações – de uma cultura para outra apresentam operações seletivas, de ganhos, de perdas e, principalmente, de transformações ou adaptações determinadas pelos padrões culturais das comunidades. As dimensões continentais do Brasil revelam, sob esse aspecto, dados de grande interesse para o estudo da difusão da literatura oral.

5.2.3.2 As Astúcias de um Felino no Terreno da Escritura

Fazendo-se um percurso por algumas edições dos contos de Perrault do século XX no Brasil e verificando, especificamente a presença de **O Gato de Botas**, vê-se modos distintos

na abordagem da linguagem da narrativa, influenciando, portanto, no efeito da recepção. Como se percebe no momento da partilha informal executada pelo moleiro, o pai do herói 'baixo' deste conto, o Perrault faz menção a um aspecto da organização social solidificada pelo advento da escrita, conforme Goody (1987). Trata-se da burocracia, necessária e muitas vezes onerosa, e, por isso, não utilizada na partilha feita pelo moleiro. Isso é enaltecido pelo narrador por meio dos qualificativos variados (pobre, escasso, pequeno) que compõem a expressão epitética relativa ao patrimônio do pai moribundo.

Se por um lado, os qualificativos evidenciam a simplicidade do moleiro, por outro, servem para mostrar que mesmo a tentativa da escrita em decantar a palavra coletiva, um pouco de seu resquício sobrevive e contribui para a identificação de uma performance tênue aferida pelo processo no qual os sentidos do texto se transferem do exterior do corpo do leitor para a sua consciência. Conforme afirma Iser (1999, p. 12), "a apreensão de objetos estéticos tecidos por textos ficcionais tem sua peculiaridade em sermos pontos de vista movendo-nos por dentro do que devemos apreender". E é nesse instante de movimentação intrínseca à leitura que os índices de oralidade, como as expressões epitéticas, recuperam a performance manifestada no interior de uma obra construída no instante mesmo da apreensão desse objeto pelo leitor, em momentos como este no qual se processa a partilha dos bens do moleiro.

> [...] sem a presença de um tabelião ou do procurador, que teriam comido o pobre patrimônio (PERRAULT, 1965b, p. 107; 1993a, p.103).
> /
> [...] Não foi chamado tabelião algum [...], pois senão nada teria ficado do pobre e pequeno legado [...] (1970, p. 54).
> /
> [...] nem notário, nem o procurador, pois os dois logo teriam consumido todo esse escasso patrimônio [...] (1985, p. 127).
> /
> [...] não se chamaram nem o escrivão nem o advogado, pois eles poderiam abocanhar rapidamente todo o pobre patrimônio [...] (2004a, p. 96).
> /
> [...] Ele [o mais novo] não se conformava de ter tido um tão pobre quinhão [...] (2005a, p. 50).
> /
> [...] nem o notário nem o procurador forma chamados. Eles logo gastariam todo o pobre patrimônio [...]. Este último [o mais novo] não podia se consolar com tão pobre quinhão [...] (2005b, p. 244).

Se o patrimônio herdado pelos três filhos era pouco valioso, menos valioso ainda parecia ser a parcela do patrimônio destinada ao filho mais novo. Este pertence ao grupo de

heróis propriamente fabulosos, pois tomado por uma passividade parece aos olhos do leitor um anti-herói. A passividade característica do herói passivo pode ser proposital, funcional, e às vezes natural, garante Meletínski (2002). O autor revela ao lado do herói passivo o herói relativamente ativo presente no conto de magia. Embora o caçula pareça um anti-herói, na verdade, em lugar de sua ação direta atuam as forças mágicas imbuídas, neste caso, na astúcia do gato. As intenções iniciais do caçula em relação ao animal herdado de seu pai eram desprezíveis se comparadas ao resultado final no desfecho da história. Como o gato representa o signo da redenção do herói deste conto, o leitor é levado a pensar na fraqueza atuante do protagonista. Entretanto, Meletínski (2002, p. 69-70) explica:

> De uma forma sorrateira, o herói 'baixo', o herói do qual não se espera nada, desapercebidamente e aos poucos vai revelando sua essência heroica e triunfa sobre seus inimigos e rivais. A situação inicial desvantajosa do herói pode receber um matiz social, frequentemente no âmbito da família: o órfão, o caçula, a filha mais jovem, a afilhada (enxotada pela madrasta ruim), etc. O rebaixamento social é dominado pela elevação do *status* social após as provações, que precedem a conclusão da união matrimonial com a princesa (príncipe) e a obtenção da metade do 'reino'.

Se o herói não demonstrava inteligência nem força, por outro lado, soube confiar e obedecer ao seu criado, permitindo que sua boa estrela brilhasse e o redimisse da sua falta de otimismo. Em **O Gato de Botas** o título não remete ao herói e dentro do contexto da divisão tipológica dos contos populares, este conto possui no título a marca portentosa do coadjuvante. Dentre as três histórias de Perrault concebidas sob o signo do ajudante ou auxiliar sobrenatural a atuação direta de um animal benfazejo se faz perceber neste conto, pois em **Pele de Asno**, a heroína se utiliza da pele de um asno assumindo simbolicamente a condição dele para conseguir desenvolver a sua trajetória. Antes, porém, do reconhecimento da força de seu coadjuvante que, inclusive, delimita o caminho a ser percorrido pelo herói, o fictício Marquês de Carabás permanece na dúvida.

> [...] Conquanto o dono do gato não fizesse grande cabedal dessa promessa [...] (PERRAULT, 1965b, p. 108). [Esse é um ponto que demonstra a diferenças existentes entre as versões co-irmãs de 1965b e 1993a. Nesta não aparece uma forma epitética para este momento da narrativa].
> /
> [...] O gato ouviu tudo [...] e respondeu com ar sério: − Não vos aflijais, senhor. Dai-me um saco e mandai-me fazer um par de botas [...]. Estas palavras não surtiram grande efeito no filho do moleiro [...] (1970, p. 54).

/
[...] O gato [...] disse-lhe num tom sério e pausado: − Não vos afligeis [...] haveis de ver que não fostes tão mal bafejado como julgais [...] (1977, p. 109).
/
[...] O dono não fez grande fé naquilo, [...], enfim, recordou as mil artimanhas que já o tinha visto armar [...] (2005a, p. 50).

O reconhecimento do herói acerca do seu coadjuvante se confirma fortemente pela hipérbole presente na versão 2005a. Uma constatação assim leva o herói a perceber a inversão na ordem do seu pessimismo. O motivo do deserdado social contrasta com a idealização do caçula, destacada por Meletínski (2002). No Antigo Testamento, Jacó, filho mais jovem de Abraão, é preferido pelo pai em prejuízo a Esaú, cenário retratado por Machado de Assis que apesar do título *Esaú e Jacó* escolhe os nomes de Pedro e Paulo para seus protagonistas. Outros exemplos bíblicos são destaque: Jacó prefere José, que prefere seu neto mais jovem, Efrem. Também Davi, filho mais jovem, é invejado pelos irmãos.

Contrariamente, nos contos maravilhosos é comum, na distribuição da herança, o filho mais jovem ser preterido. No conto de Perrault a distribuição é feita da seguinte forma: o moinho para o primogênito, um burro para o do meio e um gato para o caçula. A predileção não fica clara, mas se houve de fato não impediu que a herança aparentemente menos honrosa adquirisse um caráter milagroso, colocando o herói em posição de destaque.

Para situações como a narrada no início do conto de Perrault, Meletínski (2002, p. 201) reitera: "no conto popular o herói, que não promete muito, frequentemente humilde, é recompensado por uma transição real para um *status* social mais elevado (e na base disso está, sem dúvida, o fantástico compensatório)". Isso ocorre porque "frequentemente nos contos de fadas é uma pessoa simples quem se torna o novo rei" (VON FRANZ, 1985, p. 38). Em **O Gato de Botas** o processo de elevação social do herói se processa pela esperteza, às vezes questionável, de um coadjuvante felino. Os epítetos, neste caso, apenas reiteram a supremacia do gato sobre outro animal em idade igualmente destacada pelo ápice da aptidão física. Mas como nem sempre a força vence a sabedoria, os coelhos são logrados pelo ajudante mágico do quimérico Marquês de Carabás.

[...] um jovem coelho estúrdio entrou no saco e [...] (1965b, p.108; 1993a, p. 104).
/

> [...] enfiou corajosamente as botas e, pondo o saco às costas, [...] e ala para uma tapada onde havia imensos coelhos [...], esperou que algum jovem coelho, [...] (1977, p. 110).
> /
> [...] Esperava que algum jovem coelho pouco instruído [...], seu desejo foi atendido: um jovem coelho estabanado [...] (2005a, p. 51).
> /
> [...] um estouvado coelhinho entrou nele [no saco] [...] (2005b, p. 245).

O qualificativo relativo à presa não diminui a sagacidade do auxiliar do herói neste conto de Perrault. A esperteza do Mestre Gato sobrepõe-se à jovialidade (e à imaturidade) própria de um coelho, segundo revela a forma epitética. Os escassos índices de oralidade, todavia, refletem-se no processo de interação dinâmica entre texto e leitor, em especial, na busca que o leitor faz pela performance na escritura. Entendendo-se, entretanto, que os elementos indicadores da presunção de oralidade são representados por signos linguísticos, compreende-se a finalidade deles "quando estimulam atos que se traduzem para a consciência do leitor. Esses atos são estimulados pelo texto, se desprendem dele e originam a criatividade da recepção" (ISER, 1999, p. 10).

A passagem anterior do conto aproxima a história do Mestre Gato da estrutura de versões populares, garante Soriano (1977). Todavia a versão de Perrault consiste menos numa cópia do que num trabalho de reconstituição realizado com astúcia e um *trompe-l'oeil*, isto é, uma pintura que dá impressão da realidade. A efabulação torna-se uma marca forte deste conto de Perrault, pois na condição de auxiliar mágico o gato toma o lugar do herói "baixo", seu amo, e mobiliza as suas energias para fazê-lo ascender socialmente.

Se o título de marquês designa o chefe de forças militares ou a posse de terras fronteiriças, ao gato de botas cabia prestimosamente se colocar como comandante das tropas e/ou administrador das propriedades igualmente fictícias do herói. O trabalho do ajudante mágico resume-se em persuadir as pessoas, seja pela ameaça, seja pela cortesia e pela reverência, pontuada pelo narrador com um qualificativo que forma uma expressão epitética e acentua a veneração ao rei:

> [...] O gato fez uma grande reverência e disse ao rei: − Aqui tem Vossa Majestade um belo coelho que o Senhor Marquês de Carabás [...] me encarregou de oferecer a Vossa Majestade [...]. – Diga ao marquês [...] que eu muito lhe agradeço o belo presente. [...] continuou o gato durante dois ou três meses, levando sempre ao rei preciosas peças de caça [...] (1934, p. 36).
> /

> [...] fez uma grande reverência ao rei e disse-lhe: [...] (1965b, p.109; 1993a, p.105).
> /
> [...] mal duas perdizes lá entraram, [...] apanhou-as ambas. Em seguida foi levá-las ao rei [...]. O rei recebeu com redobrado prazer as duas perdizes [...] (1977, p. 110).
> /
> [...] [o gato] ao entrar ali fez a ele uma grande reverência e falou: 'Majestade [...]'. 'Diga ao seu amo que agradeço e que o seu presente me dá grande prazer', disse o rei [...] (1985, p. 133).
> /
> [...] ao entrar, fez uma grande reverência ao rei, e lhe disse [...]. – Diga ao seu dono – respondeu o rei – que lhe agradeço e que me deu grande prazer [...] (2004a, p. 96).
> /
> [...] fez uma grande reverência e disse: − Majestade, eis um coelho de granja, que o senhor Marquês de Carabas me encarregou de vos presentear [...]. – Dize a teu amo que [...] ele me deu grande prazer – respondeu o rei [...] (2005a, p. 51).
> /
> [...] fez grande reverência ao rei e lhe disse: [...] (2005b, p. 245).

As ações e as sensações de várias passagens da narrativa de Perrault são pautadas por expressões epitéticas; "grande reverência", "grande prazer", "redobrado prazer" se destacam e se repetem pelas versões. Para um tradutor ou adaptador que pretenda construir seu texto abrindo mão dos qualificativos que ensejam os epítetos, certamente pode fazê-lo com a finalidade de eliminar de sua escritura um aspecto piegas. Contudo, procedendo ao enxugamento da escrita, paradoxalmente conservadora e castradora da narrativa primordial, o modelo mais frequente das versões independentes das histórias publicadas por Perrault contribui somente para obstruir a presença de um aspecto do passado oral do conto. Considerando que no formato escrito um conto maravilhoso permanece destituído de sua sonoridade, a relação dele com a oralidade torna-se irrelevante e se perde a linguagem como objeto específico se o som for considerado apenas em seu fenômeno acústico. Para Bakhtin (1995) também não adianta associar o processo fisiológico da produção do som ao processo de percepção sonora. Mesmo que as três esferas da realidade – física, fisiológica e psicológica – estejam colocadas, é preciso levar em conta a esfera única da relação social.

A concomitância de pertencimento do locutor e do receptor a uma mesma comunidade linguística proporciona, portanto, a observação do fenômeno da linguagem. Esse cenário se vislumbraria com melhor facilidade, no caso do conto, quando de sua transmissão de boca a ouvido, levando-se em consideração a difusão de uma prática. Na situação de confronto entre uma obra e o leitor, a relação de percepção de uma performance e da recepção de uma obra,

todavia, mergulha não mais na natureza do gesto ou da voz propriamente dita (ZUMTHOR, 2000). Neste caso, a performance passa a englobar o termo ritual, englobando a emergência, a reiterabilidade e o re-conhecimento. Quando o leitor descobre nas significações advindas do entrelaçamento entre a leitura e a utilização do aparato teórico ele passa a enxergar a alma da narrativa e passa a compreendê-la dentro desse ritual no qual o gesto e a voz são aparentemente suprimidos, mas mentalmente recuperados a exemplo dos epítetos que remetem diretamente ao contexto do conto em sua forma oral. Para Zumthor (2000), tanto no poema quanto num ritual propriamente dito prevalece o discurso poético pronunciado e a diferença permanece no âmbito da presença ou da ausência do sagrado.

Quando não se tem epítetos diretamente constituindo expressões vê-se em **O Gato de Botas** expressões de exagerado louvor, previsíveis até, porém reiterando um aspecto integrante dos modelos de transmissão oral do conto que primam pela redundância ou intensificação de uma cena narrativa com o intuito de apreender a atenção dos receptores. O epíteto em destaque a seguir está relacionado às vestimentas fornecidas pelo rei ao Marquês.

> [...] Acudam! Acudam! O Senhor Marquês de Carabás está-se afogando! [...] (1934, p. 37); [...] o rei [...] deu ordem para que [...] fornecessem o marquês com os mais belos vestuários, [...] (1934, p. 37).
> /
> [...] – Socorro! Socorro! [...]. Enquanto retiravam da água o pobre marquês, [“pobre rapaz em 1993a] [...] (1965b, p. 109-110; 1993a, p. 105); [...] belos trajes para o Marquês de Carabás. O rei fez-lhe mil agrados, e como o belo vestuário que lhe haviam dado realçava a sua bela presença [...] (1965b, p. 110; 1993a, p. 106).
> /
> [...] – Socorro! O Conde está se afogando! Socorro, socorro! [...] (1970, p. 58).
> /
> [...] – Socorro! Socorro! Que o senhor marquês de Carabás está a afogar-se [...]. Enquanto retiravam o pobre marquês do rio, [...]. Logo o rei ordenou [...] que fossem buscar um dos mais belos trajos para o senhor marquês de Carabás. Festejou-o muito o rei e como os belos trajos que acabava de obter realçavam o seu bom aspecto [...] (1977, p. 111).
> /
> [...] ‘Socorro! Socorro! O Marquês de Carabás está se afogando!’ [...]. Enquanto o pobre marquês era retirado do rio, [...]. O rei ordenou aos seus pajens que fossem buscar um de mais belos trajes para o Marquês [...]. E como os lindos trajes foram trazidos faziam ressaltar a sua figura (pois ele era um belo moço) [...] (1985, p. 133).
> /
> [...] − Socorro, socorro! O marquês de Carabás está afogando-se! [...]. Enquanto tiravam o pobre marquês da água [...]. O rei deu ordem [...] que fossem pegar uma das suas mais belas vestimentas [...]. O rei lhe fez mil

> cumprimentos, e como a bela vestimenta que acabavam de lhe dar realçava a sua boa aparência [...] (2004a, p. 99).
> /
> [...] Enquanto o pobre Marquês era retirado do rio, o Gato aproximou-se da carruagem e disse ao Rei [...]. Na verdade, o malandro havia escondido as vestimentas do dono embaixo de uma grande pedra [...]. As bonitas roupas fizeram sobressair a boa aparência do Marquês, que era belo e bem-apessoado. O Rei fez-lhe mil gentilezas [...] (2005a, p. 51-52).
> /
> [...] Enquanto era retirado o pobre marquês do rio, [...]. [sobre o ladrão]; o velhaco as escondera sob uma grande pedra [...]. O rei lhe dedicou mil delicadezas e, como as belas vestes que acabavam de lhe ser dadas ressaltavam sua boa figura [...] (2005b, p. 246).

A ênfase do leitor em trechos nos quais sobrevivem marcas degradadas de oralidade reforça a teoria do efeito defendida por Iser (1999, p. 41) segundo a qual, "no processo de leitura emerge uma grande diversidade de relações entre as perspectivas do texto, interação que compete ao leitor se decidir por determinadas possibilidades de relacionamento". Neste caso, dentre as possibilidades realizadas pelo leitor na articulação dos sentidos expressos na forma escrita do conto, encontram-se as relativas aos elementos comuns às culturas orais primárias. Estas representam, em certa medida, uma transgressão à contaminação da performance pela escritura do conto. Contudo, ainda resta, nesse cenário, a projeção de uma obra poética, pela performance, na consciência do leitor quando este resgata alguns elementos referentes ao passado oral do conto ou do gênero narrativo ao qual pertenceram as suas formas primordiais.

Com seu detalhe decorativo e humanizante o Gato de Botas, calçando botas mágicas, comanda os eventos e os seres e estes o obedecem revelando a ironia empregada por Perrault, pois ao mesmo tempo em que ajuda um homem o gato domina e manipula outros seres da mesma espécie de seu amo.

Sendo o gato um animal recorrente nas fábulas clássicas, em Perrault ele assume uma condição de auxiliar mágico que, por vezes, beira à tirania. Basta o leitor observar o modo como esse animal se dirige aos campesinos. Por trás do jogo persuasivo, encabeçado pelo epíteto "boa gente", encontra-se, contrariamente à forma de abordagem, uma deliberada ameaça do gato aos campesinos. A estratégia do gato resulta em elogios da parte do rei ao suposto Marquês, uma atitude passível de ser interpretada pelo leitor como condicionante para que o dono do gato obtivesse daquele rei a permissão para casar-se com sua filha. Neste ínterim pode-se perceber Perrault criticando o jogo de interesses instalados numa sociedade. Mas ao contrário de Esopo, que utilizou muitos animais para substituir os seres humanos,

Perrault usa um gato, um animal conhecedor dos defeitos de caráter de uma sociedade requentada pelas sombras das mazelas que a Humanidade acaba construindo ao longo de sua evolução.

Por outro lado, considerando o espírito desse animal, percebe-se nele a utilização da burla e do disfarce como estratégias de sobrevivência, conforme mostra o próprio Perrault em outro texto seu, uma fábula intitulada **O Gato pendurado e os Ratos**, presente na edição de 2005b. Nesta fábula componente do anticonto **O Labirinto de Versalhes** um gato finge-se de morto para poder capturar vários ratos, por isso a moral revela: "o mais seguro na maioria das vezes é retirar-se, o gato é gato, a sedutora é sedutora" (PERRAULT, 2005b, p. 69). Se as atitudes deste animal são semelhantes a atitudes humanas, tem-se justificado o porquê de um gato, apesar dos hábitos domésticos, não demonstrar ao homem a mesma confiança demonstrada por um cão, por exemplo, mesmo sendo esse animal um parente próximo do lobo, o algoz universal.

> [...] – Oh, o senhor possui uma bela propriedade! Disse o rei ao moço [...] (PERRAULT, 1934, p. 38).
> /
> [...] O gato, encantado com o bom êxito do seu plano, tomou a dianteira [...]. – Bons ceifeiros, se não disserdes ao rei que este campo pertence ao Senhor Marquês de Carabás, sereis todos picadinhos como carne. O rei não deixou de perguntar [...]. – Tendes aí uma bela herança – disse o rei ao Marquês de Carabás [...]. – Boa gente que segais, se não disserdes que todo esse trigo pertence ao Senhor Marquês de Carabás [...]. [...] o rei ficou atônito com a grande riqueza do Senhor Marquês [...] (1965b, p. 110-111, 1993a, p. 106;109)
> /
> [...] – Sim, Majestade, os campos são bons e produzem a cada ano uma rica colheita [...]. [...] passava o rei por ali e perguntava [...] a quem pertenciam os vastos trigais [...] (1970, p. 60).
> /
> [...] – Boa gente que ceifais, se não disserdes [...]. – Tendes aqui uma bela herança – disse o rei para o marquês de Carabás [...]. – Boa gente que ceifais, se não disserdes que todas estas searas pertencem ao senhor marquês de Carabás [...].[...] o rei estava espantado com os enormes bens do senhor marquês de Carabás [...] (1977, p. 112-113).
> /
> [...] 'Minha boa gente, se não disserem [...]'. [...] 'O senhor tem aí um belo patrimônio', comentou o rei [...]. 'Saiba Vossa Majestade' [...], que esse campo nunca deixou de produzir uma abundante colheita todos os anos'. [...] 'Minha boa gente, se não disserem [...]' (1985, p. 134).
> /
> [...] [o gato] – Boas gentes que ceifam o prado, se não disserem [...]. – O senhor tem belas posses – disse o rei ao marquês [...]. [O gato, novamente] – Boas gentes que fazem a colheita, se não disserem [...]. [...] e o rei estava

> simplesmente estupefato com as grandes posses do Senhor Marquês de Carabás [...] (2004a, p. 100).
> /
> [...] – Brava gente que ceifais, [...]. – Vós tendes aí uma bela herança – disse o Rei ao Marquês [...]. [Novamente o Gato] – Brava gente que semeais, [...]. E o Rei estava espantado com os grandes bens que o Senhor Marquês de Carabas possuía [...] (2005a, p. 52).
> /
> [...] – Bons homens que ceifais, [...]. Tendes aí uma bela herança, diz o rei ao marquês [...]. Bons homens que segais [...]. [...] e o rei se surpreendia com os grandes bens do senhor marquês de Carabas [...] (2005, p. 245-6).

A obediência dos lavradores ao animal se justificaria provavelmente pelo uso das botas, um objeto usado pela aristocracia e pelos cavaleiros para simbolizar autoridade, poderio. Calçado assim, o gato sai da condição de gato do mestre para assumir o *status* de Mestre Gato. As botas ajudarão a promover a ascensão social do filho caçula igualmente ao ocorrido no conto **O Pequeno Polegar**. A ameaça feita pelo gato resulta nos epítetos que passam a identificar, aos olhos do rei, as riquezas supostas do Marquês. A "bela herança", a "abundante colheita", a "boa gente", os "bons ceifeiros" são todos epítetos laudativos instalados na mente do leitor, pois "o desejo da voz viva habita toda poesia, exilada na escrita" (ZUMTHOR, 1997, p. 168). Ao residir um desejo, reside no leitor uma reação que ele próprio produz no momento em que experimenta, na leitura, o texto como evento real, assegura Iser (1999), e como evento primordial para forjar nele, no texto, o semblante de uma performance distinta daquela no nível desejado e possível somente em ausência da escrita.

A expressão concernente ao castelo indica não apenas uma forma para enaltecer um ambiente enfatizado pelas culturas orais primárias, mas também indica que o castelo servirá como o reencontro do herói com a imagem maternal, afirma Von Franz (1985). Para a autora, o castelo torna-se apenas um aspecto específico e imagético da deusa-*anima*. Mesmo construído pelo homem, este ambiente é um símbolo feminino e nele a orfandade do herói tende a ser destituída simbolicamente por uma espécie de acolhimento maternal sugerido pela superestrutura de proteção e de fortaleza comuns à estrutura de um castelo. Este espaço se torna, por isso, o alvo final do ajudante mágico representado na figura do gato de botas:

> [...] O gato chegou depois a um castelo que pertencia a um papão riquíssimo [...] (PERRAULT, 1934, p. 38).
> /
> [...] Mestre Gato chegou enfim a um lindo castelo, cujo dono era um ogro [...] (1965b, p. 111; 1993a, p. 109).
> /

> [...] Finalmente o Gato de Botas chegou a um belo castelo, pertencente a um malvado feiticeiro, o mais rico proprietário das redondezas [...] (1970, p. 60).
> /
> [...] Chegou por fim Mestre-Gato diante de um belo castelo, cujo dono era um ogre [...] (1977, p. 113).
> /
> [...] O mestre Gato chegou afinal a um belo castelo, cujo dono era um ogro [...] (1985, p. 139).
> /
> [...] Enfim, o mestre gato chegou a um lindo castelo, [...] (2004a, p. 100).
> /
> Mestre Gato chegou enfim a um belíssimo castelo, cujo dono era um Ogro [...] (2005a, p. 52).
> /
> O mestre gato chegou enfim a um belo castelo [...] (2005, p. 246).

As expressões formulares, relacionadas ao ambiente a ser conquistado e ao obstáculo a ser superado, representam as poucas changes de, neste momento da narração, o leitor fazer o texto tornar-se presente em virtude de sua reação ante uma leitura pautada pela identificação de marcas fortes da linguagem oral nos moldes dos resquícios deixados por culturas orais. Todavia, mesmo em momentos nos quais o leitor não se satisfaria em ver tão remota a presença de uma performance na escrita, ele não deixa de estar envolvido com o texto, pois este, segundo Iser (1999, p. 49-50), é "o modo pelo qual estamos na presença do texto e pelo qual o texto se torna presença para nós. Enquanto há envolvimento, há presença [...]. A nossa presença no texto depende do envolvimento, ela é um correlato do texto na consciência [...]".

Ao atuar no texto por meio da leitura, o leitor torna-se presente no texto assim como este se torna presença em sua consciência. Juntando-se a isso a presunção de oralidade através de termos ou expressões reconhecidamente atualizadoras de uma presença do passado oral, das narrativas maravilhosas e/ou da linguagem de culturas baseadas no oral, o leitor é levado, automaticamente, a encontrar ou a desejar a emergência de uma performance no nível da escritura. Isso ocorre exatamente neste instante de apreensão de um texto que se transforma em obra na mente do leitor.

A conquista do castelo para seu amo exigiu do Gato a astúcia da palavra enganadora, pois somente assim conseguiria confirmar para o rei a riqueza do Marquês de Carabás e conseguir dele a permissão para unir, em matrimônio, a princesa e o filho caçula de um moleiro. Por essa astúcia do coadjuvante o herói passa a incorporar uma característica comum nos contos de fadas: a do casamento entre um homem simples e a princesa, fazendo dele um rei. Com isso, diz Von Franz (1985, p. 39): "[...] no conto de fada o anônimo, o inesperado se torna rei, provocando que a renovação do dominante da consciência provenha do ângulo

menos previsível em termos arquetípicos e sociológicos". Confirma-se assim a estratégia empregada por Perrault em fazer com que, pelo menos na ficção, a classe proletariada, especialmente a rural, pudesse alcançar um espaço na corte, chegando mesmo a conduzi-la. Se num conto de fadas um homem simples se torna rei, tal acontecimento reflete "um processo de renovação da consciência coletiva a partir de uma parte da psique, inesperada e oficialmente desprezada, e de pessoas simples que sofrem mais as correntes subterrâneas do desenvolvimento arquetípico do que as instruídas" (VON FRANZ, 1985, p. 39).

No momento seguinte da trajetória venturosa do Gato os epítetos revelam-se na descrição do sentimento e do perigo por que passa o ajudante mágico diante de um inimigo forte. O medo sentido pelo ajudante mágico pode afetar também o leitor, pois até agora o responsável pela mudança de vida do suposto Marquês de Carabás havia enfrentado tudo e a todos para promover a ascensão social de seu amo. Nisto se percebe que a leitura de um texto ficcional ocorre pela interação entre a presença do texto e a experiência do leitor, esta relegada ao passado. Todavia, afirma Iser (1999), se a condição imposta ao leitor para encontrar a experiência estética perpassa a percepção de si próprio como atuante sobre o texto, logo, o leitor deve adotar, ao lado da relação de envolvimento, a relação de distanciação sobre o texto. Assim, o epíteto contristivo tende a causar a dupla sensação de envolvimento do leitor no reino da ficção e, ao mesmo tempo, a garantia de que a distância dele para o cerne da trama lhe salva a pele, mesmo ainda permanecendo no reino da ficção maravilhosa.

> [...] E transformou-se num leão, com imenso pavor do gato, que de um pulo foi parar no telhado, com botas e tudo. [...] (PERRAULT, 1934, p. 39).
> /
> [...] o gato desceu do telhado e confessou que levara um grande susto. [...] (1965b, p. 112; 1993a, p. 109).
> /
> [...] O feiticeiro recebeu-o tão amavelmente, como só um malvado feiticeiro pode ser amável [...] (1970, p. 109-110).
> /
> [...] Mas ao ver, daí a pouco, que o ogre regressava à sua primitiva forma, o Gato desceu dali abaixo e confessou que tinha sentido imenso medo [...] (1977, p. 113).
> /
> [...] O Gato, apavorado ao ver um leão na sua frente, trepou no telhado imediatamente, com grande dificuldade e risco [...] (1985, p. 139).
> /
> [...] – Asseguraram-me também [...] que o senhor também pode tomar a forma dos mais ínfimos animais, [...] (2004a, p. 107).
> /
> [...] tendes também o poder de tomar a forma dos menores animais, por exemplo, [...] (2005b, p. 247).

O perigo sofrido pelo Gato foi prontamente afastado porque este utilizou as próprias armas do adversário. Isso, garante Durand (1997), de certo modo simboliza a simpatia com a totalidade ou com parte do comportamento do adversário. De fato, a estratégia de enganar, e de persuadir sob ameaças não condiz senão com os atributos de um ogro, todavia o Gato se utilizou de infalíveis subterfúgios a fim de destituir o seu amo da autocomiseração inicialmente revelada depois da partilha dos bens do moleiro. Assim, o Marquês de Carabás logo perceberia no gato a maior e a mais valiosa das partes da herança deixada por seu pai, revelando possivelmente a predileção do moleiro por seu filho caçula sem que os demais filhos tivessem ciência disso antes da partilha dos bens registrada no início da trama.

O final da história de **O Gato de Botas** revela como, neste conto, a fortuna é conquistada a passos largos. Do moinho ao palácio, passando rapidamente por um rio, as terras cultivadas e a dominação do castelo de um ogro consumam a rápida ascenção o herói deste conto. Por intercessão de um gato que fala, pensa e age o herói tem modificada a sua história de vida. Ele passa a ocupar um lugar de destaque na corte, conforme registrado na maioria das versões. Somente na versão de 1970 o falso marquês não dá o devido valor ao seu auxiliar encantado.

O final da história versão torna-se particularmente engraçado em virtude de um aparente jogo de interesses materiais. O rei observa e destaca as riquezas e os bens falsamente descritos pelo gato como pertencentes ao seu amo, o falso Marquês de Carabás. Num piscar de olhos o herói caçula transita da absoluta miséria para comandar um castelo tendo por esposa a filha de um rei. A disposição do rei ao oferecer a sua filha, "a princesa mais linda do mundo", é revelada com uma dose de sarcasmo pelo autor. O rei anuncia que dependeria do marquês querer ou não casar-se com a sua filha, porém o narrador revela que o rei dizia aquilo depois de ter bebido cinco ou seis copos de vinho.

> [...] aproximou-se a carruagem do rei, o qual viu o lindo castelo [...]. – Como, [...] exclamou o rei admirado. Então este castelo também é seu? Oh, é uma vivenda principesca! [...] (1934, p. 40); [...] O moço [...] dando a mão à jovem princesa ajudou-a a descer da carruagem. Depois acompanhou o rei até o salão das festas, onde encontrou a mesa posta para um suntuoso banquete que o papão havia preparado para os seus amigos. O rei ficou encantado com as boas qualidades e a riqueza do marquês, [...]. O moço fez uma grande reverência para agradecer a distinção do rei lhe conferia [...] (1934, p. 41).
> /
> [...] O rei que, ao passar, viu o lindo castelo do ogro, quis entrar. [...] (1965b, p. 112; 1993a, p. 110); [...] O marquês deu a mão à jovem princesa, e, seguindo o rei que subiu à frente, entraram todos numa grande sala onde se

> achava uma refeição magnífica, [...]. O rei, encantado com as boas qualidades do Marquês [...], e vendo a grande riqueza [...]. Fazendo grandes mesuras, o Marquês de Carabás aceitou a honra que o rei lhe dava [...] (1965b, p. 113; 1993a, p. 110).
> /
> [...] Enquanto isso se passava o rei se aproximava do belo castelo, [...]. – Que lindo pátio interno e que palacete monumental! [...] (1970, p. 65); [...] Conduziram o rei a um grande salão onde já estava posta, [...], uma maravilhosa refeição, [...]. O rei já se sentia encantado com as boas qualidades do Conde de Carabás [...]. O Conde de Carabás aceitou a honra com uma profunda reverência e casou com a princesa no mesmo dia [...] (1970, p. 65).
> /

Este momento da narrativa de **O Gato de Botas** revela para o leitor uma quantidade significativa de elementos agregativos representados por expressões epitéticas. A maior parte desses epítetos, apreciativos, reflete a suntuosidade do ambiente conquistado pela esperteza de um gato particular. Como se tem feito ao longo das análises das versões de *Contos de Perrault*, durante a identificação e a seleção de trechos nos quais sobrevivem traços indicativos de uma oralidade do conto, premissa para se sustentar a presença de uma performance na escrita, emergem outras relações na obtenção dos sentidos apresentados pelos enredos. Isso, inevitavelmente, se realiza porque, de acordo com Iser (1999), durante a leitura de um texto ficcional, a formação de representações atravessa várias fases em que o leitor cria sínteses passivas. Neste processo surgem imagens trazendo à luz o que, em face dos conhecimentos já estabelecidos, ainda não existe. Entretanto, na retomada da comparação de um mesmo momento nas diferentes versões analisadas, a atenção se volta para a confluência dos epítetos na descrição dos bens adquiridos e do destino venturoso assumido pelo herói e por seu ajudante.

> /
> [...] Entretanto, o rei que passava em frente do belo castelo do ogre, [...] (1977, p. 114); [...] O marquês deu a mão à jovem princesa e seguindo o rei, [...], entraram num enorme salão, onde depararam com um magnífico repasto [...]. Com profundas reverências, aceitou o marquês a honra que o rei lhe concedia [...]. O Gato tornou-se um grande fidalgo [...] (1977, p. 114).
> /
> [...] Enquanto isso o rei, que ao passar viu o belo castelo do ogro [...]. O marquês deu a mão à jovem princesa [...], os dois subiram a escadaria e entraram em um grande salão, onde lhes foi servido um esplêndido repasto [...]. Encantado com os belos dotes do Marquês [...], o rei lhe disse, depois de ver as grandes riquezas que o marquês possuía [...]. O marquês, fazendo

> grandes mesuras, aceitou a honra que lhe fazia o rei [...]. O Gato passou a ser um grande fidalgo [...] (1985, p. 140).
> /
> [...] o rei que viu, [...], o lindo castelo do ogro, quis lá entrar [...]. O marquês deu a mão à jovem princesa, [...], eles entraram numa sala onde havia uma magnífica refeição posta à mesa [...]. O rei estava encantado com as boas qualidades do Senhor Marquês [...], e considerando as suas grandes posses, [...]. O marquês, fazendo grandes reverências, aceitou a honra que lhe fazia o rei [...]. O gato se tornou um grande Senhor [...]. (2004a, p. 107-108).
> /
> [...] o Rei que, ao passar, vira o belo castelo do Ogro, quis entrar [...]. O Marquês deu a mão à jovem Princesa e, seguindo o Rei, chegaram a uma grande sala onde encontraram servida uma magnífica refeição [...]. O Rei estava tão encantado com as boas qualidades do Senhor Marquês [...]. O Marquês, fazendo grandes reverências, aceitou a honra [...]. O Gato tornou-se um grande Senhor [...] (2005a, p. 54).
> /
> [...] o rei, que viu ao passar o belo castelo do ogro, quis entrar [...]. O marquês deu a mão à jovem princesa [...], entraram todos numa grande sala na qual encontraram uma magnífica refeição [...]. O rei, [...] vendo os grandes bens que possuía, disse-lhe, [...], só cabe a vós, senhor marquês, desejar ser meu genro. O marquês, fazendo grandes reverências, aceitou [...]. O gato se tornou grande senhor [...]. (2005b, p. 247-8).

Os epítetos circundam o ambiente (castelo, sala, salão), circundam a identificaçao das riquezas do falso marquês misturadas, por isso, à visão positiva do rei em relação ao seu futuro genro (grandes posses, belos dotes, boas qualidades do Senhor Marquês). Eles circundam ainda o instante festivo (esplêndido repasto, magnífica refeição, suntuoso banquete) e, enfim, conduzem sempre o leitor para encontrar no conto que lê uma perfeição de dados capazes enaltecer o talento do autor. Mesmo se Perrault não pretendesse visar o realismo, neste conto tal aspecto torna-se forte, por exemplo, na evocação frequente do mundo rural e de suas misérias contrapondo-se ao desejo do Gato e de seu Mestre em conquistar um lugar entre os grandes senhores burgueses.

Outro detalhe que chama a atenção e demonstra a relação desse conto com o folclore, afirma Soriano (1977), é o habitual toque antifeminista de Perrault ao revelar uma princesa que se inflama facilmente diante do primeiro bem sucedido homem de bom semblante. A troca de olhares ternos da parte do Marquês, por mais verdadeira que possa parecerque do ponto de vista do narrador, talvez esconda simplesmente o desejo de ascensão social cujas estratégias foram planejadas e executadas pelo Gato sob a confiança e a confidência do seu amo.

Como se percebe, um mesmo texto torna-se perene pela capacidade de dialogar com leitores diversos, de culturas variadas e conforme os espaços e as medidas temporais que

encontra e com as quais interage por meio da leitura, oral ou silenciosa. As especificidades de cada versão de um mesmo conto, mostradas acima, caracterizam um espelho da experiência primária do leitor, mas também do ato de reflexão, fazendo referência, respectivamente ao ato de recepção e ao ato de interpretação. Jauss (2002) defende esse cenário como a diferenciação fenomenológica entre compreensão e discernimento.

Desse modo, uma leitura simplesmente fruidora leva o leitor à recepção simples e diletante do texto, de modo a identificá-lo dentre os demais já conhecidos por ele, interagindo intuitivamente a partir de sua experiência de vida, de sua história de leitor. Por isso, baseando-se em duas categorias, segundo Zilberman (2004), o teórico Hans Robert Jauss define o seu conceito de leitor. Compondo, respectivamente, essas duas categorias, tem-se "a de horizonte de expectativa, misto dos códigos vigentes e da soma de experiências sociais acumuladas; e a de emancipação, entendida como a finalidade e efeito alcançado pela arte, que libera seu destinatário das percepções usuais e confere-lhe nova visão da realidade" (ZILBERMAN, 2002, p. 49).

A partir disso, percebe-se que, por exemplo, um leitor da década de 60 entenderia bem algumas palavras usadas por Monteiro Lobato no trato com o texto de **O Gato de Botas**. Ele poderia, a partir da linguagem empregada no enredo, promover associações com o cotidiano, mesmo pelo fato de que existe a tendência nata do conto maravilhoso ou conto de fada a se aproximar da oralidade. Mas a mesma sensação poderia não ocorrer a um leitor do final do século XX? O uso de termos como asno, lamúria e ervaçal poderiam ser tão pouco digeridos quanto manguito, estúrdio e segadores, estes últimos presentes no enredo da edição de 1993a. Tudo isso são questões que não constituem exatamente o foco das análises da obra de Perrault neste trabalho, porém adiciona importante contribuição para o estudo dos contos escritos por este autor.

Na condição de leitor e não somente de ouvinte da obra escrita por Perrault o receptor poderá com segurança desenvolver inferências que atendam à visão fornecida por Jauss acrescentando assim, novas correlações ao sentido extraído da leitura de um conto. Por fim, a leitura de **O Gato de Botas**, em suas variadas versões, carrega consigo vários encontros: por exemplo, o encontro entre o passado com características medievais e o presente da Modernidade e o encontro entre a oralidade dos contadores de histórias e o processo evolutivo das práticas de escritura e das práticas de leitura. Além disso, essas versões proporcionam o encontro entre a audição coletiva e o leitor silencioso e solitário; e o encontro entre os ritos,

das manifestações coletivas e o das mentalidades presentes em culturas próprias e sedimentadas na história da evolução humana.

Pensar no protagonista desse conto, por sua vez, é remeter não apenas ao processo de criação de narrativas de Perrault, mais tarde uma espécime da literatura mundial, mas também é pensar em culturas amparadas na oralidade, no campesinato francês dos século XVII e XVIII e nas populações rurais do Brasil, berço de produção artística popular e de elaboração e re-elaboração do folclore como instrumento imanente e fecundo de uma cultura. Da mesma forma, pensar numa performance na forma escrita deste conto exige do leitor o direcionamento de sua atenção para o caráter receptivo do texto, transformado em obra na e pela leitura, afinal, mesmo se tratando de textos em prosa, também neles "a percepção é essencialmente presença. Perceber lendo poesia é suscitar uma presença em mim, leitor. Mas nenhuma presença é plena, não há nunca coincidência entre ela e eu. Toda presença é precária, ameaçada" (ZUMTHOR, 2000, p. 94).

Portanto, empenhado na identificação de marcas de oralidade e na observação de uma performance fugidia e que desvela os segredos do conto com o auxílio de outros campos de interpretação do conto, o empenho maior, sem dúvida, parte da condição do leitor enquanto agente da ação e da recepção sobre o texto. Nesse processo ele não disponibiliza apenas o seu olhar e a sua mente, pois, no geral, o corpo adere ao que lhe apraz e afasta-se daquilo que o ameaça, ou frustra, nesse processo de prazer promovido pela leitura. De qualquer forma, segundo Iser (1999, p. 66-67), "o que a linguagem diz é transcendido por aquilo que ela revela, e aquilo que é revelado representa o seu verdadeiro sentido. Assim, o sentido permanece relacionado ao que o texto diz, mas não é fruto arbitrário do leitor, pois este o produz na representação, uma vez que os esquemas textuais são apenas aspectos deste sentido".

5.3 A MAGIA DE UM TOPETE

As análises dos outros contos de Perrault foram agrupadas em quatro grupos responsáveis por concentrar histórias constituídas por um signo maior e influenciador das ações dos personagens e, consequentemente, das provações e dos resultados obtidos ao final da trama. O título recebido pelos itens 4.1 (OS INIMIGOS SOBRENATURAIS), 4.2 (O

ESPOSO SOBRENATURAL), 5.1 (AS TAREFAS SOBRENATURIS) e 5.2 (OS AJUDANTES ENCANTADOS) foi inspirado nos catálogos de contos populares cuja versão brasileira utilizada neste trabalho pertence a Nascimento (2005). Todavia, o título do presente item (5.3), destinado à análise do conto **Riquet, o Topetudo**, se formou por inspiração, mas também por levar em conta a ausência desta narrativa em catálogos de contos populares.

A única referência a esse conto se dá por uma breve e insegura associação ao conto **A Bela e a Fera**. O confronto dos estudos inclina-se para a constatação segundo a qual o texto de Charles Perrault seria fruto de uma criação literária do escritor francês, apesar das pinceladas recorrentes do maravilhoso, aspecto já suficiente para analisar nele as marcas relacionadas à oralidade e que, portanto, direcionam-se para a identificação de uma performance no modelo escrito de sua narrativa.

Outro aspecto importante que neste item poderia ter sido incluído diz respeito à análise das versões dos contos **Desejos Ridículos** e **Grisélides**. As versões destas duas histórias aparecem respectivamente seis e cinco vezes no *corpus* deste trabalho, por isso, por ser 50% menor que a amostra dos demais contos não se julgou coerente tomá-los para análise. Ambas as histórias foram compostas por Perrault sob influências de sua atividade acadêmica, de sua frequência aos salões de leitura parisienses e do conhecimento, por parte do autor, acerca do contexto nos quais os contos populares acabavam chegando aos ambientes burgueses da França do Antigo Regime. Sobre isto, Soriano (1977) ressalta, principalmente, a influência das amas de leite, conforme destacado anteriormente.

Contudo, a exemplo de **Riquet, o Topetudo**, cuja narrativa está presente em todas as edições coletadas por este trabalho, esses dois contos não figuram nos catálogos de contos folclóricos. A menção indireta a eles é percebida apenas pela aproximação de parte do enredo com o enredo de outras histórias do manancial folclórico francês e universal.

Por figurar em 100% das edições coletadas, **Riquet, o Topetudo** encerra o ciclo de investigações nas quais são analisadas as versões de cada uma das nove histórias predominantes em *Contos de Perrault*. Em **Riquet, o Topetudo** ressalta-se a espirituosidade de um herói que, a exemplo de outros, pauta suas ações pela justeza e pela dignidade. Estas são consideradas premissas imutáveis através das quais o herói conquista as recompensas reservadas pelo universo feérico nesse modelo de erudição do conto popular revestido com os trajes da erudição presente na cultura escrita.

5.3.1 **Riquet, o Topetudo**

Este conto de Perrault, devido à presença de um topete como marca de originalidade do herói, lembra os galos-de-campina mencionados na introdução deste trabalho, personagens das histórias contadas por um velho avô. Qualquer semelhança entre um elemento dos contos maravilhosos e elementos daquele universo campesino descrito no item 1 (INTRODUÇÃO) constitui, de fato, saborosas coincidências. O campo e a natureza representam fontes de inspirações poéticas e literárias fecundas as quais possibilitam, ainda hoje, pincelar com as cores locais as narrativas universais que ali se abrigam.

Conforme se observa no quadro II, este conto de Perrault possui versões publicadas em todas as edições do *corpus*, todavia nos estudos folclóricos, especialmente nos estudos folclóricos franceses, este conto não é mencionado. Delarue e Tenèze (1997) publicaram juntos um catálogo racional das versões de contos populares da França e de países ou lugares onde a língua francesa é utilizada, porém não classificam este conto de Perrault no índice de nenhum dos quatro tomos componentes da obra. Como esse catálogo não contempla a história do conto **Riquet, o Topetudo**, o leitor pode entrever que se trata de um conto literário. O primeiro indício estaria nas próprias versões encerradas com uma moralidade nas quais se lê: "O que nós percebemos neste escrito/ Não é um mero continho, e sim pura verdade; [...] (PERRAULT, 2004a, p. 147).

De qualquer forma, se constatada a suspeita, o leitor seria capaz também de perceber que, ao compor essa história, Perrault teria lançado mão de bagagens da cultura oral presentes nos demais contos de sua coletânea. E isso o escritor teria feito mesmo sem pretender, porém ao aderir à linguagem das histórias cuja raiz era reconhecidamente popular, facilmente ele poderia ser influenciado por essa linguagem ao compor um texto narrativo sem partir da preesxistência de um formato ou de motivos, relacionados a essa história, conservados na cultura camponesa calcada essencialmente na forma oral de comunicação e de transmissão de saberes.

A questão é complexa, mas não se esgota por aqui, pois segundo Soriano (1977), como poderia o escritor ter incluído entre os demais contos populares um que não possuísse características relativas ao folclore? A partir daí várias são as hipóteses lançadas na investigação do estudioso e uma delas o leva a concluir que no conto de Perrault o maravilhoso simbólico da tradição teria se transformado em maravilhoso filosófico, próximo,

portanto, de uma das características das versões literárias que consiste em eliminar progressivamente o feérico. Isto fica claro no final da história, momento em que o narrador se interpõe e comenta:

> [...] Muitos que sabem desta história dizem que não foi o dom da fada que operou a transformação de Riquet, o Topetudo e sim o amor que por ele a princesa começou a sentir logo que viu a sua perseverança e percebeu como era rica de altas qualidades. Dizem que desde esse momento a feiura dele começou a desaparecer aos olhos da princesa, de acordo com o célebre ditado – quem ao feio ama bonito lhe parece [...] (1934, p. 89-90).
> /
> [...] Há quem garanta que não foi a magia da fada que operou tal transformação, [...]. Dizem que a princesa, [...], na discrição e todas as boas qualidades do seu coração e espírito, não mais lhe viu o corpo disforme nem a feiúra do rosto, e que a corcunda não lhe pareceu mais que o bom humor de um homem [...]. Ainda dizem que seus olhos, [...], agora lhe pareciam mais brilhantes; [...], e que, afinal, o seu grande nariz rubro tinha para ela qualquer coisa de marcial e heroico [...] (1965b, p.57-58; 1993a, p. 56).
> /
> [...] Algumas pessoas afirmam, todavia, que fora o amor, e não o encanto da fada que o transformara a seus olhos. Dizem que a perseverança de seu prometido [...] fizeram esquecer seu corpo disforme [...]. Diziam também que a princesa tomara o olhar estrábico como sinal de um amor profundo e [...] que seu grande nariz vermelho lhe davam até uma aparência guerreira e heroica [...] (1970, p. 115-116).
> /
> [...] Dizem que a princesa, após ter refletido sobre a perseverança do seu amante, a sua discrição e todas as belas qualidades do seu espírito [...]. Afirmam eles também que os olhos dele, que eram estrábicos, lhe pareceram mais brilhantes; [...] e que, enfim, o seu enorme nariz vermelho lhe lembrava algo de marcial [...] (1977, p. 139-140).
> /
> [...] Algumas pessoas afirmam que não forma os dons da fada que operaram essa metamorfose, [...]. Dizem essas pessoas que [...]. Dizem ainda elas que os seus olhos, [...]. E que, finalmente, o seu nariz, vermelho e grande, tinha para ela qualquer coisa de marcial e heroico [...] (1985, p. 150-151).
> /

Nos trechos narrativos anteriores e nos seguintes identifica-se a empatia do narrador quando este posiciona a narração na intimidade estabelecida entre ele próprio e o leitor. A presença das formas verbais do presente do indicativo, no final de cada uma das versões de **Riquet, o Topetudo**, demonstra a sensibilidade do narrador em instaurar um jogo no qual torna reais, e não apenas verossímeis, os fatos por ele narrados. Desse modo, o narrador impele o leitor a percebê-lo como entidade em cuja linguagem se perceberia as mesmas sensações sinestésicas do próprio leitor. Tal procedimento, ainda conservado no conto,

reclama por si só a oralização como mecanismo de transmissão dos fatos tão eficaz quanto a leitura silenciosa. Por esse cenário o leitor se satisfaz e passa a perceber a oportunidade que uma performance no nível da escritura tem para se aproximar dos rastros de uma performance plena ou, pelo menos. Da mesma forma, o leitor percebe a autoridade que o nível de performance na escritura exige para transformar-se em obra através de uma ação vocal responsável por transmitir poeticamente o texto.

Defende-se isso, sobretudo, quando se percebe quão importante é a valorização da voz, considerada por Zumthor (2000) o lugar simbólico por excelência e que fornece ao objeto apreendido uma dimensão simbólica quando é vocalizado. No texto escrito, essa dimensão se restringe ao ato da leitura e à apreensão desse objeto no instante em que são verificadas, nele, ligações com uma linguagem que somente a voz projetava, em face mesmo da existência precária de uma possível intervenção das normas escriturais no processo de comunicação humana. Agora, ocorre o inverso e o leitor passa a buscar as ruínas majestosas da oralidade na escrita, como se nota nos trechos das versões do presente conto:

> /
> [...] Há quem garanta que não foram os poderes da fada que conspiraram a favor de tão lindo desfecho, [...]. Dizem que a princesa, [...], sobre o seu bom-senso, e sobre todas as boas qualidades da sua alma e do seu intelecto, não viu mais a deformidade do seu corpo, [...]. Dizem também que os seus olhos vesgos lhe pareceram mais brilhantes, [...], e que, enfim, o seu grande nariz vermelho [...] (2004a, p. 143-144).
> /
> [...] Alguns afirmam que não foram os encantamentos da Fada que operaram essa mudança, mas somente o amor fez a transformação. Dizem eles que a Princesa, tendo refletido sobre [...] e sobre as boas qualidades da sua alma [...]. Seu desajeitamento, sinal de um violento excesso de amor. Enfim, seu grosso nariz vermelho [...] (2005a, p. 62).
> /
> [...] Alguns asseguram que não foram em absoluto os encantamentos da fada que atuaram, [...]. Eles dizem que a princesa, tendo refletido [...]; que sua corcunda não lhe pareceu senão a bela postura de um homem perfeito [...]; dizem ainda que seus olhos, que eram vesgos, [...] e que, por fim, seu largo nariz vermelho [...] (2005b, p. 266-267).

A maneira estratégica do narrador, ao desincumbir a fada de ter influenciado na transformação final do ponto de vista da personagem pretendida por Riquet, determina, de certo modo, a sua posição frente ao conto. As explicações expostas nas versões tentam confirmar que os defeitos físicos do herói não desapareceram, mas passaram a ser vistos com

meiguice pela moça e podem ser condensadas no excerto narrativo que conclui a fala do narrador na versão de 1934: “quem ao feio ama bonito lhe parece”.

A interferência direta do narrador neste caso remete a duas situações que proporcionam a intensificação da performance no texto narrativo. Por um lado, tem-se o *rite de sortie* presente também em **Pele de Asno** e que indica a ambiguidade característica dos contos portadores deste mecanismo de conclusão da história. O *rite de sortie* se manifesta pelo paradoxo estabelecido entre as considerações do narrador, a moral do conto e um trecho da fala do herói na qual se acredita prevalecer a força do maravilhoso. Esse trecho representa o último argumento de Riquet na tentativa de convencer a princesa a casar-se com ele conforme havia prometido. Neste momento o herói fortalece seu argumento ao dizer que a mesma fada que lhe havia dado o dom de tornar inteligente a pessoa a quem mais amasse, também havia concedido àquela jovem o dom de tornar belo aquele a quem mais amasse, e a quem desejasse realmente fazer esse favor.

Por outro lado, ao denunciar indeterminadamente a não influência da fada o narrador o faz por meio de formas verbais do presente do indicativo, numa clara absorção das formas orais do conto, um aspecto quase que obrigatoriamente eliminado na construção das versões literárias. Tudo isso corrobora para uma sinestesia no leitor que não apenas sai do nível de passividade, se assim estiver, e conforme defende o *rite de sortie,* e passa a atuar sobre o resultado da construção de sentidos que lhe é própria e deve ser pessoal, livre e talvez fugaz. Mas essa sinestesia pode contribuir principalmente para que o leitor alimente a percepção de um enunciador que parece postar-se ao seu lado ou próximo de seus ouvidos. Assim também, em estado sinérgico, o narrado dá dicas para que o leitor tome partido na recepção do texto lido. Ao mesmo tempo, esse leitor pode se achar frustrado diante de posições antagônicas e a possibilidade de que a realidade, e não a fantasia, tenha sido a maior influenciadora no desfecho da história. Diante dessa conjuntura, a avaliação do leitor tem chances de tornar-se mais imprevisível do que já se propaga.

Assim, esse modo diferente e incentivador de perceber os sentidos do conto pode fazer o leitor inferir, pelo próprio ditado exposto na versão de 1934, que o amor não pode ser explicado nem quantificado senão por uma equação mágica. Tendo herdado dons de uma fada e transmitido, automaticamente, parte deles para a sua pretendida, pelo menos, em algum momento, esse dom se reverteria positivamente para o próprio herói, do contrário a metamorfose da estupidez em inteligência e graça não teria sentido. Assim, proclama o herói: “[...] O meu grande amor pela princesa operou o milagre de transformar estupidez em

inteligência e graça [...]" (1934, p. 89). Especialmente a graça, tomada no sentido de benevolência ou estima, não condiz com uma provável rejeição da gêmea mais velha por Riquet. Porém, enquanto o herói permanecia desprovido de beleza restava-lhe consolar-se em admirar a beleza de outros de maneira até exagerada. Neste ponto, pode-se pensar que o autor critica o ser humano ao valorizar mais aquilo de que é desprovido, excetuando-se a possibilidade de que estaria o herói apenas jogando galanteios para a moça, plena em beleza e desprovida de inteligência?

> [...] – A beleza, continuou Riquet, é um dom de tal valor que dispensa tudo mais; e quem a possui em tão alto grau, como a senhora, não tem razão de afligir-se por coisa nenhuma [...] (1934, p. 84);
> /
> [...] – A beleza – continuou Riquet de Topete – é uma vantagem tão grande, ao ponto de substituir tudo quanto falta; e quando se tem a mesma, não vejo o que possa nos afligir [...] (1965b, p. 52; 1993a, p. 50).
> /
> [...] – A beleza é de tal vantagem que pode substituir todas as outras qualidades [...] (1970, p. 104).
> /
> [...] – A beleza [...] é um tão grande dom, que deve suprir tudo o resto e não vejo como é que, possuindo-o, possa haver algo capaz de vos afligir [...] (1977, p. 134).
> /
> [...] – A beleza [...] é uma vantagem tão grande que deveria ocupar o lugar de todo o resto, e quando a possuímos, não vejo como pode haver algo que nos possa afligir tanto [...] (2004a, p. 139).
> /
> [...] – A beleza – continuou Riquete da Crista – é uma vantagem tão grande, que deve ter prioridade sobre todo o resto [...] (2005a, p. 59).
> /
> [...] A beleza [...] é uma vantagem tão grande que deve prevalecer sobre todo o resto; e quando uma pessoa a possui, não imagino nada que possa a afligir [...] (2005b, p. 263).
> /

Com diplomacia, e dando mostras de sua imensa sabedoria, todo o pessimismo da gêmea mais velha parecia ruir diante da eloquência do herói. Também um tom de diplomacia fazia parte da arte de seduzir a jovem, mas neste caso o componente mágico é auxiliado pelo componente psicológico. Desse modo, se a terapia conduzida pelas palavras sábias de Riquet fez a personagem sair do seu estado de letargia sapiencial (vale a pena a estrutura eufêmica para não ofender a personagem), a própria trama tende a relegar ou minorar o valor do componente feérico. Em **Riquet, o Topetudo** tem-se exclusivamente um personagem que

opina sobre questões humanas que afetam a sua integridade psíquica. Juízos de valores deixam de ser o campo de atuação do narrador nos instantes em que ele sai de trás do palco e continua a conduzir a narrativa na arquibancada, ao lado do leitor. Neste momento, Riquet põe à prova o dom que recebera no nascimento.

> /
> [...] – Minha senhora, nada melhor revela inteligência e espírito do que declarar que não os tem. É próprio das pessoas inteligentes suporem que não são inteligentes [...] (1934, p. 84).
> /
> [...] – Nada revela mais a inteligência que se tem, do que acreditar que se é desprovido dela, e é da índole desse dom que, quanto mais a gente o tem, tanto mais acredita dele carecer [...] (1965b, p. 52; 1993a, p. 50).
> /
> [...] – Nada dá mais prova de uma pessoa possuir juízo, do que ela mesma julgar que não o tem [...]; quanto mais se possui, tanto mais se considera estar privado dela [...] (1970, p. 105)
> /
> [...] – Nada há, senhora, que evidencie mais espírito, que acreditar não o ter, pois é uma característica de tal bem julgarmo-nos falhos dele quando de sobra o temos [...] (1977, p. 134).
> /
> [...] – Não há nada, senhora, que mostre que temos inteligência do que acreditar que não a temos e é natural o dom de quanto mais a temos, menos acreditamos tê-la [...] (2004a, p. 139).
> /
> [...] – Senhora, não há nada que mostre mais que se tem espírito do que acreditar não o ter. É da natureza desse bem que, quanto mais o temos, menos acreditamos tê-lo [...] (2005a, p. 59).
> /
> [...] Não há nada, senhora, que indique mais que se tem espírito do que crer que não se tem; isso faz parte da natureza desse bem, quanto mais se possui, mais se julga não possuí-lo [...] (2005b, p. 263).

Mas se o herói tinha o poder de exercitar sua riqueza de espírito diante da pessoa a quem mais amasse isso não seria possível sem a ação direta do elemento doado pela fada. Um dom que se materializa quando age na transformação do aspecto físico e psíquico das pessoas agraciadas pelo herói. Neste conto, como em **As Fadas**, a força da palavra como reflexo das intenções do coração propiciam a atuação integral do componente sobrenatural.

Voltando ao início do conto, uma das indagações para provar as origens e o caráter popular ou literário de Riquet encontra-se no nome. Para alguns medievalistas como Gaston Paris, cita Soriano (1975b), Perrault teria recolhido o nome Topetudo, sem o texto, tempos antes de compor sua história e a partir de um lugar fictício chamado O Topete de Albéric. Na

identificação desse nome com o personagem Alberic o referido medievalista vinculou o tema deste conto de Perrault ao tema da ajuda sobrenatural, se enquadrando, portanto, no signo dos três contos anteriormente analisados. Assim diz Soriano (1975, p. 194-195):

> Segundo um relato de Hugues de Toul, mencionado por Jacques de Guyse e em seguida, no século XVII, por Nicolas de Guyse (um dos colaboradores de Gramaye em sua obra *Les Antiquités belges*), Alberic era filho de Clodión. Este, para reconquistar o reino de seu pai, desfeito por Aetius, havia consultado o paganismo. Depois disso, ele se retirou para os bosques de Hainault e ali construído altares pagãos. Enterrou-se no coração do bosque, próximo de Mons, numa colina coberta de árvores frondosas, num lugar chamado "O topete de Alberic" [...]. O referido medievalista [Gaston Paris] supõe, portanto, que nosso autor recolheu o nome [topete] sem o conto para aplicá-lo a uma história claramente distinta.

Já a forma Riquet proviria, seguindo a linha filológica de outros pesquisadores, do diminutivo de Henriquet (na língua francesa), uma palavra que no dialeto *patois* da Normandia significa contrafeito, corcunda. Nas versões brasileiras é mantida ou se tenta aproximar a escrita da forma francesa para o primeiro nome do herói e, consequentemente, a identificação do título: **Riquet Topetudo** (1934, 1958, 1960), **Riquet de Topete** (1965b, 1993a), **Riquet, o Topetudo** (1985, 1989, 1994, 1999a). Nas demais versões o título tem o seguinte formato: **Riquete do Topete** (1970, 1977, 2004a), **Riquete da Crista** (2005a) e **Ricardo do Topete** (2005b). Incluído entre tantos outros contos denominados contos populares em *Histórias do arco da velha*, publicado por Padilha (1955), o conto de Perrault é aparece nesta obra com o título **Riquete de Crista**. Nesta versão não apenas o herói é nomeado, mas outros personagens: sua mãe se chama Norá, Dina é a gêmea mais velha e Mila a mais nova. A história possui praticamente o mesmo enredo daquele encontrado nas versões baseadas em Perrault. Em publicações isoladas deste conto o título por vezes é **Zé Chumaço**, permitindo o leitor identificar a proximidade com a narrativa de Perrault através da marca indelével presente no herói da história.

Soriano (1977) ressalta ainda a existência de duas versões de **Riquet, o Topetudo**, mas não garante ter ocorrido cópia de uma para outra, nem delas para a versão de Perrault. A primeira é uma versão de Mlle. Bernard, escrita antes da aparição dos *Contos da Mamãe Ganso.* Nesta versão, Riquet é o rei dos gnomos. Na outra, Ric din Ric Don, foi escrita por Mlle. Lhéritier e descoberta em 1706. Todos estes contos próximos do conto de Perrault conservam elementos distintos e outros curiosamente semelhantes. Por exemplo, na versão de

Lhéritier o personagem é um diabo, na de Bernard é o rei dos gnomos e na de Perrault os serviçais que habitam sob a terra. São semelhanças indiretas que levam a um cenário comum. No final, constata Soriano (1977): o conto de Perrault é o mais afastado da tradição popular. Porém, se Perrault conservou em outros contos aspectos populares e incluiu outros eruditos, especialmente na linguagem, no trabalho criativo de composição deste conto certamente ele se utilizou de aspectos comuns à linguagem popular para banhar esta história com o mesmo bálsamo de suas demais 'bagatelas'.

5.3.1.1 Um herói Espirituoso

Desde o nascimento de Riquet, o Topetudo, e das gêmeas, prevalece uma equação que se anula automaticamente ou se conserva: feiura *versus* inteligência, pessimismo *versus* otimismo, o defeito *versus* a recompensa. A história permanece numa trilha ladeada por elementos positivos e também negativos na visão de cada personagem afetado por essa sina. Já no nascimento do herói se observa esse confronto. Nos trechos seguintes poucas são as marcas epitéticas denotadoras de uma presunção de oralidade, mas nesta situação de leitura, considera-se o fato da oralidade não se reduzir somente à ação da voz, requerendo a expansão do corpo. Todavia, numa situação de performance plena o movimento do corpo se faz acompanhar por uma gesticulação de partes determinadas do corpo, num movimento encadeado com a narração oral. Entretanto, "a performance poética pode suspender intencionalmente este encadeamento, e admitir como pertinente apenas o gesto do rosto, ou do braço, ou alguma dança não expressiva" (ZUMTHOR, 1997, p. 207). No caso da leitura, o envolvimento do corpo já é reduzida, mas de qualquer forma, o interior do corpo do leitor reage em função dele próprio, do leitor colocado na função de receptor dos sentidos resultantes de sua própria atuação sobre um texto como este no qual um dom positivo do herói parece não suplantar uma deficiência.

> [...] apesar daquele aspecto ele seria muito querido por causa da sua grande inteligência [...]. Isso consolou um bocado à pobre rainha, [...] (1934, p. 81).
> /
> [...] Isso consolou um tanto a pobre rainha, [...] bem essa criança começou a falar, já dizia mil coisas bonitas [...] (1965b, p. 49-50; 1993a, p. 47).
> /

> [...] Isto consolou um pouco a pobre rainha, desanimada que estava de ter trazido ao mundo um anão tão feio [...] (1970, p. 100).
> /
> [...] Tudo isto deixou mais consolada a pobre rainha, que muito aflita estava por ter dado à luz tão ruim endês. A verdade é que, mal começou a falar, logo se pôs a dizer mil e uma coisas lindas, [...] (1977, p.131).
> /
> [...] Tudo isso consolou um pouco a pobre rainha, que se sentia muito amargurada por ter posto no mundo um fedelho tão grotesco [...] (1985, p. 141).
> /
> [...] Tudo isso consolou um pouco a pobre rainha, [...]. A verdade é que a criança começou a falar muito cedo e disse mil coisas lindas [...] (2004a, p. 137).
> /
> [...] – Mesmo assim ele será muito amado, porque terá uma grande inteligência [...]. – Isso me consola um pouco – suspirou a pobre Rainha, aflita por ter posto no mundo um fedelho tão desgracioso [...]. [...] nascera com um pequeno topete em forma de crista [...] (2005a, p. 56).
> /
> [...] Tudo isso consolou um pouco a pobre rainha, que se achava bem aflita por ter posto no mundo uma figura tão ridícula [...] (2005b, p. 261).

A prevalência do qualificativo pobre, mais uma vez, é nítida na formação do epíteto contristador em situações nas quais o herói ou seus aliados estão em situação penosa. No caso anterior, porém, o epíteto indicador da grande inteligência do filho não foi suficiente para a mãe ser descrita pelo epíteto "pobre rainha". Do ponto de vista crítico, o leitor pode perceber na atitude da mãe a clara noção de que mais vale o que se deixa transparecer aos olhos do outro do que toda riqueza resguardada no coração.

Defendendo o conto como uma estrutura em decorrência direta do devaneio primitivo, Marte Robert observa que neste gênero colidem com os ideais dos heróis crianças as condições adversas enfrentadas pelos pais e que atingem diretamente os filhos. Por isso, é comum nos contos maravilhosos a presença de órfãos, enteados e madrastas. A própria criança Riquet torna-se a sobrevivente de uma tragédia representada pelo seu nascimento. Afirma-se isso porque na época de Perrault eram altos os índices de mortalidade infantil ou de mortalidade materna. O caso de Riquet foi diferente, ele e sua mãe sobreviveram, porém em muitos casos, nos contos,

> simplesmente o filho nasce defeituoso, em circunstâncias inoportunas que de certa forma o marcam e distanciam do pequeno clã familiar, ou ainda em meio a uma verdadeira tragédia doméstica, quando leva à morte aquela de quem recebeu a vida. Nascido disforme, afetado por uma particularidade

> extravagante, anão ou, como é mais comum, órfão e, por conseguinte, responsável inocente por uma morte que o relega ao abandono [...]. entretanto, ele sobrevive [...] (ROBERT, 2007, p. 66-67).

O mesmo sentimento de que a mãe de Riquet foi afetada afetou também a mãe das gêmeas. Somente nas versões de 1934, 1958 e 1960 esta personagem é referida como a pobre mãe, numa atitude mais afetuosa do narrador através também da utilização de um epíteto para dar a descrição psicológica exata da personagem. Em outras versões, a enunciação permanece mais distanciada, opção pela qual se revela a real identidade da personagem, porém sem o uso de um epíteto, elemento transferido para identificação do estado de espírito da filha caçula, conforme se observa a seguir:

> [...] Isso esfriou o entusiasmo da pobre mãe, [...]; a segunda filha nasceu horrivelmente feia. [...] (1934, p. 82).
> /
> [...] a rainha não pôde deixar de censurá-la [...], o que levou a pobre princesa a quase morrer de dor [...] (1965b, p. 51; 1993a, p. 49).
> /
> [...] e para arrefecer a alegria da rainha, explicou que a pequena princesa seria tão burra quanto linda [...] (1970, p. 100); [...] A rainha era compreensiva [...]. No entanto, a pobre princesa não tinha culpa alguma e cada vez mais pensava morrer de desgosto [...] (1970, p. 104).
> /
> [...] A rainha, [...], não pôde deixar de, [...], censurá-la pela sua estupidez: com o que a pobre princesa quase julgou morrer de dor [...] (1977, p. 133).
> /

O prenúncio da tristeza na alegria se observa, por exemplo, na passagem "[...] a rainha tão contente ficou, que se chegou a recear que tão grande alegria lhe pudesse fazer mal [...]" (1977, p. 132). Este trecho comunga com aquele de **Pele de Asno**, que relega ao céu a função de intercalar nos homens a tristeza à alegria. No caso de **Riquet, o Topetudo**, a filha mais bela que o dia carrega em si um defeito, a estupidez de espírito, contrastando com inteligência presente na segunda filha, a mais nova.

> /
> [...] E para acalmar um pouco a exagerada alegria da rainha ela [a fada] declarou que a princesinha não seria dotada de muito espírito [...]. Logo em seguida teve outra grande tristeza, [...], deu à luz a segunda menina, [...] extremamente feia [...] (1985, p. 142).
> /

> [...] A rainha, embora fosse compreensiva, não deixava de reprovar [...] suas tolices, o que fazia a pobre princesa morrer de tristeza [...] (1985, p. 145).
> /
> [...] A rainha, experiente como era, não podia deixar de repreender várias vezes essa tolice, pois tinha medo de que isso fizesse a pobre princesa morrer de desgosto [...] (2004a, p. 139).
> /
> [...] a rainha, [...], não podia deixar de censurar-lhe várias vezes sua parvoíce, o que fazia aquela pobre princesa pensar em morrer de dor [...] (2005b, p.262).

Riquet, o Topetudo é de fato um conto regido por uma oposição forte na personalidade do herói e daquela a quem desposaria. Assim engendra-se um confronto: do lado masculino, entre a inteligência e a deformidade, e do lado feminino, entre a beleza e a estupidez. Perrault era adepto dos salões burgueses desde sua juventude e nestes espaços a presença feminina sempre foi superior, pois, acusadas de interessarem-se apenas por frivolidades, as mulheres pretendiam brilhar nestes salões pelo saber, pelo espírito e pela bela linguagem. Provavelmente Perrault transferiu um pouco dessa atmosfera para a temática desenvolvida na história do herói Riquet, uma vez que o autor mantém sua história condicionada à modificação dos aspectos negativos (físicos e/ou psicológicos) que se opõem aos aspectos positivos da personalidade de três recém-nascidos cujos destinos foram traçados por uma fada.

Todavia, no âmbito gemelar a filha mais nova tem seu papel abandonado no decorrer da trama. Isso contribui para a diminuição da influência do maravilhoso. A fada, por sua vez, tem seus talentos limitados já que não é capaz de impedir o herói de ser feio. Foi o amor o componente que induziu a primogênita a ver o herói de outro modo, combinando com o provérbio "quem ao feio ama, bonito lhe parece".

O maravilhoso, apesar de reduzido ainda deixa suas marcas. Uma delas refere-se ao papel da saída da jovem para um espaço fora de sua habitação. O bosque torna-se o espaço recorrente de encontro entre o herói (ou heroína) e o futuro esposo ou esposa, pois já tem sido consagrado como o espaço do amadurecimento sexual e a passagem para a vida adulta. Da experiência no bosque a princesa primogênita guarda o dom recebido de Riquet e com o qual terá sanado seu maior defeito.

> [...] Um dia em que a bela estúpida se havia retirado a um bosque para chorar [...] (1934, p. 83).
> /

> [...] aproximava um homenzinho muito feio e muito desagradável [...]. Era o jovem príncipe Riquet do Topete [...] (1965b, p. 52; 1993a, p. 49).
> /
> [...] lhe apareceu um homenzinho muito feio [...]. Era o jovem príncipe Riquete do Topete [...]. – Não compreendo como uma moça tão linda como vós pode estar tão triste, linda senhorita [...] (1970, p. 104); [...] Encetou [...] uma conversa [...] tão animada, [...] que o jovem príncipe já temia ter-lhe doado mai espírito do que guardara para si próprio [...] (1970, p. 109).
> /
> [...] viu aproximar-se um homenzinho muito feio e desagradável à vista [...]. Era o jovem príncipe Riquete do Topete [...] (1977, p. 133).
> /
> [...] se embrenhara num bosque [...], ela viu aproximar-se um homenzinho muito desgracioso mas esplendidamente vestido. Era o jovem príncipe Riquet, o Topetudo, [...] (1985, p. 145).
> /
> [...] Certo dia em que se tinha ido retirar num bosque para se lamentar do seu infortúnio, viu chegar até ela um homenzinho muito feio e desagradável, porém vestido magnificamente. Era o jovem príncipe Riquete do Topete, [...] (2004a, p. 139).
> /
> [...] Um dia, em que se tinha escondido num bosque para lastimar a sua infelicidade, viu aproximar-se um homenzinho muito feio e desajeitado, mas magnificamente vestido. Era o jovem Príncipe Riquete da Crista, [...] (2005a, p. 57).
> /
> [...] Certo dia em que ela se retirara a um bosque para ali prantear sua infelicidade, viu dela aproximar-se um homenzinho muito feio [...]. Era o jovem príncipe Ricardo do Topete, [...] (2005b, p. 262).

O único epíteto recorrente, "jovem príncipe", é por isso mesmo redundante como muitos outros. Afora isso, a inteligência concedida pelo herói à princesa não foi gratuita, pois em troca a moça deveria casar-se com Riquet ao final de um ano. Entretanto, conforme explicita o narrador acerca do embaraço que esta faculdade pode trazer, não conseguia tomar decisões. Aqui já se constata que a inteligência sobrepunha-se à beleza, pois a quantidade de pretendentes aumentou depois da constatação de que a princesa tornara-se inteligente.

> [...] os príncipes dos reinos vizinhos se esforçaram para que a bela princesa os amasse [...] (1965b, p. 54; 1993a, p. 51).
> /
> [...] A notícia [...] espalhou-se e todos os jovens príncipes [...] esforçaram-se para obter o seu amor [...] (1970, p. 109).
> /
> [...] Tendo espalhado o boato dessa mudança, não houve jovem príncipe dos reinos vizinhos que se não esforçasse por ser por ela amado [...] (1977, p.135).
> /

> [...] A notícia dessa mudança se espalhou como rastilho de pólvora, e todos os jovens príncipes dos reinos vizinhos não mediram esforços para se fazerem amar, e quase todos a pediram em casamento [...] (2004a, p. 140).
> /
> [...] A notícia dessa mudança espalhou-se e os jovens Príncipes, dos reinos vizinhos, tudo tentaram para se fazer amar [...] (2005a, p. 60).
> /
> [...] Tendo-se difundido essa informação, todos os jovens príncipes dos reinos vizinhos se esforçaram por faze-se amar, tendo, quase todos, pedido a princesa em casamento [...] (2005b, p. 264).

A continuação da cadência do maravilhoso neste conto de Perrault parecia depender do cumprimento da promessa feita pela primogênita. Para tanto, a decisão de desposar o herói somente foi concretizada depois de muita argumentação por parte dele. Daí em diante os passos relativos ao casamento surgem automaticamente na trama e a abundância e a excepcionalidade das coisas criadas pelo aspecto mágico do conto são evidenciados na narração. Por outro lado, epítetos laudativos "grande festa", "grande jantar", "longa mesa", "longos espetos", "harmoniosa cantiga", todos eles dão o tom da apoteose com a qual cada conto se encerra e com a qual cada herói vencedor (salvo raras exceções como em **Chapeuzinho Vermelho**) conclui o seu processo de amadurecimento pessoal, tendo desempemhado inúmeras funções dentro da trama, conforme teorizou Propp (2006). Sem estas exigências a morfologia do conto maravilhoso tenderia a ser reduzida e, talvez, menos fascinante. No caso específico deste trabalho as nuances relativas às marcas de oralidade se somam a outras significações extraídas do conto, embora não seja fácil e, do ponto de vista da leitura. Para Zumthor (2005, p. 109),

> A transmissão de um texto pela voz, a performance, supunha a presença física simultânea daquele que falava e daquele que escutava, o que implicava uma ligação concreta, uma imediaticidade, uma troca corporal: olhares, gestos. Ao passo que, quando a leitura torna-se muda, solitária, há uma ruptura em relação ao corpo. Saímos do presente, escapamos das exigências de uma presença física, às restrições espácio-temporais.

Todavia, quando o texto permite ao leitor recuperar elementos de uma voz longínqua responsável pela veiculação poética de um manancial narrativo consubstanciado numa tradição pautada pelo uso da memória e da voz nos atos de criação, conservação e transmissão, tem-se aí uma ínfima pressuposição de uma voz de um outro que fala ao leitor. Mesmo sendo estanque essa suposição vocal se sustenta nas expressões epitéticas, em

princípio apenas uma aparência física (gráfica) e simbolizando artefatos arqueológicos que um dia já foram vozes puras ou elementos de poesias orais mnemonizadas. Essa suposição vocal se configura, portanto, como um ponto passível de uma performance degredada, mas também sobrevivente na escrita.

Dessa forma, a recuperação do corpo na transmissão e na recepção realizada pelo processo da leitura, logo, permanece restrita à capacidade do leitor em interagir com o texto, extraindo dele os sentidos e os elementos necessários ao prazer advindo dessa interação. Porém, este prazer jamais pertencerá ao texto, pois ele "não é um resíduo ingênuo; [...]; é uma deriva, qualquer coisa que é ao mesmo tempo revolucionária e associal e que não pode ser fixada por nehuma coletividade, nenhuma mentalidade, [...] o prazer do texto é escandaloso: não porque é imoral, mas porque é atópico (BARTHES, 2002, p. 30). Somente assim, o leitor pode ainda visualizar na linguagem dos contos de Perrault os elementos descendentes da tradição que um dia foi rito, mito e componente transcendental da imaginação e da cultura de determinadas parcelas da humanidade. Ansiosas por ascender ao reino do faz-de-conta e gozar das benesses reservadas aos espíritos perspicazes, elas encontravam refúgios na criação e transmissão de narrativas para experimentar disso tudo, assim como se descreve e se narra nos trechos seguintes da história de Riquet.

> [...] Nisto a terra abriu-se e ela pôde ver uma grande cozinha cheia de cozinheiros e ajudantes ocupados no preparo dalgum grande jantar [...] (1934, p. 86).
> /
> [...] e ela viu debaixo de seus pés uma enorme cozinha [...] e toda espécie de oficiais necessários ao preparo de um banquete magnífico [...], começaram a trabalhar em cadência, ao som de uma harmoniosa cantiga (1965b, p. 55; 1993a, p. 52).
> /
> [...] o acaso a conduziu ao mesmo bosque onde há um ano atrás se encontrara com o feio Riquete do Topete [...]. A terra abriu-se e a princesa olhou para baixo e viu uma grande cozinha que formigava de cozinheiros [...] que se incumbiam do preparo de uma grande festa. [...] especialistas em churrasco [...] sentaram-se numa alameda, [...], junto a longa mesa e iniciaram uma melodia alegre, marcando o compasso com os longos espetos na mão [...] (1970, p. 109-110).
> /

Este trecho da versão de 1970 engendra aspectos curiosos. O primeiro deles é a redundância temporal "há um ano atrás", plenamente aceitável numa situação de transmissão oral do conto, mas que na condição de texto escrito tal aspecto se salvaguarda apenas pelo

teor estético do tradutor e/ou adaptador do texto. Outro detalhe é a forma incisiva do epíteto depreciativo "feio Riquete do Topete", pois apesar da constatação da deformidade inerente ao herói ser identificada nas demais versões, ela não é reiterada em outros momentos de modo tão direto quanto nesta.

> /
> [...] Enquanto assim passeava, mergulhada em profundo devaneio, [...], e ela deparou, a seus pés, com uma enorme cozinha cheia de cozinheiros, ajudantes e toda espécie de pessoal necessário à preparação de um festim magnífico. [...], se puseram todos a trabalhar em cadência, ao som de uma harmoniosa canção [...] (1977, p. 136).
> /
> [...] e ela viu surgir a seus pés uma enorme cozinha com dezenas de cozinheiros dezenas de panelões, inumeráveis ajudantes e tudo o que era necessário para o preparo de um magnífico banquete. Dali saiu [...] vinte ou trinta cozinheiros, [...] indo todos instalar-se [...] ao redor de uma comprida mesa, e todos eles, [...] puseram-se a trabalhar cadenciadamente, ao som de uma melodiosa canção [...] (1985, p. 148).
> /
> [...] o chão se abriu e ela viu, debaixo dos seus pés, uma grande cozinha cheia de cozinheiros, ajudantes de cozinha e todos os tipos de empregados necessários para fazer um banquete magnífico. [...], saiu um bando de vinte ou trinta assadores, [...] que à volta de uma mesa compridíssima, [...] todos, [...], se puseram a trabalhar em cadência ao som de uma harmoniosa canção [...] (2004a, p. 141).
> /
> [...] Ao mesmo tempo a terra se abriu e ela viu, sob seus pés, uma espécie de grande cozinha, cheia [...] de toda sorte de ajudantes necessários para fazer um festim magnífico [...] (2005a, p. 60)
> /
> [...] todos os tipos de empregados necessários para preparar uma magnífica festa. [...] vinte ou trinta cozinheiros [...] (2005b, p. 265).

Dentro da identificação de índices que remetem à oralidade, os trechos anteriores constituem aqueles nos quais se identifica a maior parte das expressões epitéticas deste conto. O cenário é digno do exagero identificador dos contos maravilhosos. A grande ou enorme cozinha contendo uma longa ou comprida mesa, cozinheiros e inumeráveis ajudantes se esforçavam na preparação de um grande ou magnífico banquete a ser oferecido numa grande ou magnífica festa e ao som de uma harmoniosa ou melodiosa canção ou cantiga. Com isso, eliminam-se as oposições e o casal é tomado por radiante beleza e plenitude de espírito, do ponto de vista maravilhoso, claro, e desconsiderando agora que o herói continue a ter apenas um chumaço de cabelo, pois este aspecto físico não contribuiria senão para a manutenção do

componente psicológico como modificador, principalmente, da oposição inteligência *versus* feiura que afetava o herói deste conto.

Aliás, os termos identificadores desta história de Perrault têm sido objeto de investigação. Por isso, buscando determinar a origem de um texto fonte a partir do qual Perrault teria composto a sua história, os pesquisadores concentram sua atenção nas palavras do título. Se o termo Riquet é o centro das divergências o qualificativo topetudo, por sua vez, garante Soriano (1975b), é um traço singular, porém não excepcional, pois uma anomalia pilosa como esta não é tão rara como se pensa. Uma característica assim somente se torna um prodígio se comparado com a maioria dos casos nos quais as crianças não nascem com uma mecha de cabelos diante da testa. Em poucos meses todos os bebês têm sua cabeça coberta por cabelos. Se Riquet permaneceu somente com o tufo surgido no nascimento a história não esclarece.

Numa versão livre deste conto justifica-se o nome do herói exatamente pelo excesso e não pela falta de cabelos: "[...] Foi batizado como José, mas acabou conhecido como Zé Chumaço, por causa da quantidade excessiva de cabelos que tinha" (PERRAULT, 1993b, p. 2). A versão de Padilha (1955) nomeia personagens, o herói (Zé Chumaço), por exemplo, intitula o conto, comungando com um título recorrente em versões despojadas de fidelidade a um texto fonte. Apesar disso, aproxima-se das versões componentes do *corpus* deste trabalho em outros aspectos: "Esquecíamos de dizer que ele veio ao mundo com uma grande crista de cabelos na cabeça, o que fez que lhe dessem o nome de Riquete da Crista, pois Riquete era o seu nome de batismo" (PADILHA, 1955, p. 291). A diferença, neste caso, está no epíteto intensificador "grande crista" e na identificação de um narrador pluralizado ao passo que o narrador, nos trechos a seguir, mantém-se exclusivamente no singular.

> [...] Creio que ainda não contei que ele se chamava Riquet Topetudo – Riquet era o seu nome de família e Topetudo era apelido por ter vindo ao mundo com um topete bem no alto da cabeça [...]; Não há beleza sem senão [...] (1934, p. 81);
> /
> [...] Esquecia-me de dizer que ele veio ao mundo com um topetinho na cabeça, o que fez com que lhe chamassem Riquet de Topete, pois Riquet era nome de família [...] (1965b, p. 50; 1993a, p. 48);
> /
> [...] Esqueci-me de dizer que ele viera a este mundo com uma pequena poupa de cabelo no alto da cabeça, o que fez com quelhe chamassem Riquete do Topete, visto Riquete o apelido de família [...] (1977, p. 131).
> /
> [...] Esqueci de dizer que ele nasceu com um pequeno chumaço de cabelo no alto da testa e por isso ficou sendo chamado Riquet, o Topetudo, sendo Riquet o nome de sua família [...] (1985, p. 141).

> /
> [...] Esqueci de dizer que ele veio ao mundo com um pequeno topete na cabeça, o que fez todos o chamarem de Riquete do Topete, pois Riquete era o nome da família [...] (2004a, p. 137).
> /
> [...] Esqueci-me de dizer que ele veio ao mundo com um pequeno topete de cabelos, o que o levou a ser chamado de Ricardo do Topete, pois Ricardo era o nome da família [...] (2005b, p. 261).

Em relação ao topete, Soriano (1977, p. 200) conclui: "aparentemente, este topete não desempenha nenhum papel dentro da trama. Trata-se de um sobrenome fortuito atribuído ao herói por conta desta particularidade que ele adquiriu no nascimento". Concordando com Delarue (1997), Soriano (1977) acrescenta ainda que o topete representa tão-somente um detalhe de ordem física ou constitui parte da vestimenta do herói. Assim, a forma do conto seria, apesar de qualquer influência, mérito particular de Perrault ao conceber a história com a mesma qualidade estética dos demais contos. Se o conto **Riquet, o Topetudo** não é bem sucedido em relação aos demais, mesmo presente em todas as edições do *corpus*, ele possui mensagens que devem ser decifradas.

No tocante ao ato de esquecer, revelado pelo narrador, caracteriza uma atitude nostálgica que este elemento assume na direção do texto em viva voz. Na construção de uma performance alicerçada na leitura e na recepção, tal atitude permite ao leitor imaginar-se postado diante de uma roda na qual o centro das atenções não é apenas o descortinar de uma história, mas, ainda, o próprio processo de transmissão que emana de um ser físico. Este exige dos receptores a valorização não apenas da matéria narrativa ecoada pelo sopro instantâneo de sua voz, mas a sua própria condição de ponto de ebulição da história. Por isso, ao remeter ao seu "eu", ao trazer de volta a atenção do receptor para si o narrador realimenta o seu ego e consolida a sua autoridade no tratamento com o conto. De uma maneira menos autoritária, mas sorrateiramente intervencionista, o condutor da trama, em **Riquet, o Topetudo**, conspira sobre o comportamento das personagens e convida o leitor a ser seu cúmplice.

> [...] Mas como as pessoas que têm muita inteligência não se decidem loucamente sobre questões de tal importância, a princesa pediu prazo para refletir (1934, p. 86).
> /
> [...] Mas por ser muito inteligente tinha dificuldade em tomar uma firme resolução sobre o assunto [...] (1965b, p. 54, 1993a, p. 51).
> /
> [...] Mas quanto mais juízo se tem, tanto mais difícil se torna tomar uma resolução em assuntos amorosos [...] (1970,p. 109).

/
[...] Como quanto mais se é dotado de espírito, mais dificuldade se sente em tomar, a esse respeito, uma resolução definitiva [...] (1977, p. 136).
/
[...] Como, porém, quanto mais inteligente a pessoa é, mais difícil se torna para ela tomar uma decisão firme sobre esse assunto, [...] (1985, p. 147).
/
[...] Todavia, quanto mais inteligência se tem, mais terrível se torna tomar uma firme resolução sobre um caso desse tipo [...] (2004a, p. 141).
/
[...] Quanto mais se é inteligente, mais se tem dificuldade para tomar uma firme resolução sobre assuntos tão sérios [...] (2005a, p. 60).

Nos exemplos anteriores o narrador contribui para a formação de índices de oralidade e, consequentemente torna-se operário da construção de uma obra em performance por meio da manifestação de um campo dêitico particular: o "eu" que sopra de um corpo fictício, mas plenamente possível de ser materializado na mente do receptor no exato momento da leitura e do processamento dos sentidos. Por outro lado, agora o condutor da trama se posiciona à moda de um camponês que se encontra com um marinheiro e compartilha com ele suas experiências, como bem exemplifica Benjamim (1994). Deve ser acrescentado a isso o fato de seu enunciado remeter diretamente a formas simples (JOLLES, 1976) cujo conteúdo se assemelha aos provérbios, embora aqui numa forma mais erudita.

Assim, a tendência a se acreditar numa versão literária mais que uma versão popular como a constituinte original da história de **Riquet, o Topetudo** funciona, no entanto, para comprovar a influência da tradição popular nos demais contos publicados por Perrault sob a batuta da mamãe gansa. Perceber que a força do maravilhoso e dos arquétipos relacionados ao folclore não gravitam nesta história tanto quanto nas outras oito histórias, significa perceber a existência desses elementos na composição dos textos literários alimentados pelo frescor da tradição popular. Não identificada nos catálogos de contos populares, a história de **Riquet, o Topetudo**, entretanto, revela que o autor foi influenciado pelas fontes populares de suas demais histórias no momento em que compunha o esse conto. Desse modo, ele promoveu a circularidade das tradições, eliminou relativamente fronteiras entre o erudito e o popular e entre a pequena e a grande tradição. Tudo isso deve ser levado em conta excetuando-se, evidentemente, o valor estético indutor de uma maior ou menor aceitação do texto por parte dos receptores.

Para entender neste e nos demais contos a posição da performance, é preciso sempre referi-la ao seu contexto de plenitude. Em se tratando do jogo estabelecido pelo texto, este, quando vocalizado "transforma-se em arte no seio de um lugar emocional manifestado em

performance e de onde procede e para onde se dirige a totalidade das energias que constituem a obra viva" (ZUMTHOR, 2005, p. 145). No ato da leitura e da apreensão de um objeto estético, e em face das nuances indicativas dos resquícios de culturas orais, o leitor pode experimentar do texto essas mesmas situações, porém em menor grau em vista da ausência de vocalização. Mesmo se essa ausência é latente, mistura-se nesse grau ínfimo de oralidade a transmissão e a recepção do texto transfigurado em obra.

Juntando-se a isso a multiplicidade de representações fornecidas pelo texto e aferidas pela antropologia, pela teoria literária, dentre outras áreas do conhecimento científico, abre-se o horizonte para a manifestação e a compreensão de uma performance tênue, no espaço do escrito. Afinal, conforme Iser (1999, p. 106), "o não-dito de cenas aparentemente triviais e os lugares vazios do diálogo incentivam o leitor a ocupar as lacunas com suas projeções. Ele é levado para dentro dos acontecimentos e estimulado a imaginar o não dito como o que é significado". Desse modo, a identificação de modelos representativos da forma de expressão e de pensamento de culturas orais primárias, segundo destacam Ong (1998) e Goody (1988; 1994), dentre outros, representam para o leitor projeções a serem contempladas na interpretação dos sentidos possíveis ao conto, aproximando e não contrapor a tradição oral e a tradição escrita em função de uma performance.

Portanto, em **Riquet, o Topetudo** a tônica da narrativa é a presença de um narrador atuando em suas várias formas de contribuição para referendar, segundo a ótica teórico-metodologica do leitor, uma performance sobre a escrita e as mutações dos textos de Perrault. A atuação do narrador dá-se através da presença do *rite de sortie* no qual a enunciação pauta-se por verbos no presente do indicativo, anunciando um comentário que ultrapassa o desfecho do conto. Esse debate de bastidor preconizado pelo narrador não se aproxima senão do realismo do escritor, mas também da iniciativa do leitor em perscrutar uma performance no encontro com o texto escrito e em situação de experiência estética. Outra forma de atuação desse narrador se verifica pelo uso da primeira pessoa do discurso e por formas verbais no presente que, como no *rite de sortie*, pode seguramente permanecer fora do ritmo da narração. Essas formas de atuação do narrador interferem no andamento ou no resultado da intriga. Além disso, o narrador também aproxima seu discurso do componente proverbial, em alguns momentos, pois em outros, essa tendência cabe ao próprio herói do conto na empreitada de conquistar aquela a quem dera o dom da inteligência.

Retomando os demais contos desta quinta parte, que encerra as análises do objeto de estudo, é possível fazer aqui algumas considerações. No conto **As Fadas**, o componente da

obediência, ao contrário da heroína em **A Barba Azul**, rege o enredo alimentado pelo motivo do doador mágico. Neste contexto os epítetos acompanham a caminhada da heroína rumo à glória reservada aos heróis compassivos. Em menor frequência o narrador se insurge neste conto, neste caso, em tom sentencioso: "[...] Como todo mundo gosta é de quem lhe é semelhante [...]" (PERRAULT, 1985, p. 181), comprovando a sua atitude sapiencial. Relacionado às formas do mito que distingue, segundo Durand, as punições das recompensas, a heroína opta pelo segundo aspecto conquistado através do seu comportamento humilde e subserviente.

Com uma virtude igualmente inquebrantável a heroína do conto **Cinderela** decide-se por se submeter a humilhações e, com resignação, realiza as tarefas impostas e aceita a condição de quedar-se num borralho. Todavia, como na mitologia, a heroína deste conto de Perrault faz das cinzas o seu leito de renascimento e de superação da condição degradante a que fora submetida. Amparado neste contexto, em **Cinderela**, são praticamente os epítetos os responsáveis por fornecer ao leitor as pistas necessárias à performance no modelo escrito do conto. Observa-se em momentos raros a intervenção extraordinária do narrador saltando do interior da narração como ocorre quando do prenúncio do primeiro baile: "[...] As nossas duas senhoritas também foram convidadas, pois eram figuras de proa na cidade [...]" (PERRAULT, 1985, p. 114).

A forma pronominal estabelece a transgressão do narrador sobre o fio narrativo conduzido por ele mesmo, permitindo ao leitor presumir a presença de uma voz que ecoa num aqui e agora da enunciação, efetivando uma obra poética no instante crucial da experiência estética no qual, tomando este momento como resultante da teoria do efeito defendida por Iser (1999). Para o autor, cada frase que pretende dizer algo encontra êxito quando aponta para algo, neste caso, a pressuposição de uma existência deteriorada, todavia, perceptível, de uma marca de oralidade suficiente para fazer reagir o resquício de uma performance impotente devido ao seu aprisionamento à escrita, porém resistindo e oxigenada pela ação da leitura direcionada à sua valorização.

Por sua vez, tomada pela intenção incestuosa de seu pai a heroína do conto **Pele de Asno** prima sua saga pela fuga. É esta a atitude que motiva o seu amadurecimento auxiliado por um ajudante encantando advindo da valorização da substância excrementícia de um asno. Neste conto, em comparação com os demais, priorizou-se a recorrência às atitudes intervencionistas do narrador, seja por meio da atitude empática ou pela utilização da bagagem proverbial (ONG, 1998). Isto não exclui, embora tenha sido pouco explorado, a

presença das expressões epitéticas que, juntamente com as características de adesão do narrador ao presente da ação investigativa do leitor, dão o tom da performance na escritura deste conto de Perrault. Todo esse cenário é condicionado também pela compreensão que alguns teóricos fazem a respeito do simbolismo do rei e de outros elementos concernentes às versões desse conto.

Dentre os contos de Perrault regidos pelo signo dos ajudantes encantados ou sobrenaturais, **O Gato de Botas** é o único no qual o ajudante é, de fato, o substituto do herói nas ações que o levarão à consagração. O componente gemelar, neste caso, poderia simbolizar a cumplicidade entre o herói e o gato, percebido na análise das versões deste conto por meio dos trechos narrativos nos quais são mostradas as marcas epitéticas direcionadas ao encontro do leitor com a performance na escrita construída pela interação deste com uma obra escrita que se faz obra viva, em certa medida, no momento único dessa interação.

Assim, os segredos dos contos de Perrault desvendados ao longo da quarta e quinta partes ressaltam a predominância de heroínas (seis), uma delas com final trágico, e três heróis, um deles dependente da astúcia de um animal tomado por concepções antagônicas no imaginário coletivo de ontem e de hoje, segundo a antropologia e a história das mentalidades. Todos esses heróis têm traçados os seus percursos ao longo dos quais o leitor vai se munido de conhecimentos que se interligam e expandem a significação desses textos considerados simples narrativas para crianças. Neste caso, o prazer da leitura toma a direção do diletantismo quando a intenção é a simples leitura.

Por outro lado, há uma medida de prazer satisfatória quando a leitura diletante é acrescida de uma investigação que não se esgotou na comparação entre as várias versões de cada texto e nas quais se perseguiu os fragmentos de uma oralidade pavimentada no trajeto da escritura e das reescrituras. Estas, representadas pelas versões constituintes do objeto de estudo, significam mutações dos textos de Perrault desde o modelo manuscrito do final do século XVII. Todavia, ao conservarem ainda formas enunciativas cujas raízes estão geneticamente ligadas a um contexto cultural de predominância oral, logo, o leitor tende a vislumbrar nesses textos a organicidade de uma performance fragilizada. De qualquer, é ela quem permite a ele se satisfazer diante de um aparente paradoxo estabelecido entre a ausência de uma performance plena e a aptidão de uma manifestação menor da expressão, sem esse qualificativo, no leito da escritura.

6 CONCLUSÕES

Ao final do percurso comparativo e analítico das variantes escritas de cada um dos nove contos de Charles Perrault publicados no Brasil nas últimas oito décadas, resta este momento para o pesquisador divisar os frutos de todo o processo de estudo. O sacrifício nas análises se assemelha às intempéries dos heróis, o exercício da leitura diletante se fez afetada por uma leitura investigativa na qual alguns momentos de prazer foram substituídos pela aspereza da interpretação e da confrontação entre motivos, arquétipos, presenças e ausências de aspectos direcionados ao objetivo principal: a análise de uma performance no interior de uma escritura.

Por outro lado, foi prazeroso perceber vários elementos das narrativas de Perrault como signos cuja amplitude de significação e de relações circunda a própria experiência humana, povoada por dimensões físicas, metafísicas e de todo modo sapienciais. O simbolismo do rei em **Pele de Asno**, por exemplo, a gulliverização em **O Pequeno Polegar**, o engolimento ritual e o simbolismo da queda em **Chapeuzinho Vermelho**, as temáticas, motivos e representações presentes em todas as histórias de Perrault, tudo isso revela dimensões dos contos maravilhosos que não podem ser desprezadas.

Em toda conclusão de trabalho investigativo, ou pelo menos em sua interrupção conclusiva, tem-se em vista uma satisfação claramente minorada por uma tensão latente. Depois de imerso por horas, dias, noites e meses nas raízes de discursos científicos para deles extrair os sumos com os quais será tingido o tecido escritural, o pesquisador sente-se coagido a escapar das penalidades imputadas ao próprio fazer científico contra aqueles que desprezam o seu rigor. Desse modo, a exemplo de Sherazade, cuja tarefa era manter o sultão preso ao universo mágico da ficção, esse pesquisador precisa fiscalizar a sua tessitura a fim de não deixar escapar o discurso relativo à dualidade da linguagem condutora da veiculação do conto maravilhoso. O oral e o escrito, sem dúvida, simbolizam essa dualidade em *Contos de Perrault.*

A tarefa de lidar com a obra de Perrault durante o período de execução da pesquisa permitiu ao pesquisador enfrentar desafios logísticos. A composição do *corpus*, por exemplo, somente foi possível graças a um modelo periférico de aquisição de material bibliográfico. Recorrer aos sebos de várias partes do Brasil, por meio eletrônico, felizmente, constituiu uma prática corriqueira não apenas para formatar o objeto de estudo, mas também para adquirir

boa parte dos referenciais suficientes para analisar esse objeto. Essa estratégia trouxe resultados surpreendentes, por outro lado, entretanto, evidenciou a insuficiência do setor bibliotecário oficial no atendimento a determinadas demandas da pesquisa. Da mesma forma, em particulares momentos da pesquisa foi necessário lançar mão do improviso para se conseguir, por exemplo, ler um microfilme contendo as versões dos contos de Perrault publicados em 1934 e 1958. Nesse caso, o acesso ao material bibliográfico foi solucionado por sua forma microfilmada, entretanto a capacidade milimétrica dessas edições adquiridas junto à Biblioteca Nacional não era compatível com a capacidade da lâmina refletora. Neste momento, percebe-se mais uma vez que os desafios da pesquisa se avolumam quando se tenta aprimorar a análise de determinado objeto de estudo.

A rememoração das experiências relativas ao exercício da pesquisa não estão dissociadas das experiências pessoais, por isso mesmo em algumas situações o referido exercício obriga-se a ser interrompido em razão de percalços cuja instabilidade sobre a experiência científica tolhe as intenções do pesquisador. Deste, logo, passa a ser exigido um sentimento de sobriedade para recomeçar e um estímulo que não vem senão do envolvimento do pesquisador com o objeto de estudo. Instaura-se, portanto, uma cumplicidade entre o agente da interpretação e o objeto interpretado. No caso dos contos de Perrault, esse envolvimento é acentuado porque o próprio pesquisador também é o leitor ou o receptor do material que ele próprio, na condição de pesquisador, se dispõe a observar.

A imprevisibilidade é uma condição inerente ao fazer científico, por isso, no andamento das análises dos textos de Perrault percebeu-se que nem toda previsão toma a direção do desejável. Ocorre isso com os instrumentos utilizados no decorrer da investigação e durante a apreciação do que foi proposto na problemática. Assim, em relação ao *corpus* deste trabalho, a análise da estrutura narrativa teve como ponto de partida a teoria da performance elaborada por Zumthor, porém ela se deu também a partir de determinada ótica da antropologia, da psicanálise, da linguística e da literatura. Esse direcionamento permitiu enxergar melhor os sentidos que somente os índices de oralidade e a consequente presunção deles e da performance na escrita não possibilitariam. Foi necessário lançar-se por outros campos teóricos que dessem conta ou sugerissem explicações para os fenômenos ocorridos nos contos maravilhosos. Além de suprir as carências de uma performance tênue, condicionada pela presença de traços da oralidade ou da linguagem das culturas orais primárias, conforme teorizou Ong (1998), a recorrência a outros campos das ciências

humanas permitiu a compreensão da gama de significados presente nas tramas reelaboradas pela escrita de Charles Perrault.

Apesar disso, representado aqui pela obra desse escritor e por mais que o gênero narrativo maravilhoso ou feérico manifeste sua intimidade com a cultura oral, na dureza de sua escritura a performance subsiste, conforme se constatou. Por outro lado, essa subsistência compreende o fator preponderante da união entre oralidade e escritura neste gênero literário. Especificamente sobre a manifestação do componente performático será destacado, nesta parte do trabalho, primeiramente, a predominância das expressões epitéticas na identificação e na observância de uma performance sob a tez da escritura. Posteriormente, essa mesma observação aferida pelo processo de interação entre texto e leitor evidenciará a intervenção do narrador, pois suas marcas influenciam decisivamente a ação do leitor na verificação de uma performance manifestando-se no objeto de estudo, conforme se constatou nas análises das versões de cada um dos contos de Perrault publicados no Brasil.

As expressões epitéticas constituem uma pequena parte de uma das nove características maiores apresentadas por Ong (1998) como exemplos da permanência da voz narrativa de outrora na cultura escrita e destacados no item 2.2.2 dos REFERENCIAIS METODOLÓGICOS. Dessas nove características utilizadas pelo autor para referendar a presença da linguagem de culturas orais na linguagem de culturas escritas, pouco mais da metade delas se manifestam no *corpus* analisado. Além disso, elas não se configuram em sua totalidade. A tendência a ser mais agregativo que analítico é uma dessas características, porém dentre os vários modelos agregativos presentes na linguagem das culturas orais, somente os epítetos desempenham um papel relevante no interior das intrigas de Perrault. Assim, a oralidade do conto maravilhoso, à semelhança da oralidade medieval, de acordo com Zumthor (1993, p. 35), também em função de sua presença, somente são evocadas como figura, pois

> de resto, acontece-nos frequentemente perceber no texto o rumor, vibrante ou confuso, de um discurso que fala da própria voz que o carrega. Todo texto permanece nisso incomparável e exige uma escuta singular: comporta seus próprios índices de oralidade, de nitidez variável e, às vezes, é verdade (mas raramente), nula [...]. Por 'índice de oralidade' entendo tudo o que, no interior de um texto, informa-nos sobre a intervenção da voz humana em sua *publicação* – quer dizer, na mutação pela qual o texto passou, uma ou mais vezes, de um estado virtual à atualidade e existiu na atenção e na memória de certo número de indivíduos.

E se esses rumores do texto narrativo permaneceram nos contos de Perrault, foram todos sustentados pelos índices de oralidade destacados ao longo das análises e cuja narração é atualizada pela intenção do leitor ao dar volume àquilo que permite sua leitura, tornando-se também uma escuta singular. A estilização formular da expressão e do pensamento fundados na oralidade reside e resiste nas versões brasileiras da obra de Perrault, pois primam pela fidelidade ao texto fonte. Como foi mais intensamente, um dia, e se ainda persiste em Perrault a conservação de expressões formulares, padronizadas ou mnemônicas, isso indica que a identidade desses contos não foi de todo apagada. A transmutação do produto mitológico em narrativas populares e a posterior passagem destas para o espaço da escrita, mantendo alguns desses elementos da cultura oral, simbolizam, de alguma forma a união entre a arte de contar e a arte de ler um texto literário. Para consolidar isso o leitor tem o privilégio de desfrutar ainda de gravuras, de realizar sua interação com o texto em voz alta e de se tornar o elo perpetuador de um encontro entre o passado e o presente da narrativa e a forma oral e a forma escrita da narração.

No caso de *Contos de Perrault* os elementos agregativos simbolizados pelas fórmulas epitéticas, tomados como um índice oral e identificadores de uma performance, apresentam-se principalmente na substituição dos nomes dos personagens. Pouquíssimos são os personagens nomeados nos contos de Perrault, a maioria deles é identificada pela posição social (homem, criança, mulher, senhora, lenhador, rei, rainha, jovem, avó, etc.) acompanhada de um qualificativo. Esse elemento também acompanha o nome de animais que exercem funções essenciais ou secundárias em cada conto e ainda identificam situações, objetos, coisas ou outras demandas selecionadas pelo narrador, à semelhança de como se comportam os epítetos em toda a literatura homérica, por exemplo. Neste, o leitor encontra o "doce sono", "sono enganador", os "velozes navios", a "vasta cidade" dos troianos, os "velozes navios" dos aqueus, o "belicoso domador" de cavalos, o "poderoso Agamenon" e inúmeros outros casos.

As fórmulas epitéticas constituem um exemplo de formas orais estandardizadas das sociedades orais presentes em diferentes gêneros da literatura escrita. Segundo Cascudo (2006), essas fórmulas constituem a expressão do folclore, da psicologia e da mentalidade coletiva composta de temas e elementos variantes baseadas na identificação temporal e espacial das criações ficcionais. Para Goody (1988) o termo "fórmulas", no sentido estrito do termo se refere a formas estandardizadas que contêm em sua composição epítetos, expressões e construções gramaticais repetidas em diferentes momentos da narrativa. E isso ocorre, segundo se constatou, em todas as versões de *Contos de Perrault*, mesmo nas versões do

conto **Pele de Asno** em cuja análise foi priorizada, pela grande evidência, a intervenção do narrador que, juntamente com a recorrente presença dos epítetos dão automatismo à manifestação de uma performance no leito da escritura dos contos.

Assim, as expressões epitéticas constituem uma das principais maneiras utilizadas pelo leitor para identificar resquícios da oralidade e, consequentemente, observar uma performance conspirando, devido seu caráter nômade e movente, por entre as garras da escritura.

Os modos diferentes de intervenção do narrador constituem outra forma de manifestação da performance nas versões dos contos de Perrault aqui analisadas. Esta não foi uma característica recorrente em todas as versões analisadas, enfraquecendo, de certa forma, a conjuntura da performance na escrita dos textos analisados. De qualquer modo, na insurgência de uma performance identificada pelo leitor, foi possível estabelecer uma ilusão estética ainda acrescida de uma ilusão de presença. Isso ocorreu na medida em que o receptor, em momentos determinados, saiu da condição de leitor para a condição de ouvinte. A ilusão de presença, definida assim, é efetivada porque "a leitura do texto poético é escuta de uma voz. O leitor, nessa e por essa escuta, refaz em corpo e em espírito o percurso traçado pela voz do poeta: do silêncio anterior até o objeto que lhe é dado, aqui, sobre a página" (ZUMTHOR, 2000, p. 102). Essa presença de um corpo é ainda mais acentuada nos instantes das intervenções do narrador, identificadas em alguns contos com maior ou menor intensidade.

Nas vezes em que o narrador se interpôs mais incisivamente na relação entre texto e leitor atuou de duas maneiras distintas nas versões dos contos do escritor francês. Primeiramente, ele se utilizou de formas simples senão totalmente proverbiais, com características de máximas ou aforismos cuja linguagem, afirma Jolles (1976), concentra significações que vão além da simples expressão e que, segundo Benjamim (1994, p. 221) "são ruínas de antigas narrativas, nas quais a moral da história abraça um acontecimento, como a hera abraça o muro". Essa atitude ficou patente, principalmente, nas versões de **Pele de Asno**, mas também, em menor intensidade, em outras histórias analisadas.

Em outros momentos o narrador emite opiniões que podem influenciar o leitor no posicionamento frente às ações de personagens, sejam heróis, vilões ou coadjuvantes. Em **Riquet, o Topetudo**, logo que a pretendida do herói recebe deste o dom de tornar-se inteligente, lê-se, até com um tom inicialmente proverbial: "[...] Mas como as pessoas que têm muita inteligência não se decidem loucamente sobre questões de tal importância, a princesa pediu prazo para refletir" (PERRAULT, 1934, p. 86). Em **Pele de Asno**, ao referir-se ao futuro do rei, depois da morte da rainha, o narrador afirma: "[...] Como o casamento, apesar

do que dizem, é um singular remédio para essa doença, resolveram casá-lo" (PERRAULT, 1965b, p. 120).

Em outros momentos ainda, o narrador se destitui do poder sobre a narrativa ao relegar indefinidamente ao povo o ato de contestar o final das histórias. Ocorre isso em **O Pequeno Polegar**, **Riquet, o Topetudo**, no aspecto da narrativa denominado *rite de sortie*, conforme se observa na análise das versões destes dois contos e nas quais, usando também formas verbais do presente do indicativo, o narrador não atribui a ele, porém às pessoas, indeterminadamente, a contestação segundo a qual o desfecho da história seria, infere-se, menos feérica do que realística, como se observa no exemplo retirado de uma das versões do conto **Riquet, o Topetudo**: "[...] Alguns asseguram que não foram em absoluto os encantamentos da fada que atuaram, [...]. Eles dizem que a princesa, tendo refletido [...]; que sua corcunda não lhe pareceu senão a bela postura de um homem perfeito [...]; dizem ainda que seus olhos, que eram vesgos, [...] e que, por fim, seu largo nariz vermelho [...]" (PERRAULT, 2005b, p. 266-267).

Nestas duas últimas maneiras intervencionistas do narrador, além do convite ao leitor para aderir à ilusão estética sugerida por Jauss (2002), deixando de ser leitor para ser ouvinte de suas palavras, há também a presença de marcas temporais dêiticas reveladoras de um aqui e agora da narração. O uso do presente do indicativo, como se observou em certos momentos de alguns contos, é decisivo para isso. A intervenção do narrador através do uso de formas verbais do presente do indicativo, destacadas em **O Pequeno Polegar**, **Chapeuzinho Vermelho**, **A Bela Adormecida** e **Riquet, o Topetudo** constitui um tempo da enunciação relacionado, segundo Cervoni (1989) à dêixis temporal. Quando o narrador interfere o ritmo pretérito de sua narração para interpor uma forma verbal do presente do indicativo, ele reitera a atemporalidade desse momento da narrativa e, portanto, se refere tanto àquilo que conta para o leitor como ao presente da própria leitura a partir da qual o leitor combina sentidos, preenche vazios e consolida a performance na escrita.

Com isso, de acordo com Iser (1999, p. 23), "cada momento articulado da leitura resulta numa mudança de perspectiva e cria uma combinação intrínseca de perspectivas textuais diferenciadas [...]". Por isso é que em cada conto ressalta-se as passagens nas quais o leitor pode preencher os horizontes, combinar expectativas com o intuito de ver manifestado na virtualidade de uma voz o processo de reconstrução de uma obra cujo pressuposto está na manifestação da performance no nível da escrita e no qual o texto em si passa a constituir um dos elementos participantes da "forma global da obra performatizada" (ZUMTHOR, 2000, p. 35). Tudo isso se realiza diante da empatia do leitor que em muito se diferencia dos prazeres simples da vida cotidiana. Acrescente-se, ainda, a tal processo, o auxílio dado pela

compreensão dos sentidos obscuros advindos dos simulacros relacionados aos personagens e aos seres integrantes de cada trama apresentada por Perrault. A compreensão de um contexto maior envolvendo as relações internas ao enredo e a partir do conhecimento do comportamento humano, na sua relação com as concepções de mundo, do social e de si mesma, fortalecem, de fato, o componente performático como ponto de partida para a análise das versões dos textos narrativos de Perrault.

Como estratégia de composição do objeto de estudo, este trabalho optou por edições exclusivas de *Contos de Perrault*, não adotando nas análises as traduções livres e individuais de quaisquer dos contos do referido escritor. Deve-se isso à necessidade de delimitar o *corpus* e à necessidade de manter o reconhecimento dos enredos próximos da escritura de versões francesas ou, utopicamente, próximos da escritura do manuscrito de 1697. Uma análise comparativa utilizando versões livres não pode ser descartada, porém seria preciso considerar que, nestes casos, os textos passam a ter uma familiaridade maior com o autor que procedeu a inclusão de nomes para os personagens, por exemplo, para a delimitação ou para a transformação e até a contextualização local de cenas e ambientes. Enfim, tais fatores significariam uma tradução ou tão-somente uma adaptação no pleno sentido do termo a partir de versões com características afins ao contexto cultural e literário francês.

Além disso, a intimidade entre o homem e as histórias da mesma estirpe daquelas lançadas na escrita por Charles Perrault indicam, conforme Von-Franz (1990, p. 5), que "na busca de sua alma e do sentido de sua vida, o homem descobriu novos caminhos que o levam para sua interioridade: o seu próprio espaço interior torna-se lugar novo de experiência". Desse modo, o contato amistoso entre leitor e conto maravilhoso reflete não apenas momentos de encontro com uma linguagem primordial ou seu reflexo, mas também a possibilidade de encontrar-se com a própria essência humana. No primeiro caso se tem uma presunção sonora – logo, performática – testificando a própria existência humana, em contraposição ao silêncio como reflexo da consumação da vida. No segundo caso, o leitor ou ouvinte, em sua experiência existencial tem a oportunidade de compreender, segundo Von Franz (1990), a atuação da *anima* (componente feminino da personalidade humana e, dentre outras acepções, a força divina penetrante na alma humana) e do *animus* (componente masculino da personalidade humana e ainda o sentimento de hostilidade) no espírito e, portanto, nas ações humanas visíveis no conto, tanto no comportamento dos seres reais quanto no comportamento dos seres encantados.

Os contos de Perrault contêm uma diversidade de temas, além da ligação que possuem, pela linguagem, com a tradição das culturas orais. Quando se pensa nos personagens, percebe-se a proximidade que há entre nobres e plebeus em que algum representante destes últimos alcança ou passa a ocupar um lugar entre os primeiros. A Gata Borralheira, a filha mais nova de **As Fadas**, o herói de **O Gato de Botas**, o próprio Pequeno Polegar e, de certa forma, a mulher do Barba Azul. Assemelhando-se ao romance não pela extensão narrativa, mas pela função exercida pelo intérprete e pela existência de um narrador que também é contador de histórias, o conto enquanto gênero literário e o conto maravilhoso como parte desta família tem seu espaço aberto para o exercício da intervenção receptiva do leitor.

No mais, seja a presença de um narrador intruso não nas ações do enredo, mas na transmissão dele para a mente do leitor; sejam as marcas epitéticas, principalmente, como referenciais da oralidade, o diálogo entre a cultura oral e a cultura escrita encontra eco nas versões das histórias de Perrault. Constatou-se, portanto, que essas histórias mantêm uma ligação com as culturas orais, pelos elementos e relações desvendadas ao longo das análises. Todavia, a presença de uma performance nestas versões permaneceu tênue, fugaz, precária, em função de uma tendência da adaptação ou da tradução a afastar-se do manancial literário compilado pelas musas da oralidade e resguardadas na estante da *mnemosine*. Talvez por isso a análise tenha se tornado mais desafiante, pois a teoria da performance em sua previsibilidade e aplicabilidade ao texto narrativo escrito é sempre mais desafiador do que aplicada em sua completude metodológica a uma situação de transmissão oral e real, a exemplo do que fez Patrini (2005) em sua pesquisa com os novos contadores de histórias na França. Da qualquer forma a performance está ali à disposição de uma adaptação progressiva ao objeto poético interpretado.

A busca do nível de performance na escrita literária é sempre mais complexa, por isso o leitor deve concentrar esforços para se lançar sobre as versões dos textos de Perrault com o intuito de comprovar, na relativa escassez das pérolas da oralidade, a presença dessa performance e a medida na qual ela se apresenta. Pelas vias da performance, e circundando a sua identificação, as análises conduziram-se ainda por rumos que auxiliaram a compreensão da obra de Perrault a partir da obtenção dos significados e das revelações oriundos das áreas do conhecimento que ajudam a explicar o contexto que integra a identidade dos contos de fadas ou maravilhosos.

Na trilha da performance pautada aqui pela ação receptiva, as várias discussões de Zumthor (1993; 1997; 2000), Jauss (2202; 2007) e Iser (1999) se firmaram, em princípio, entretanto, elas somente se ajustaram para dar visibilidade à performance na escrita a partir das teorizações de Ong (1998), principalmente; Goody (1988) e Havelock (1996a; 1996c). Na compreensão dos arquétipos literários, dos simbolismos, dos motivos estruturais e de outros componentes das narrativas somente as pistas lançadas por Von-Franz (1985; 1990), Meletínski (2002), Propp (1997; 2006) e Durand (1997) puderam intensificar a compreensão dos sentidos pré-estabelecidas pela experiência estética em função de uma performance e alargar o campo de revelações que esses contos, oráculos da tradição, disponibilizam para seus receptores, neste caso, favorecidos pelo conhecimento teórico conservado graças ao aprimoramento da cultura escrita.

Ao final das análises constatou-se, portanto, que o nível de performance na obra de Perrault é reduzido porque além de, em sua essência, a escritura comportar um nível de performance próximo do zero, garante Zumthor (2000), no caso dos contos de Perrault os aspectos sustentadores dessa performance, baseadas em teorizações de Ong (1998), não garantiriam a sua manutenção em versões futuras. A recorrente presença de expressões epitéticas pode facilmente ser abolida ou reduzida mais ainda, conforme se notou em versões livres. Ao se dispensar vários qualificativos em muitas passagens dos contos (o jovem príncipe por: o príncipe; a linda princesa por: a princesa) tender-se-ia a desincorporar redundâncias, pois príncipes são sempre jovens e princesas sempre lindas. Mas em outros casos, essa supressão do qualificativo poderia sugar muito da significação contida nas bagagens epitéticas.

Conforme se verificou, essas expressões se espalham por todas as versões de todos os contos e envolvem o leitor em sua experiência estética na busca de preencher os vazios visíveis na compreensão da trama. Essas expressões se relacionam com a performance por configurarem traços de oralidade, instaurando um estado de tensão ou euforia, pois mostram ao leitor o real estágio dos personagens em determinados momentos da narração. Mesmo indicando um nível mínimo de performance, esses traços ressaltam o valor dessa performance e a sua permanência identificada durante a ação combinada com a recepção dos textos.

No mesmo patamar da performance instaurada pela presença das bagagens epitéticas, as intervenções do narrador também sugerem um nível de performance baixo. Apesar de estar presente em versões do início do século e em versões mais recentes, essa estratégia do narrador em alguns contos de Perrault pode sofrer sanções de tradutores e adaptadores

preocupados com o enxugamento da linguagem. Se isso ocorre, resta saber para onde vai o que ainda resta do aroma campesino, outonal ou primaveril do conto maravilhoso? Por enquanto, constata-se na escrita essa tenuidade momentaneamente perene da prerrogativa performática em meio ao consolidado oráculo de experiência do qual os contos estão felizmente impregnados.

Portanto, a performance em Perrault é presença profetizada, mas não é presença desejada. Sua ambiência se revela pela percepção aferida por um leitor que encontra em sua análise outros rumos interpretativos em razão de sua angústia por não encontrar uma diversidade de traços de oralidade no objeto de estudo apesar de possuir uma munição considerável para isso. Por isso, sobre a análise da performance é possível perceber e consistentemente inter-relacionar uma bagagem considerável de discursos. O lado positivo disso é que ao ultrapassar em alguns momentos a análise da performance, pela própria ausência desta, os demais aparatos analíticos demonstram uma ligação forte e intrínseca entre os contos maravilhosos aqui analisados e as representações associadas tanto às culturas ditas eruditas quanto ao universo campesino e popular.

Por fim, os contos de Perrault reclamam, ao lado de muitas outras publicações de contos populares, feéricos ou maravilhosos, um olhar menos excludente no âmbito literário e acadêmico, pois se um dia esses textos foram classificados como destinados aos leitores ainda em formação, isso não significa dizer que seu valor estético fosse desprezível se comparado a consagradas obras do cânone. Mais que resgatar a sublimação que esses textos possibilitam é necessário compreender uma parte do próprio passado do homem revelado pelas relações dos enredos com uma maneira de pensar, uma maneira de se exprimir, uma maneira de se relacionar com o meio, todas pertencentes a sociedades de determinadas épocas e que, de certo modo, fizeram parte da construção da história da humanidade.

> Por isso, nós que acabamos de dar um lugar tão belo à imaginação pedimos modestamente que se saiba dar lugar à cigarra ao lado do frágil triunfo da formiga. Porque a verdadeira liberdade da vocação ontológica das pessoas repousa precisamente nesta espontaneidade espiritual e nesta expressão criadora que constitui o campo do imaginário (DURAND, 1997, p. 430).

Se o imaginário está ainda a serviço do campo literário é porque são enaltecidos, ainda, os valores de cada indivíduo, leitor ou ouvinte, cada um com seu nível próprio de erudição pautado na experiência científica e/ou na experiência popular. Da mesma forma, o

imaginário que povoa somente a experiência popular cria nos detentores desta o seu próprio nível de erudição, por isso, por exemplo, um agricultor sertanejo que observa as manifestações da natureza pode coincidir suas previsões com aquelas dos mais renomados especialistas acerca da presença ou não de uma jornada invernosa. Ele aprimora sua técnica de observação porque essa experiência é inerente ao seu cotidiano, pois quando a jornada invernosa esta é satisfatória, garante o banho salutar das serras, pedras e das árvores hibernantes. Retesadas durante a estiagem, estas permanecem com seus galhos secos esperando, ansiosas, a irrigação de suas almas, pois elas gerarão a paisagem verdejante, cenário feliz para a interação do homem com essa fonte de alimento para o corpo e para o espírito, e o sertanejo, igualmente feliz, cria e recria histórias mescladas ao som dos passarinhos.

7 REFERÊNCIAS SOBRE PERRAULT E SUA OBRA

COLLOGNAT-BARÈS *et alii*. *Contes*. Présentation, notes et guide de lecture par Annie Collognat-Barès, Dominique Brunet et Frédéric Dronne. Paris: Pocket, 2006.

EUROPE – Revue littéraire mensuelle. *Charles Perrault.* Paris: EUROPE, n° 739-740, Nov.-dez., 1990.

MENDES, Mariza B. T. *Em busca dos contos perdidos* – o significado das funções femininas nos contos de Perrault. São Paulo: UNESP/Imprensa Oficial do Estado, 2000.

MESSIÈRE, Èvelyne. *Histoires ou contes du temps passé* – avec des moralités (texte et dossier). Lecture accompagnée par Messière Èvelyne. Paris: Gallimard, 1999.

PERRAULT, Charles. *A Bela Adormecida no Bosque*. Versão livre/adaptação Élide M. V. Alzuguir. Ilustrações Paludette. Rio de Janeiro: Vecchi, 1965a. (As Melhores Estórias Infantis Ilustradas)

_____. _____. Tradução Ana Maria Machado. Ilustrações Gustave Doré. São Paulo: Global, 2003. (Literatura em Minha Casa, v. 4. Clássico Universal)

_____. *Contes de ma mère l'Oye*. Illustration Emmanuel Guibert. Paris: Flammarion, 2001. (Librio, 32)

_____. *Contos.* Tradução Manuel João Gomes e Luiza Neto Jorge. Capa Soares Rocha. Lisboa: Editorial Estampa; São Paulo: Martins Fontes, 1977. (Clássicos de bolso – 44/45)

_____. *Contos de Fadas*. Tradução e adaptação Monteiro Lobato. Ilustrações Y. Takaoka. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1934.

_____. _____. Tradução e adaptação. Monteiro Lobato. Ilustrações Y. Takaoka. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1958.

_____. _____. Tradução e adaptação Monteiro Lobato. Ilustrações Y. Takaoka. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 1960.

_____. *Contos de Perrault* - e um conto de Mme. D'Aulnoy. Prefácio José Paulo Paes. Tradução Olívia Krähenbühl. Capa e ilustrações Mogens Ove Österbye. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1965b. (Clássicos da Infância)

_____. _____. Tradução e adaptação Maria José U. A. de Lima. Ilustrações Janusz Grabianski. São Paulo: Melhoramentos, 1970.

_____. _____. Trad. Regina Régis Junqueira. Capa Cláudio Martins. Introdução P. J. Stahl. Ilustrações Gustave Doré. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985. (Grandes obras da Cultura Universal – 8)

_____. _____. Trad. Regina Régis Junqueira. Capa Cláudio Martins. Introdução P. J. Stahl. Ilustrações Gustave Doré. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989. (Grandes obras da Cultura Universal – 8)

_____. _____ – e um conto de Mme. D'Aulnoy. Prefácio José Paulo Paes. Trad. Olívia Krähenbühl. Capa e ilustrações Mogens Ove Österbye. 5. ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1993a. (Clássicos da Infância)

_____. _____. Trad. Regina Régis Junqueira. Capa Cláudio Martins. Introdução P. J. Stahl. Ilustrações Gustave Doré. 4. ed. Belo Horizonte: Villa Rica, 1994. (Grandes obras da Cultura Universal – 8)

_____. _____. Trad. Regina Régis Junqueira. Introdução P. J. Stahl. Ilustrações Gustave Doré. 5. ed. Belo Horizonte: Villa Rica, 1999a. (Grandes obras da Cultura Universal – 8)

_____. _____. Trad. Fernanda L. de Almeida. Ilustrações Elisabeth Teixeira. São Paulo: Ática, 2005a. (Clara Luz)

_____. _____. Trad. Maria Stela Gonçalves. Capa e ilustrações Andréa Vilela. São Paulo: Paulus, 2005b.

_____. *Histórias ou contos de outrora.* Trad., introdução, notas e outras histórias ou contos Renata M. P. Cordeiro. Capa Camila Mesquita. Ilustrações Gustave Doré. São Paulo: Landy, 2004a.

_____. *O Gato de Botas.* Trad. Elza Nascimento. Narrativa de Kathleen N. Daly. Ilustrações Shiba productions. São Paulo/Rio de Janeiro: Record, 1967.

_____. *O Pequeno Polegar.* Ilustração Max. São Paulo: Abril, 1976. (Fábulas Encantadas, 18)

_____. *O Pequeno Polegar.* Trad. adaptação Cordélia Dias D'Aguiar. Capa e ilustrações Teixeira Mendes. São Paulo: Tecnoprint/Ediçoes de Ouro, 1975. (Fantasminha)

_____. *Os mais famosos contos de Charles Perrault*. Trad. Maria Cimolino e Grazia Parodi. Ilustrações Manuel Victor de Azevedo Filho e Marcelo Tadeu Q. Martins. São Paulo: Rideel, 1995.

_____. *Zé Chumaço.* Trad. Maria Cimolino e Grazia Parodi. Ilustrações Manoel Victor de Azevedo Filho. São Paulo: Rideel, 1993b. (Conta para mim)

SORIANO, Marc. *Le dossier Charles Perrault* - scandale imobilier sous Louis XIV, 111 querelles de paternité et trois contes inconnus. Paris: Hachette Litterature, 1972.

_____. *Guide de littérature pour la jeunesse* – courants, problèmes, choix d'auteurs. Paris: Flammarion, 1975a.

_____. *Los cuentos de Perrault* – erudición y tradiciones populares. Argentina: Siglo XXI Editores S.A., 1975b.

_____. *Les contes de Perrault* – culture savante et traditions populaires. Paris: Gallimard, 1977. (Tel)

8 REFERÊNCIAS GERAIS

ARROYO, Leonardo. *Literatura infantil brasileira.* São Paulo: Melhoramentos, 1990.

BAJARD, Élie. *Ler e dizer* – compreensão e comunicação do texto escrito. 2. ed. São Paulo: Cortez, 1999. (Questões da nossa época, 28)

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento* – o contexto de François Rabelais. 4. ed. São Paulo: Hucitec; Brasília: EdUnB, 1999.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem* – problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 1995.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto.* 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. (Elos, 2)

BELMONT, Nicole. *Poétique du conte* – essai sur le conte de tradition orale. Paris: Gallimard, 1999.

BENJAMIM, Walter. *Magia e técnica, arte e política* – ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fada.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

BORNHEIM, Gerd A. O conceito de tradição. In: *Cultura Brasileira* - Tradição/contradição. Rio de Janeiro: Zahar/Funarte, 1987. p. 13-29.

BOSI, Alfredo. Cultura como tradição. In: *Cultura Brasileira* - Tradição/contradição. Rio de Janeiro: Zahar/Funarte, 1987. p. 31-58.

BRAHE, Tycho. *A árvore de Natal ou o tesouro maravilhoso de Papai Noel* – livro para crianças. Rio de Janeiro: Livraria Quaresma, 1956. (Biblioteca Infantil da Liv. Quaresma, 2)

_____. *Histórias Brasileiras* – contos para crianças. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria Quaresma, 1955. (Biblioteca Infantil da Livraria Quaresma, 3)

BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna.* São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CADEMARTORI, Lígia. *O que é literatura infantil*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CASCUDO, Luís da C. *Antologia do folclore Brasileiro.* 4. ed. São Paulo: Global, 2002. V. 1.

_____. *Antologia do folclore Brasileiro.* 4. ed. São Paulo: Global, 2002. V. 2.

_____. *Literatura oral no Brasil.* 2. ed. São Paulo: Global, 2006.

CERVONI, Jean. *A enunciação*. São Paulo: Ática, 1989. (Fundamentos, 61)

CHARTIER, Roger. *Leituras e leitores na França do Antigo Regime.* São Paulo: UNESP, 2004.

_____. *Formas e sentidos* – cultura escrita: entre distinção e apropriação. São Paulo: Mercado das Letras, 2003.

_____. *Os desafios da escrita.* São Paulo: UNESP, 2002.

_____. *A aventura do livro: do leitor ao navegador* – conversações com Jean Hébrard. São Paulo: UNESP/Imprensa Oficial do Estado, 1999.

CLÁUDIO, Afonso. *Trovas e cantares capixabas*. 2. ed. Rio de Janeiro: MEC-SEAC-FUNARTE-INSTITUTO NACIONAL DO FOLCLORE, 1980.

COELHO, Nelly N. *O conto de fadas.* São Paulo: Ática, 1987. (Princípios, 103)

_____. *Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira* – século XIX e XX. São Paulo: EDUSP, 1995.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem.* São Paulo: Perspectiva, 2002. (Debates)

D'ANGELO SERRA, Elizabeth (org.). *30 anos de leitura para crianças e jovens* – algumas leituras. Campinas: Mercado das Letras/ALB, 1998. (Leituras do Brasil)

D'AULNOY, Madame. *Contes de fées*. Édition critique établie par Nadine Jasmin. Paris: Honoré Champion, 2008. (Champion Classiques – Série "Littératures", 6)

DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos* – e outros episódios da história cultural francesa. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

DEIFILIA, et alli. *Histórias do país de Ali-Babá* – livro para crianças. Rio de Janeiro: Livraria Quaresma, s/d. (Biblioteca Infantil da Livraria Quaresma, 6)

DELARUE, Paul et TENÈZE, M.-L. *Le conte populaire français* – catalogue raisonné des versions de France. Nouvelle édition en un Seul volume. Paris: Éditions G.-P. Maisonneuve et Larose, 1997. (t. I, II, III, IV)

DERRIDA, Jacques. *A escrita e a diferença.* 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Debates, 49)

_____. *Gramatologia.* 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Debates, 16)

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ECO, Humberto. *Lector in fabula* – a cooperação interpretativa nos textos narrativos. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Estudos, 89)

FEBVRE, Lucien; MARTIN, Henry-Jean. *O aparecimento do livro.* São Paulo: UNESP/Hucitec, 1992.

FONSECA, Gondim da. *Contos do país das fadas* – livro para crianças. Nova ed. Rio de Janeiro: Livraria Quaresma, 1957. (Biblioteca Infantil da Livraria Quaresma, 8)

_____. *O reino das maravilhas* – contos de gênio e de fadas. 9. ed. Rio de Janeiro: Livraria Quaresma, 1956. (Biblioteca Infantil da Livraria Quaresma, 4)

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor.* 3. ed. Lisboa: Vega Passagens, 1992.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes* – o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição. 3. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

GOODY, Jack. *A lógica da escrita e a organização da sociedade.* Lisboa: Edições 70, 1987. (Perspectiva do homem, 28)

_____. *Domesticação do pensamento selvagem.* Lisboa: Editorial Presença, 1988. (Biblioteca de Textos Universitários, 93)

_____. *Entre l'oralité et l'écriture.* Paris: PUF (Presses Universitaires de France), 1994. (Ethnologies, 409)

_____. *La peur des représentations* – l'ambivalence à l'égard des images, du théâtre, de la fiction, des reliques et de la sexualité. Trad. Pierre-Emmanuel Dauzat. Paris: La Découverte, 2006.

HAVELOCK, Eric A. *A musa aprende a escrever* – reflexões sobre a oralidade e a literacia da Antiguidade ao presente. Lisboa: Gradiva, 1996a.

_____. *A revolução da escrita na Grécia e suas conseqüências culturais.* São Paulo: UNESP; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996b.

_____. *Prefácio a Platão.* Campinas: Papirus, 1996c.

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: *A literatura e o leitor* – textos de estética da recepção. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 105-118.

_____. *O ato da leitura* – uma teoria do efeito estético. São Paulo: Editora 34, 1999. v. 2. (teoria)

_____. *El acto de leer.* Madrid: Taurus, 1987. (Persiles, 176)

JAUSS, Hans R. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 2007. (*Tel*, 169)

_____. A estética da recepção: colocações gerais. In: *A literatura e o leitor* – textos de estética da recepção. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 67-84.

_____. O prazer estético e as experiências fundamentais da *poiesis, aisthesis* e *katharsis*. In: *A literatura e o leitor* – textos de estética da recepção. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 85-104.

_____. *A história da literatura como provocação à teoria literária.* São Paulo: Ática, 1994. (Temas, 36)

JOLLES, André. *Formas simples* – legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso memorável, conto, chiste. São Paulo: CULTRIX, 1976.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil.* 2. ed. São Paulo: Ática, 2003.

_____. *Literatura infantil brasileira* – história e histórias. 6. ed. São Paulo: Ática, 2002. (Fundamentos, 5)

LIMA, Luiz C. (org.). O leitor demanda (d)a literatura. In: *A literatura e o leitor* – textos de estética da recepção. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 37-66.

MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura.* 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

McLUHAN, Marshall. *A galáxia de Gutenberg* – a formação do homem tipográfico. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1972. (CCSE – Col. Cultura, Sociedade, Educação, 19)

MEIRELLES, Cecília. *Problemas da literatura infantil.* 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

MELETÍNSKI, E. M. *Os arquétipos literários*. 2. ed. Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2002.

NASCIMENTO, Bráulio do. *Catálogo do conto popular brasileiro.* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro-IBECC, 2005.

OLSON, David R; TORRANCE, Nancy (org.). *Cultura escrita e oralidade.* São Paulo: Ática, 1995. (Múltiplas Escritas)
ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita* – a tecnologização da palavra. Campinas: Papirus, 1998.

PADILHA, Viriato. *Histórias do arco da velha* – livro para crianças. Nova ed. Rio de Janeiro: Livraria Quaresma, 1955. (Biblioteca Infantil da Livraria Quaresma, 11)

PATRINI-CHARLON, Maria de Lourdes. *Les onteurs se racontent.* Genebra: Slatkine, 2002.

_____. *A renovação do conto* – a emergência de uma prática oral. São Paulo: Cortez, 2005.

PERROT, Jean. *Du jeux, des enfants et des livres.* Paris: Éditions du Cercle de la Libraire, 1987. (Bibliothéques)

_____. *Jeux graphiques dans l'album pour la jeunesse.* Paris: CRDP, 1991. (Argos)

PIMENTEL, Alberto F. *Contos da carochinha* – livro para criança. 23. Ed. Rio de Janeiro: Livraria Quaresma, 1956. (Biblioteca Infantil da Livraria Quaresma, 9)

_____. *Os meus brinquedos* – livro para criança. Nova ed. Rio de Janeiro: Livraria Quaresma, 1955. (Biblioteca Infantil da Livraria Quaresma, 5)

_____. *Teatrinho Infantil* – livro para criança. 3. ed. Rio de Janeiro: Livraria Quaresma, 1955. (Biblioteca Infantil da Livraria Quaresma, 1)

_____. *Álbum para crianças.* – livro para criança. Rio de Janeiro: Livraria Quaresma, 1956. (Biblioteca Infantil da Livraria Quaresma, 10)

_____. *Histórias da Baratinha* – livro para criança. Nova ed. Rio de Janeiro: Livraria Quaresma, 1956 (Biblioteca Infantil da Livraria Quaresma, 12)

_____. *Histórias da avozinha* – livro para criança. Nova ed. Rio de Janeiro: Livraria Quaresma, s/d. (Biblioteca Infantil da Livraria Quaresma, 7)

PROPP, Vladimir I. *Morfologia do conto maravilhoso.* 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

_____. *As raízes históricas do conto maravilhoso.* São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ROBERT, Marthe. *Romances das origens, origens do romance.* Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ROMERO, Sílvio. *Contos populares do Brasil* – folclore brasileiro. 4. ed. Rio de Janeiro: Livraria de Francisco Alves e Cia., 1907.

SIMONSEN, Michele. *O conto popular.* São Paulo: Martins Fontes, 1987.

_____. *Le conte populaire français.* 3. ed. Paris: PUF, 1994. (Que sais-je?)

SOSA, Jesualdo. *A literatura infantil.* São Paulo: Cultrix, 1993.

VON FRANZ, Marie-louise. *A interpretação dos contos de fada*. São Paulo: Paulinas, 1990.

_____. *A individuação nos contos de fada.* São Paulo: Paulinas, 1985a.

_____. *A sombra e o mal nos contos de fada.* São Paulo: Paulinas, 1985b.

WALTY, Ivete Lara Camargos et alii. *Palavra e imagem*: leituras cruzadas. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

WARNER, Marina. *Da fera à loira* – sobre contos de fadas e seus narradores. São Paulo: Companhia das Letras, [1994].

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

_____; LAJOLO, Marisa. *Um Brasil para crianças* – para conhecer a literatura infantil brasileira: histórias, autores e textos. 3. ed. São Paulo: Global, 1988. (Crítica e teoria literária)

_____. *Estética da recepção e história da literatura.* 2. Reimpressão. São Paulo: Ática, 2004.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo.* Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2005.

_____. *Performance, recepção, leitura.* São Paulo: EDUC, 2000.

_____. *Introdução à poesia oral.* São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. *A letra e a voz* – a "literatura" medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. La performance, oralité et écriture. In: *La poésie et la voix dans la civilization medieval.* Paris: Presses Universitaire de France, 1984. p. 37-66.