

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
CÂMPUS DE TRÊS LAGOAS**

NARA LÊDA FRANCO

**ASPECTOS DA FORTUNA CRÍTICA BRASILEIRA DE
CHARLES PERRAULT**

**TRÊS LAGOAS – MS
2011**

NARA LÊDA FRANCO

**ASPECTOS DA FORTUNA CRÍTICA BRASILEIRA DE
CHARLES PERRAULT**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação – Mestrado em Letras do Câmpus de Três Lagoas da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de concentração: Estudos Literários).

Orientador: José Batista de Sales

**TRÊS LAGOAS – MS
2011**

TERMO DE APROVAÇÃO

NARA LÊDA FRANCO

Comissão Examinadora, UFMS/Câmpus de Três Lagoas
2011

Prof. Dr. José Batista de Sales
(UFMS/Três Lagoas)

Prof. Dr. Rauer Ribeiro Rodrigues
(UFMS/Três Lagoas)

Profa. Dra. Renata Junqueira de Souza
(UNESP/Presidente Prudente)

A Deus.

Aos meus familiares e amigos que me incentivaram.

A todos que desta dissertação fizeram uso.

AGRADECIMENTOS

Ao meu Deus, e Deus de todos os cristãos, pela luz e fidelidade com que me conduziu;
À minha família, especialmente à minha mãe (*in memoriam*), pelo suporte emocional;
Aos meus amigos, especialmente Rose e Adriana, pelo afeto e companheirismo;
Ao meu orientador, Prof. Dr. José Batista de Sales, pela cobrança, pela paciência e pela credibilidade que depositou em mim;
A todos os meus professores de Mestrado, por ordem alfabética, porque por ordem afetiva todos ocupariam o primeiro lugar: Prof. Dr. Antonio Rodrigues Belon, Profa. Dra. Kelcilene Grácia Rodrigues, Prof. Dr. Rauer Ribeiro Rodrigues, Prof. Dr. Wagner Corsino Enedino;
Ao Câmpus de Três Lagoas-UFMS e aos seus funcionários, principalmente aos da Biblioteca, pela acolhida e auxílio na busca de livros;
Aos colegas de turma, que compartilharam seus conhecimentos durante as aulas;
Aos pesquisadores, que disponibilizaram seus trabalhos: artigos, dissertações e teses;
Aos que me emprestaram livros;
À Sra. Rosa Foschi, pelas inúmeras permissões e dispensas do trabalho para que eu pudesse frequentar as aulas de Mestrado;
Ao José Carlos, pelo carinho dispensado;
À Banca de Qualificação, Prof. Dr. Danglei de Castro Pereira e Prof. Dr. Rauer Ribeiro Rodrigues, pela valiosa contribuição;
À Banca de Defesa, Prof. Dr. Rauer Ribeiro Rodrigues e Profa. Dra. Renata de Souza Junqueira, pelas observações relevantes.

A verdade não é minha nem tua, para que possa ser tua e minha.

Santo Agostinho

RESUMO

FRANCO, Nara Lêda. *Aspectos da fortuna crítica brasileira de Charles Perrault*. Três Lagoas, 2011, 245f. Dissertação (Mestrado, Estudos Literários). Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - UFMS.

Este trabalho apresenta aspectos da fortuna crítica de Charles Perrault e sua obra *Contos de Mamãe Gansa*, disponíveis em livros e trabalhos acadêmicos que compõem o *corpus* da pesquisa. Busca-se reunir estudos e comentários sobre o escritor francês, numa abordagem comparativa, a fim de elencar os pontos comuns, convergentes e divergentes. Para tanto, a proposta alcança o que foi escrito também sobre *Contos de Mamãe Gansa*, incluindo apresentação de análises das narrativas ou das personagens que as compõem, o que atinge direta ou indiretamente o seu autor. O resultado desse trabalho pode configurar-se elemento a ser considerado para estudos posteriores sobre o escritor que foi denominado por muitos o “Pai da Literatura Infantil” e sobre a sua obra mais célebre, *Contos de Mamãe Gansa*, que sobrevive há mais de trezentos anos.

PALAVRAS-CHAVE: Charles Perrault; arquivo literário; *Contos de Mamãe Gansa*.

ABSTRACT

FRANCO, Nara Lêda. *Aspectos da Fortuna crítica brasileira de Charles Perrault*. Três Lagoas, 2011, 245f. Dissertação (Mestrado, Estudos Literários). Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - UFMS.

This work presents aspects of the critical fortune of Charles Perrault and his work called "Mother goose tales", available on books and academic jobs that compound the research corpus. Search itself to gather studies and coments about the french writer, on a comparative approach, in order to list the common points, convergent and divergent. For both, the purpose reaches that was written also about "Mother goose tales", including presentations of narrative analysis or the characters that compose it, which affects directly or indirectly the author. The work's result can setup element to be considered for further studies about the writer who was named by many "children's literature father" and his most celebrated work, "Mother goose tales", that survives since more than three hundred years.

Keywords: Charles Perrault; literary archive; Mother goose tales.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I – ORGANIZANDO ARQUIVO: O <i>CORPUS</i> DA PESQUISA	16
1. Entre livros e bancos de dados científicos, a busca por Charles Perrault	16
1.1. Charles Perrault nas páginas dos livros	18
1.1.1. Charles Perrault sob a ótica da Literatura	18
1.1.2. Charles Perrault sob a ótica da Linguística	26
1.1.3. Charles Perrault sob a ótica da História Social	28
1.1.4. Charles Perrault sob a ótica da Psicologia	32
1.2. Charles Perrault e sua obra no meio acadêmico: entre teses, dissertações e artigos	34
1.2.1. Sob a ótica da Literatura	35
1.2.2. Sob a ótica da Linguística	37
1.2.3. Sob a ótica da História	42
1.2.4. Sob a ótica da Psicologia	44
CAPÍTULO II – CHARLES PERRAULT, DA FRANÇA PARA O BRASIL	46
1. Charles Perrault: um burguês, um político, um advogado, um pai ou um pedagogo inventando a Literatura Infantil?	46
2. Charles Perrault sob a crítica brasileira	52
2.1. Charles Perrault como agente histórico	65
2.2. O discurso de Charles Perrault: do passado para o presente	72
2.3. As “interferências” de Charles Perrault no caráter plurifuncional dos contos..	80
CAPÍTULO III – O CRIADOR NA CRIATURA – CHARLES PERRAULT E <i>CONTOS DE MAMÃE GANSA</i>	84
1. <i>Contos de Mamãe Gansa</i> : a obra que consagrou Charles Perrault	84
2. Charles Perrault sob diferentes olhares	90
3. Nos contos compilados, a presença de Charles Perrault	101
3.1. <i>A Bela Adormecida</i>	102
3.2. <i>Chapeuzinho Vermelho</i>	106
3.3. <i>O Barba Azul</i>	113

3.4. <i>O Gato de Botas</i>	118
3.5. <i>As Fadas</i>	120
3.6. <i>Cinderela</i>	122
3.7. <i>Riquet do Topete</i>	127
3.8. <i>O Pequeno Polegar</i>	129
3.9. <i>Pele de Asno</i>	131
3.10. <i>Grisélidis</i>	135
3.11. <i>Os Desejos Ridículos</i>	136
4. Considerações finais sobre Charles Perrault e sua obra	137
CONCLUSÃO	142
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	145
APÊNDICES	151
1. Datas e dados sobre Charles Perrault por fontes diversas	152
2. Dados sobre <i>Contos de Mamãe Gansa</i> por fontes diversas	158
ANEXOS	163
1. Gravura que serviu de frontispício para <i>Contos de Mamãe Gansa</i>	164
2. Os contos de Charles Perrault	165
A. <i>A Bela Adormecida</i> no Bosque	166
B. <i>Chapeuzinho Vermelho</i>	174
C. <i>Barba Azul</i>	177
D. <i>O Mestre Gato ou O Gato de Botas</i>	182
E. <i>As Fadas</i>	187
F. <i>Cinderela ou O Sapatinho de Vidro</i>	191
G. <i>Riquete do Topete</i>	198
H. <i>O Pequeno Polegar</i>	205
I. <i>Pele de Asno</i>	214
J. <i>Os Desejos Ridículos</i>	224
L. <i>Griselda</i>	231
3. Dados biográficos	245

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objeto aspectos da fortuna crítica de Charles Perrault, sem desconsiderar a sua obra *Histoires ou Contes Du Temps Passé, avec les Moralités* (*Histórias ou contos do tempo passado, com moralidades*), publicada pela primeira vez em 1697 com o subtítulo *Contes de Ma Mère l'Oye* (*Contos da Mamãe Gansa*), nome pelo qual se popularizou. Para isso, foram coletadas bibliografias disponíveis, a saber, livros e trabalhos acadêmicos, materiais que compõem o *corpus* dessa pesquisa.

O primeiro capítulo apresenta o material, seguido de comentário ou resumo acerca do que trata cada autor. Todos os títulos selecionados foram dispostos em ordem cronológica a fim de que fossem seguidas as pistas que se formaram durante a recepção de *Contos de Mamãe Gansa* no Brasil e de seu autor, Charles Perrault. Divididos em forma de livros, teses, dissertações, artigos, esses títulos foram agrupados por quatro áreas do conhecimento, a saber: Literatura, Linguística, Psicanálise/Psicologia e História Social.

A escolha por essas áreas deu-se pela recorrência das mesmas e pela abrangência. Por exemplo, a vertente literária não desprezou a pedagógica, assim, abordou também *Contos de Mamãe Gansa* como literatura infantil, o que foi apontado nas análises; quanto ao papel da obra na formação da criança e interferências, positivas ou negativas, a Psicologia abordou sem ter a preocupação de desvincular essa ação do campo educacional, onde ocorre o maior contato do pequeno leitor com a obra literária. Assim, a área da Educação permeou outras.

O segundo capítulo traz, inicialmente, a biografia e a bibliografia de Charles Perrault, historicamente contextualizadas. Tais informações têm a função de anteceder a apresentação de alguns estudos sobre a sua obra, realizados pelos autores que formam o *corpus* da pesquisa, a fim de nos garantir um trânsito mais alicerçado na construção da imagem de Charles Perrault.

Destinar o terceiro capítulo a Charles Perrault, o escritor descoberto nos *Contos de Mamãe Gansa*, deveu-se a uma questão metodológica imposta pela impossibilidade de desatrelá-lo da obra que o consagrou, já que os próprios autores estabelecem entre

ambos uma relação de dependência. Comumente, as opiniões sobre Charles Perrault são ilustradas pelos contos que compilou.

Muitos estudiosos da literatura infantil, mesmo quando se propuseram a um levantamento histórico dos livros destinados às crianças em âmbito nacional, citaram e contextualizaram *Contos de Mamãe Gansa*, tecendo comentários sobre os contos que compuseram a obra. Assim, a apresentação submeteu-se a quatro diferentes óticas, que podem ser denominadas áreas de conhecimento ou vertentes, já citadas. A partir daí, essas ideias foram submetidas a uma aproximação ou dispostas como oponentes.

A conclusão do trabalho considerou as diferentes concepções apresentadas sobre Charles Perrault numa proposta de promover uma reflexão e permitir que o leitor possa sobre ele compor um juízo, sem dissociá-lo dos *Contos de Mamãe Gansa*, mas tendo, nestes elementos, exemplificadores das análises que remetem a ele.

No Brasil, inúmeros escritores de obras infantis se renderam à sedução de lançar livros de contos de fadas. O primeiro registro sobre a influência de Charles Perrault foi a obra de Figueiredo Pimentel (1869-1914): *Contos da Carochinha: histórias de Perrault, Grimm e Andersen* (1894). Mais tarde, Monteiro Lobato (1882-1948), adaptou nove dos onze contos perraultianos e o título dado à obra apontou uma escolha não só pelo gênero, mas pelo autor francês¹.

Se essas primeiras traduções não tivessem sido seguidas de muitas outras, ainda assim a obra *Contos de Mamãe Gansa* teria comprovada sua relevância na história da literatura infantil brasileira. Em 2004 essa tradição literária é rememorada (ainda que não tenha sido esquecida) por Renata Cordeiro, que a traduz juntamente com moral versificada com que Charles Perrault finalizou, na primeira pessoa, cada conto.

Pelas traduções e adaptações, esses contos se popularizaram no Brasil, trazendo junto o nome de Charles Perrault. Há mais de meio século, Cecília Meireles (1901-1964) colocou-o entre os “beneméritos” que colheram os contos orais e os apresentaram em sua forma escrita, evitando que fossem esquecidos. Ao conceber o livro infantil como obra inventada por um adulto e dotada de uma intenção – que fosse a de transmitir ensinamentos – a autora se referiu a Charles Perrault como aquele que depositou nas

¹ A obra de 1965 traz na capa: “Charles Perrault: Contos de Fadas”, seguido de: “Tradução e Adaptação de Monteiro Lobato”.

mães a esperança de que transmitissem aos filhos essa herança cultural e educativa (MEIRELES, 1984, p. 72)².

Para Sosa (1982, p.18) Charles Perrault não foi um escritor tipicamente infantil, mas aquele que foi considerado pela crítica como “um dos grandes mestres” de todos os tempos, que, assim como Defoe e Verne, não criou personagens para a infância, mas usou os contos universais com uma “espécie de ingenuidade intencional”, visto que travava na sua época uma batalha pela expressão. Portanto, definiu-o com duas palavras: “Homero burguês”³.

Logo após, Belotti (1985)⁴ posicionou-se contra os contos de fadas no meio educacional, aos quais se reportou como sendo as “velhas histórias infantis”.⁵

Ao concebê-los como um instrumento de opressão e imposição de valores machistas, Belotti ironizou o comportamento de algumas heroínas perraultianas, como a do conto *Grisélidis*: “Griselda, a pastorinha desposada pelo príncipe que nela viu a mulher ideal, aceita ser tiranizada sadicamente por ele, porque faz parte das elogiadas virtudes femininas sofrer, sem rebelar-se, qualquer desmando” (BELOTTI, 1985, p. 103).

Esses são só alguns exemplos dos diferentes ângulos de vista por meio dos quais podemos compreender o escritor Charles Perrault.

Afinal, é ele o “benemérito escritor”, como afirma Cecília Meireles; “um dos grandes mestres”, como define Sosa; ou o “machista opressor”, como acusa Belotti? Ou Charles Perrault é tudo isso junto? E ainda: as opiniões se submeteram a uma tendência de época, ou isso não aconteceu? Ideias se repetiram, em décadas diferentes, configurando-se uma recorrência, ou não? São perguntas que o leitor poderá responder, visto que a apresentação segue uma ordem cronológica.

² A obra é resultante de três conferências realizadas por Cecília Meireles (1901-1964) em janeiro de 1949 na cidade de Belo Horizonte, num curso oferecido pela Secretaria Municipal de Educação.

³ Segundo Sosa, a expressão foi usada por Arvèle Barine, em *Les Contes de Perrault*, publicada em *Revue de Deux Mondes*, p. 674, no dia primeiro de dezembro de 1882, em Paris. Segundo Sosa, Barine defendia a ideia de que Perrault ensinava, através da Literatura, na expressão de seu tempo, como o fizera Homero.

⁴ A primeira edição dessa obra foi no ano de 1975, cujo título era *O descondicionalismo da mulher*.

⁵ Sobre Belotti, consta na página de rosto: “a autora nasceu em Roma, onde ainda reside. Dirige o *Centro Maternal Montessori de Roma*, desde a sua fundação, único do gênero na Itália, onde as futuras mães se preparam psicológica e praticamente para a tarefa de mães respeitadas da individualidade da criança. Há vários anos ensina na escola *Assistentes da Infância Montessori*, transformada em 1960, no *Instituto Profissional do Estado*. Colabora em diversas revistas especializadas.” Mas Sosa (1982, p. 24) discorda de métodos que se opõem aos contos de fadas para crianças, visto que estes mas do que favorecer a imaginação, causam prazer.

Quando Sosa (1982) o concebe como “grande mestre”, o faz considerando a recepção da sua obra pelo leitor infantil, ressaltando que o gosto da criança pelo gênero contos de fadas, inaugurado por Charles Perrault, moveu outros autores nessa direção. Com Perrault, esses autores teriam aprendido que traduzir, adaptar e imitar contos de fadas, contemporizando-os, ou não, significava garantia de um leitor cativo. Se ele é o “benemérito escritor”, como afirma Meireles (1984), se deve ao fato de ser responsável pela iniciativa de escrever os contos populares, evitando que fossem esquecidos. Como o “machista opressor”, Charles Perrault é, quase sempre, retirado do seu tempo e analisado sob o ponto de vista contemporâneo, ou seja, depois do advento feminista.

Em vários livros ou pesquisas acadêmicas, mesmo quando considerado o contexto histórico e político da França setecentista, são identificados regras e valores exigidos por aquela sociedade burguesa – emergente – e a aristocracia – decadente – que permeiam o discurso perraultiano. Reconhecida é, também, a repressão à mulher – a daquela época e a de hoje, já que os contos ultrapassaram os séculos – numa “proposta” de ordem social.

Sob esse prisma, o escritor se configura num representante da ideologia burguesa: aconselhou as crianças a não desobedecerem às regras, advertindo-as quanto às conseqüências, por meio do conto *Chapeuzinho Vermelho*; apresentou às mulheres o modelo de submissão e paciência, como no conto *Grisélidis*; apontou os perigos da curiosidade feminina, em *Barba Azul*; ensinou à mulher esperar até um século por um “príncipe”, se fosse preciso, em *A Bela Adormecida*.

Os textos coletados sobre Charles Perrault podem se dividir em duas classificações: livros e trabalhos acadêmicos. De uma forma geral, os livros procedem a um levantamento biobibliográfico de Perrault, abordam o momento histórico em que ele viveu, contextualizam a obra *Contos de mamãe Gansa* e destacam seus contos, apontando suas características em linhas gerais. Quanto aos artigos, dissertações e teses se propõem a uma análise da obra como um todo ou de contos específicos. Entretanto, destacam, em sua maioria, o discurso de Perrault.

Quando ressaltamos as análises dos contos, objetivamos oferecer ao leitor não só a fonte em que se encontra a análise, mas ela própria resumida, o que não torna esta pesquisa apenas responsável por apontar referências. Por outro lado, nossa tarefa não foi a de fazer análises ou elaborar opiniões, mas disponibilizá-las, visto que nem sempre convergem ou concordam, mas divergem entre si, ainda que tratem sobre o mesmo objeto.

O acesso a esse mosaico de opiniões, conclusões de estudos e análises dos autores pesquisados pode permitir que ultrapassemos os trezentos anos que nos separam de Charles Perrault e o percebamos, hoje, pela imagem que poderemos compor.

Considerando a importância histórica de *Contos de Mamãe Gansa* no início da literatura infantil brasileira e identificando essas narrativas como recorrentes nas décadas que se seguiram, atentamos para publicações em forma de artigos, dissertações, teses e livros sobre Charles Perrault e *Contos de Mamãe Gansa*, com o intuito de reunir nesta pesquisa o material encontrado, a saber, aquele ao qual tivemos acesso, tentativa que resultou num trabalho provocativo, no sentido de inacabado.

Sistematizar escritos sobre o escritor intitulado o “Pai da Literatura Infantil” demanda esforço, persistência e tempo e reuni-los num só arquivo literário⁶, em forma de dissertação, não seria plenamente possível, a menos que alguém se dispusesse a iniciar esta tarefa. Nós enfrentamos o desafio e nos dispomos, cientes de que toda documentação de caráter inicial, tem também, por si só, caráter de incompletude.

Basicamente, isso se deve ao fato de que se essa bibliografia tem caráter documental, tem também caráter seletivo. Assim sendo não tem a pretensão de esgotar-se em si mesma, visto que se baseia principalmente numa ação que incorre na seleção de material e de que esbarra na ausência de todos os documentos existentes. Sabemos que a notoriedade de Charles Perrault excede ao material encontrado e selecionado, e essa certeza nos tranquiliza, porque não nos responsabiliza pela apresentação de um trabalho pronto e acabado, mas com lacunas e, por isso mesmo, carente de continuidade.

⁶ Entende-se, aqui, como arquivo literário, a reunião de textos sobre um aspecto da literatura, nesse caso, o autor Charles Perrault. Aqui, o maior objetivo do arquivo é juntar e disponibilizar informações coletadas.

CAPÍTULO I – ORGANIZANDO ARQUIVO: O *CORPUS* DA PESQUISA

1. Entre livros e bancos de dados científicos, a busca por Charles Perrault

O *corpus* da pesquisa constitui-se de textos encontrados em *blogs*, artigos, dissertações, teses e livros, com destaque para os dois primeiros como maiores auxiliares no processo de busca, visto que disponibilizaram grande parte dos títulos apresentados neste trabalho.

A procura por livros em *sites* de busca, usando o nome de Charles Perrault, não gerou resultados significativos. Isso aconteceu porque na maioria das obras, ou pesquisas acadêmicas, as referências ao escritor são feitas no corpo do texto, não no título. Muitas vezes tampouco seu nome aparece na titulação de um capítulo, limitando-se a surgir numa ou noutra página, nas referências à literatura infantil ou ao gênero conto de fadas. Assim, a fim de se chegar às fontes que tratam sobre Charles Perrault, o tema “conto de fadas”, ou “literatura infantil” configuraram-se em termos usados nos *sites* de busca.

Para exemplificar, podemos citar o título do livro de Robert Darnton (2006), professor de História na Universidade de Princeton (EUA): *O grande massacre de gatos, e outros episódios da história cultural francesa*. Embora não apareça aí o nome de Charles Perrault nem indicações de que possa tratar sobre os contos de fadas e seus escritores, contextualiza e propõe análises sobre os contos populares, assim como do significado de “Mãe Gansa”, remetendo à obra do escritor. É a partir daí que Darnton analisa Perrault como um escritor imerso na história política da França.

Os trabalhos acadêmicos que se referem a Charles Perrault foram encontrados na *home-page* da CAPES, CNPq, Domínio Público e Bibliotecas Virtuais, assim como em bibliotecas visitadas, como a da USP, da UNICAMP e da UFG. Percebemos que a maioria desses trabalhos se direcionaram à análise de alguns de seus contos. Desse modo, as referências a Charles Perrault surgem por duas razões: para atribuir autoria e para justificar – usando o momento histórico em que ele viveu e a sua atuação política – as considerações feitas.

O material coletado submeteu-se a análise de ordem temporal, momento em que a cronologia ditou a sequência de sua apresentação. Mas isso considerando o ano da

primeira edição, não o ano da obra consultada, a fim de que a leitura pudesse favorecer uma percepção da linha evolutiva (sob a ótica cronológica) de concepções sobre Charles Perrault, assim como de análises sobre os contos compilados por ele.

Respeitando-se a ordem de publicação, as obras foram distribuídas em áreas de conhecimento: Literatura, Linguística, Psicanálise/Psicologia e História Social⁷. A escolha por essas áreas foi determinada pela própria abordagem dos autores que compõem o *corpus* da pesquisa. O principal objetivo, no entanto, foi o de que a pesquisa resultasse num agrupamento (comum, convergente ou divergente) de idéias, opiniões, análises e comentários sobre Charles Perrault e sobre sua obra *Contos de Mamãe Gansa*.

Muitos autores publicaram esses contos, mas a obra escolhida para apresentação dos contos perraultianos é *Histórias ou Contos de Outrora*, sob cujo título inscreve-se “concepção e tradução de Renata Cordeiro” constituindo-se material de apoio para que o leitor, diante de uma possível necessidade de compreender melhor os comentários dos autores sobre a presença de Charles Perrault neste ou noutro conto, pudesse realizar a consulta⁸.

É importante ressaltar que os autores e demais estudiosos do meio acadêmico diferem entre si ao se reportarem ao nome da obra, aos títulos dos contos e até ao nome das personagens. O mesmo acontece com as traduções e adaptações. Assim, quando nos referimos a esses elementos, escolhemos as denominações mais recorrentes, respeitando o termo usado pela fonte somente quando houver transcrições na íntegra⁹.

Na escolha de produções acadêmicas, os critérios se submeteram, num primeiro momento, a dois fatores: o título ou assunto com referências a Charles Perrault e o acesso possível; num segundo momento, após a leitura, sua relevância e originalidade. Alguns trabalhos, no entanto, atenderam ao primeiro fator, mas não estavam disponíveis nos meios eletrônicos e não foi possível obtê-los de outra forma.

⁷ A área da Educação não foi escolhida porque os autores não tratavam especificamente de Charles Perrault, ou dos contos perraultianos na Pedagogia, mas sobre contos de fadas em geral e seus benefícios ou malefícios na formação da criança, o que acabou se encaixando na área da Psicanálise/Psicologia.

⁸ O material faz parte de Anexos. A opção pela obra de Renata Cordeiro (2004) deveu-se a três aspectos fundamentais: não exclui a moral em versos, originariamente apresentada por Perrault e a prova de que, por meio dela, falava diretamente com o receptor; mantém, em versos, um dos três contos assim apresentados na obra original; traduz quase a totalidade de *Contos de Mamãe Gansa* (dez, dos onze contos).

⁹ Por exemplo, para o conto *Riquet do topete*, Meireles (1984, p. 72) utiliza “Riquete de crista”; Gões (1984, p. 78), “Henrique, o topetudo”; Lobato (1965, p. 95), “Riquet, o topetudo”; o mais recorrente, entretanto, é Riquet do topete. Carvalho (1989, p. 84) explica que Riquet seria abreviatura de Henriquete, que, no dialeto normando, significa “corcunda”. O príncipe Riquet possuía essa deficiência física.

Quanto aos trabalhos consultados e analisados, a seleção foi submetida a novos critérios, tais como relevância, originalidade e amplitude. Neste último, foi considerado o alcance das várias faces de Charles Perrault: o escritor, o político, o arquiteto, o advogado, o pedagogo burguês.

Nem todos os autores e estudiosos que fazem parte dessa pesquisa emitiram opiniões ou fizeram análises sobre Charles Perrault, fazendo-as recair sobre um ou outro conto compilado por ele, mas foram selecionados pelo fato de que as considerações sobre os contos alcançavam o contexto da França setecentista e sugeriam as intenções do escritor.

1.1. Charles Perrault nas páginas dos livros

As obras que tratam sobre Charles Perrault, ainda que de áreas diferentes, não se restringem a uma abordagem específica; uma área permeia a outra. Assim, a divisão proposta deveu-se a uma questão metodológica, como já foi dito, mas, principalmente, ao fato de que há uma predominância de um tema.

Os psicanalistas e psicólogos, por exemplo, discorrem sobre o aspecto discursivo dos contos de Charles Perrault quando se propõem a analisar a linguagem simbólica presente neles e ressaltam os arquétipos, ou quando usam os contos para intervenções terapêuticas. Outros pesquisadores, que se apoiam em teorias linguísticas a fim de compreenderem o discurso e a ideologia presente nos contos, não desprezam o papel que esse discurso desempenha na formação humana, ditando comportamentos e valores em um determinado momento, fatores que acabam por tangenciar a área da História.

Logo, como uma área permeia a outra, o que pode caracterizar essas abordagens é o enfoque dado, este submetido ao objetivo norteador da temática escolhida pelo autor do livro ou pesquisador acadêmico.

1.1.1. Charles Perrault sob a ótica da Literatura

Cecília Meireles, em *Problemas da Literatura Infantil* (1984), declarou que sofrera influência estilística de Charles Perrault. Entre as obras citadas, que a autora

aponta como “clássicas”, encontra-se *Contos de Mamãe Gansa*, que seria para ela o primeiro exemplo de literatura para crianças. A partir dessa afirmação, torna-se mais clara a sua concepção sobre Perrault, seja dentro da perspectiva pedagógica, seja submetida à esfera literária, o que veremos no Capítulo II, junto a outras considerações sobre ele.

Em *A Literatura e o Homem Ocidental* (1967) J. B. Priesley¹⁰ faz referências à *Querela* como “Batalha dos livros”, em que se disputava a supremacia dos modernos sobre os antigos. O movimento literário, ainda que iniciado por Charles Perrault, não conduz Priesley a extensos comentários sobre o tema¹¹.

Um ano depois, Miguel Arroyo (1968) escreveu *Literatura Infantil Brasileira: ensaio de preliminares para a sua história e suas fontes*, apontando Charles Perrault como um autor de literatura infantil e atribuindo-lhe um papel revolucionário no campo da literatura:

A importância de Perrault não é apenas de criador, mas também a de escritor que rompeu com o preconceito mantido em torno da cultura popular e em torno da criança. Graças ao seu livro possibilitou o florescimento de uma série de autores importantes para a literatura infantil, tanto em seu país como em outras nações da Europa. (ARROYO, 1968, p. 30).

Arroyo aborda a problemática que cerca a literatura infantil (estilo, pedagogização moralizante, imposição do adulto sobre a criança) apelando para diversos teóricos que tratam sobre o assunto. Ao citar, porém, uma frase de Cícero¹², é que conclui: “Eis, aí, ao que parece um erro em que não incorreram Perrault, Andersen, os Irmãos Grimm, Schmid [*sic*], Collodi¹³, mas que no geral compromete a moderna

¹⁰ PRIESLEY afirma que, aos 27/01/1687, por ocasião da convalescença do rei, Perrault lera na Academia um poema de sua autoria: *O século de Luís, O Grande* (1687) Na comparação dos homens antigos e modernos, exaltou os últimos, o que resultou no movimento denominado *Querela*. Esse movimento culminou na publicação, pelo escritor francês, dos quatro volumes da obra *Paralelos entre Antigos e Modernos* (1688 a 1697). Para o estudioso de Perrault, Marc Soriano, esse movimento envolveu “uma profunda oposição entre duas culturas: o politeísmo greco-latino e o monoteísmo judaico cristão”, isso porque “os escritores cristãos, cansados do uso excessivo da mitologia pagã, começam a introduzir em suas obras os temas e figuras do cristianismo, por eles considerado superiores.” (Mendes, 2000, p.71).

¹¹ Em seu artigo *Gênero clássico, processo moderno: o uso do paralelo por Charles Perrault*, Nascimento (2007) esclarece que a “Querela” foi o movimento, iniciado por Perrault, cuja base principal era a defesa do caráter histórico da arte literária. Quanto à obra *Contos de Mamãe Gansa* seria resultante desse movimento.

¹² Como esclarece Arroyo (1968, p.39) em N.R., número 47, a frase de Cícero encontra-se na obra de Montaigne, *Ensaio*, Livro I, Capítulo XXV: “A autoridade dos que ensinam prejudica muitas vezes aos que querem aprender.”

¹³ Arroyo afirma que entre os vários influenciados por Perrault, estaria Collodi, o autor de *Pinóquio*, que traduzira o autor francês com “grande entusiasmo” (ARROYO, 1968, p. 31).

literatura infantil atual: a preocupação de um didatismo excessivo” (ARROYO, 1968, p. 38).

Pela afirmação, percebe-se que esse caráter educativo da literatura infantil não incomoda o autor, pelo contrário: “Em Perrault, em Andersen, em Grimm, em Deföe, em Swift, enfim, nos clássicos, colhe-se muito da literatura do maravilhoso, o que explicaria o profundo sentido de educação de suas obras” (ARROYO, 1968, p. 41).

Nazira Salem (1970) estabelece uma relação concomitante entre a origem e o desenvolvimento da literatura infantil com as teorias educacionais – presentes nos sistemas de ensino dos povos primitivos até o século XX – ao mesmo tempo em que reconstrói o processo histórico de infantilização da criança, que recaiu sobre essa literatura.

Nesse processo, a autora estuda Jean Batista de La Sale – com suas cartilhas e livros para a cristianização da infância –, Mme. d’Aulnoy – com seus contos folclóricos inicialmente destinados aos adultos –, Fenelon – com suas *Aventuras de Telêmaco* (1717), cujo objetivo era orientar a educação do neto de Luís XIV – e chega a Charles Perrault, a quem reserva um espaço significativo, elencando detalhes biográficos e bibliográficos.

Para Salem (1970, p.41), a obra *Contos de Mamãe Gansa* não recebeu de Charles Perrault a devida importância, tendo este morrido “sem assistir a glória que seus contos lhe consagrariam”. O reconhecimento teria acontecido no final do século XIX, com a busca por material literário, devido ao advento da literatura infantil, a saber,, a literatura destinada às crianças: “E isto porque, desaparecidos os personagens a que seus contos se referiam e desaparecido o significado intrínseco que continham, eles foram adaptados como histórias infantis”.

De forma conclusiva, a autora comenta:

Seus contos, então, encantaram velhos e crianças de todo o mundo. Atravessaram as fronteiras do espaço e do tempo e ainda hoje as crianças de todos os países e de todas as raças vibram com eles, pois foram traduzidos e vertidos para todas as línguas e adaptados para todo o mundo [...] trazem para as crianças de hoje, mitos e lendas, mais velhos que o mundo. (SALEM, 1970, p. 41-42).

Maria Lúcia Amaral (1983) concebe Charles Perrault como o escritor artista, aquele que cativou e encantou as crianças. Para Amaral (1983, p. 13), ele encontra-se entre os “admiráveis escritores”, aqueles que têm como chave do sucesso a “riqueza de

imaginação”, a “soma de experiências” e a “forma expressiva e com inegável elevação de pensamento” com que escrevem, eternizando contos que são um “verdadeiro encantamento” para o leitor infantil.

Em meio às reflexões sobre aspectos conceituais e funcionais da literatura infantil, Jesualdo Sosa (1982) enumera as características de um livro para crianças, criticando ou elogiando elementos que fazem parte do gênero. O autor critica os livros escritos para as crianças, “insossos e vazios”, que não lhes satisfazem o apetite, e aqueles que apelam para a puerilidade e para tom moralizador, sendo rejeitados pela artificialidade com que se impõem aos olhos do pequeno leitor. Para ele, a imaginação/invenção, o drama, a técnica do desenvolvimento e a linguagem seriam os quatro pilares a sustentar a literatura infantil:

A capacidade de combiná-los numa forma artística e sábia para realizar, no transcorrer da leitura, a integração da personalidade da criança é que é o difícil. Isto é alcançado – creio que sem premeditação, na maioria das vezes – mediante as condições pessoais do narrador. (SOSA, 1982, p. 40).

É assim que Sosa aproxima o escritor do contador de histórias, aquele que, antes de escrever, contava histórias aos quatro filhos: “Lembremo-nos de que Perrault, antes de mais nada, estudava a infância para saber o efeito que sua histórias surtiriam na alma infantil” (SOSA, 1982, p. 23).

Nesse percurso, de conceitos e considerações acerca da literatura infantil, Ligia Cademartori (1990) analisa o adjetivo que acompanha e diferencia o termo “literatura”, buscando situá-lo historicamente sem desconsiderar as influências externas que o permeiam. Segundo a autora, os contos perraultianos, tantas vezes referidos mas pouco comentados pela crítica, configuram-se os mais célebres da literatura francesa e constituem parâmetros de leitura para crianças: “[...] por terem vencido tantos testes da recepção, fornecem aos pósteros referências a respeito da constituição da tônica literária do texto destinado à criança”¹⁴ (CADEMARTORI, 1990, p. 33).

A sugestão de Cademartori é de que os contos do escritor francês sejam analisados sob um enfoque interdisciplinar, visto que os problemas que suscitam não se

¹⁴ A obra de Cademartori antecede as análises atualmente realizadas nos meios acadêmicos, o que justifica a reflexão da autora; nos dias atuais, principalmente nesta década, há um número significativo de trabalho de análise da obra ou de algum conto de Charles Perrault, como poderemos comprovar nessa pesquisa. A obra de Mariza Mendes (2000), bem mais recente, também fez essa observação: ao justificar sua escolha por estudar os contos perraultianos, Mendes explica que deveu-se ao fato de “existirem muito poucos estudos sobre Perrault no Brasil, ao lado de um grande interesse pelos Irmãos Grimm, cujos contos foram sempre mais divulgados entre nós” (MENDES, Mariza, 2000, p. 15).

restringem a um campo, seja literário, sociológico, psicanalítico ou folclórico. A necessidade se basearia no fato de que há uma dicotomia presente nas análises dos contos decorrente da falta de integração desses campos.

Para Bárbara Vasconcelos Carvalho (1989), a literatura infantil teve início com a obra *Contos de Mamãe Gansa*, ainda que seu autor não tivesse previsto que se constituiria uma nova proposta literária e que, por inaugurá-la, seria eleito “o criador da Literatura da Criança.”.

Conforme a autora

O seicentismo barroco, caprichado e requintado, deu à Literatura maravilhosa a riqueza da imaginação que tanto agrada às crianças. O preciosismo e as preciosas de então, transitaram nos contos maravilhosos, com a roupagem da fantasia, do jogo lúdico, das Fadas e das Bruxas, através da incomparável pena de Perrault. (CARVALHO, 1989, p. 77).

O “novo estilo literário” apontado pela autora baseia-se no fato de que Charles Perrault retratou a sociedade da época com toda a sua “carga existencial”: as lutas, os medos, as classes, os sonhos..., fazendo da realidade uma obra literária, não sem deixar de (sutilmente) criticá-la:

A crítica sutil é comum a todos os escritores infantis; ela, porém, se distancia com o tempo, desde que passe a época em que foi escrita a obra e a sociedade a que foi dirigida, a sátira se distancia no passado, transformando-se os contos apenas em estórias recreativas e divertidas, esvaziadas de seu conteúdo crítico. (Carvalho, 1989, p. 77).

Marisa Lajolo e Regina Zilberman (1984), ao elencarem obras do classicismo francês citaram *Contos de Mamãe Gansa* (1697), mas ressaltaram que embora o “berço” da literatura infantil tenha sido a França, a Inglaterra fez-se responsável pela sua difusão.

Lúcia Pimentel Góes (1984) referiu-se a Charles Perrault como aquele que transcreveu em livro a tradição oral, mas não como o criador da literatura infantil, já que remete a criação às suas fontes primárias¹⁵.

¹⁵ Sobre a origem da literatura infantil, afirma GÓES (1984, p. 57): “Assim, as fontes da literatura infantil estariam em *Calila e Dimma* que se desdobrou no *Roman du Renart*, na *Disputa Del Asno*, de Frei Anselmo Turnedo, em Bocaccio, nos ‘fabliaux’, no *Conde Lucanor*, de Juan Manoel, nos contos e provérbios da *Disciplina Clericalis*, na compilação de Pedro Alfonso, em La Fontaine ou no *Sendelbar*, traduzido do árabe, para o castelhano.

Para a autora, a relevância de Perrault deve-se ao fato de ter trazido para a literatura infantil o gênero conto de fadas, o maravilhoso, o que resultou em modelo para outros autores:

E Perrault, mesmo que não se saiba quais foram suas fontes próximas ou remotas, com seus *Contos de Mamãe Gansa*, subtítulo de *Histórias do Tempo Passado com Moralidades*, introduziu e consagrou definitivamente a ‘*féerie*’, o maravilhoso na literatura infantil. (GÓES, 1984, p. 57).

Os *Contos de Mamãe Gansa* fazem parte do repertório literário citado por Nelly Novaes Coelho (1991) quando se propõe a traçar o panorama histórico da Literatura Infantil e Juvenil:

Contemporâneo de La Fontaine e seu opositor na “Querela dos Antigos e Modernos”, Charles Perrault [...] entra para a História Literária Universal não como poeta clássico [...], mas como o autor de uma literatura popular, desvalorizada pela estética de seu tempo e que, apesar disso, se transforma em um dos maiores sucessos da literatura para a infância. (COELHO, 1991, p. 84).

Para a autora, isso justifica a necessidade de se avaliar “[...] objetivamente o autor, o seu momento cultural e sua obra, naquilo que apresenta de peculiar e novo para a época em que surge” (COELHO, 1991, p. 85).

Ressalta, ainda, que esse período assistia ao declínio (ou desgaste) de duas forças: a estética clássica e o absolutismo de Luís XIV. Quanto a Charles Perrault, contribuía (diretamente) para o declínio da primeira: “frequentador assíduo dos salões das preciosas, conhecia uma literatura cuja matéria exuberante, fantasista e sentimental, estava mais perto da ‘desordem’ do pensamento popular do que da ‘ordem’ clássica” (COELHO, 1991, p. 87)¹⁶.

Para Mariza Mendes (2000), o “Preciosismo”, movimento francês setecentista que se desenvolveu na área da literatura, tinha nas mulheres, denominadas “Preciosas” suas maiores representantes e era respeitado pelos aristocratas e burgueses do Antigo Regime. O termo designava o barroco francês e compreendia um conjunto de regras estabelecidas pelos frequentadores dos salões literários, “centros de vida mundana e artística, onde se discutiam belas letras e galanteria e se praticavam jogos literários” (Soriano, 1968, p. 257 *apud* Mendes, 2000, p. 52).

¹⁶ Warner (1999, p. 54) refere-se às Preciosas como as “literatas sabichonas dos salões parisienses”, cujas idéias e modo de vida desafiavam os valores e regras da época, como os casamentos arranjados.

O movimento atraía a atenção de Perrault e para compreender a relação que estabelecia nesse meio, assim como sua obra *Contos de Mamãe Gansa*, é importante considerar a descrição de Warner (1999, p. 200) sobre as mulheres com quem o escritor convivia e sobre as quais recaía sua atenção, as chamadas “Preciosas”¹⁷:

Pois as autoras dos contes, durante a nova moda do conto de fadas literário e rebuscado logicamente, não eram de jeito nenhum velhas encurvadas, nem tinham cabeça de ganso, pés de asno ou apenas um olho, nem eram gente comum a partir de nenhum ponto de vista, mas sim mulheres (e homens) como D’Aulnoy, de posição superior, criadoras e frequentadoras das ruelles, mundanas, até mesmo influentes, relacionadas às mulheres independentes da geração anterior que tiveram um papel determinante no levante de Fronde, promovido pelos nobres contra o rei, e que em seguida, depois da derrota, desenvolveram os ideais sociais da *Préciosité* como uma revolta cortês contra a cultura dominante. Os contos de fadas tornaram-se parte dessa posição de protesto. (WARNER, 1999, p. 200).

Os contos de Charles Perrault, como emergentes após reação contra o Classicismo, foram também discutidos por Alejo Carpentier (1987) em sua obra *A Literatura do Maravilhoso*. Nesta, o autor que começa por definir “maravilhoso” como o que é “insólito e assombroso”, não como o que é belo, para, a partir daí, aproximar a palavra “barroco” do maravilhoso, porque se manifesta onde há inovação, contrapondo-a ao “classicismo”, que remete à cópia.

Para Carpentier, esse movimento inovador, ou, pelo menos, um movimento que se opunha ao classicismo, teve em Charles Perrault seu maior representante, responsável por fazer emergir o barroquismo na literatura por meio de seus contos. Como exemplo, cita a fada Melusina¹⁸, uma das personagens medievais que teriam sido recolhidas por Perrault: o abominável monstro com cabeça de mulher e corpo de serpente, era habitante do mundo maravilhoso.

Mariza Mendes (2000) dedica-se inteiramente a *Contos de Mamãe Gansa* e ao seu autor, atrelando a obra ao momento histórico vivido por ele. Para a autora, a obra, que gira em torno dos arquétipos do comportamento feminino como forma de representação e valorização da vida familiar, é prova de que a ideologia familista da época pretendia alcançar e submeter as mulheres a novas ordens. Quanto a Charles

¹⁷ Opondo-se literariamente à comédia de Molière (1622-1673) que ridicularizou essas mulheres em *As preciosas ridículas* – de 1658, Charles Perrault respondeu com *Apologia das mulheres* (1694).

¹⁸ A fada Melusina é citada por Alejo Carpentier como sendo uma das personagens de Perrault, mas não foi encontrada outra alusão a esta fada como personagem de algum conto do escritor francês. Katia Canton (1994, p. 37) cita Paul-François Nodot que publicou, em 1698, *Histoire de Melusine*. No entanto, a fada má que condena a heroína de Charles Perrault a um sono de cem anos não recebe um nome próprio, seja Melusina ou qualquer outro, nas traduções e adaptações encontradas.

Perrault, teria enxergado nas crianças o caminho para a cristalização da nova ordem social.

Como forma de exemplificar sua análise, Mendes evidencia as personagens femininas e sugere motivos e intenções – submetidos ao ideal burguês exigido pela França, onde imperava o absolutismo de Luís XIV – pelos quais Charles Perrault, valorizador da estrutura da narrativa, escrevia.

Ao descrever a estrutura dos contos, Mendes aprecia sua linearidade e linguagem artística, sem desconsiderar a moral. Essa descrição alcança as personagens, observando o feminismo e a feminilidade revelados, assim como os símbolos do poder feminino e os estigmas da fragilidade. Por último, a autora tece considerações sobre a conservação dos contos, seu prestígio e recuperação. O *corpus* de sua pesquisa, *Contos de Mamãe Gansa*, é referência para todas essas abordagens.

Para Kátia Canton (2005), Charles Perrault foi o “talentoso escritor” de contos de fadas que circulou entre as Preciosas e se tornou o escritor mais aclamado do gênero: “Seu talento inclui um domínio de linguagem, somado a um humor sutil e refinado, que muitas vezes apoia abertamente os códigos da aristocracia de Luís XIV, mas que também faz críticas sutis a seus exageros” (CANTON, 2005, p.12).

Em outra obra, *Os contos de fadas e a arte*, Kátia Canton (2009) reafirma a superioridade de Perrault em relação a outros escritores, destacando seu senso de humor, assim como a presença da moralidade e as críticas sutis.

Para Canton (2009)

Charles Perrault tornou-se o escritor mais aclamado nesse universo. Seu talento inclui o domínio da linguagem aliado a um humor refinado, que muitas vezes apoia abertamente os códigos da aristocracia barroca de Luís XIV, mas que também faz críticas sutis a seus exageros. Perrault também é exímio na criação de moralidades, que fecham cada conto com um poema, que resume a lição de moral ou de *civilité* que ele intencionava transmitir ao leitor. (CANTON, 2009, p. 25).

Ana Lúcia Merege (2010) considera Basile e La Fontaine precursores no registro de contos populares; no entanto, é sobre Charles Perrault e *Contos de Mamãe Gansa* que afirma:

Mas o grande divisor de águas na história dos contos de fadas foi, sem sombra de dúvida, Charles Perrault, cujos *Contos da Mamãe Gansa* são considerados o marco do surgimento da Literatura Infantil. As versões que hoje circulam entre nós de contos como *Chapeuzinho Vermelho*, *Pele de*

Asno e O Gato de Botas partiram diretamente da obra de Perrault. No entanto, essas versões, em sua forma original, são bem diferentes das que se costumam narrar hoje às crianças e, por sua vez, a intenção do autor não era a de escrever (apenas) para o público infantil. (MEREGE, 2010, p. 47).

Os estudos sobre literatura infantil que alcançam Charles Perrault se voltam para o valor literário dos contos populares, recaindo sobre sua estrutura e estética. Entretanto, não desprezam o momento histórico em que estes foram publicados pela primeira vez nem deixam de chamar a atenção para o discurso utilizado.

Esses são alguns dos aspectos que devem ser considerados quando nos propomos a analisar o que se escreveu sobre o escritor francês e sobre *Contos de Mamãe Gansa*.

1.1.2. Charles Perrault sob a ótica da Linguística

As considerações que recaem mais especificamente sobre a análise discursiva farão parte desse grupo, as quais pautam-se na concepção de que o discurso perraultiano funcionou como um instrumento em favor de uma determinada intenção, sendo esta determinada pelo contexto francês da época.

Para esses autores, a proposta implícita nos contos ditava ao povo o comportamento esperado para o momento histórico em que a França vivia. Ao emitir conceitos e valores, o narrador determinava o espaço de cada um na escala social e distribuía papéis: ao homem, à mulher e à criança.

Destacamos duas obras nessa área: a primeira é *Educar para a submissão: o descondicionamento da mulher*, de Elena Gianini Belotti, publicada pela primeira vez no Brasil em 1975, cujo título era *O descondicionamento da mulher*, e a segunda é *Em busca dos contos perdidos: o significado das funções femininas nos contos de Perrault*, que Mariza Mendes publicou no ano de 2000.

No que se refere à primeira obra, desde a primeira edição a proposta de Belotti (1985) recaiu sobre a análise dos contos de fadas, entre eles alguns de Charles Perrault, reivindicando a comprovação do papel opressor dessas narrativas e a sua condenação ao esquecimento. A tese defendida pela autora é de que a diferença entre os sexos não se estabelece por fatores congênitos, mas por condicionamentos culturais que lhes são impostos.

Para a autora, nesses contos, a figura feminina sofreria uma desfiguração, ao mesmo tempo que funcionaria como imposição de comportamento:

As velhas histórias propõem mulheres mansas, passivas, inexpressivas, unicamente ocupadas com a própria beleza, decididamente ineficientes e incapazes. Por outro lado, as figuras masculinas são ativas, fortes, corajosas, leais, inteligentes. (BELOTTI, 1985, p. 102).

Belotti defendeu que isso pode se dar por meio da literatura, especificamente na infância, quando os pensamentos ainda estão sendo formados. Os contos de fadas determinariam comportamentos adequados aos sexos, punindo aquele que os desobedecessem¹⁹.

Mariza Mendes (2000) também abordou o discurso presente nos contos compilados pelo escritor francês, direcionando sua análise para o gênero feminino. Como o próprio título de sua obra indica, a autora se propôs a analisar o “significado das funções femininas nos contos de Perrault”, chamando a atenção para a “sutileza literária” com que ele ironizava o comportamento das mulheres (MENDES, 2000, p. 120).

A autora admite três vertentes que a conduziram nessa pesquisa sobre os significados atribuídos aos contos de fadas e descreve, resumidamente, a presença de cada uma nessas narrativas populares, observando, por sua vez, o que deixam o leitor perceber:

A vertente histórica e social me permitiu entrever os significados morais e pedagógicos dos contos populares como representação dos valores da sociedade, enquanto a vertente psicológica me mostrava a sua relação com os mistérios da alma humana. E a vertente literária me ajudou a descobrir a função do artista na reprodução do material de origem folclórica. (MENDES, 2000, p. 15-16).

Após as análises, Mendes concluiu que nos contos populares dos quais se originaram a literatura infantil há uma predominância de três oposições semânticas²⁰: humano *versus* divino, mulher *versus* homem e criança *versus* adulto. Assim, em todos

¹⁹ Belotti explica que essa conclusão partiu do resultado de uma pesquisa realizada por um grupo de feministas da cidade universitária de Princeton, Nova Jérsei. Ao analisarem vários livros infantis, o grupo concluiu que carregavam o mito da superioridade masculina. É sob essa perspectiva que Belotti entende que essa literatura infantil falha na sua função de romper com esquemas convencionais e propor novos valores, ao mesmo tempo em que, numa ação inversa, confirma modelos já interiorizados pelas crianças.

²⁰ Podemos denominar essas oposições semânticas como temas no discurso.

os pares, venceria o primeiro oponente, numa proposta clara de implantação de uma ideologia:

Não resta dúvida, portanto, de que há uma ideologia burguesa e aristocrática nos contos de fada, embora eles circulassem, preferencialmente, entre a classe mais explorada e oprimida. Com sua “moral ingênua”, segundo a qual os maus são sempre punidos e os bons sempre premiados, eles serviam perfeitamente aos propósitos educacionais da classe dominante. (MENDES, 2000, p. 48-49).

Mas enquanto o número de livros encontrados, que tratam sobre a questão linguística, não é tão significativo, o mesmo não se pode dizer das produções acadêmicas, sejam teses, dissertações ou artigos, como veremos mais adiante. Nesses trabalhos, parece haver uma tendência para a análise discursiva dos contos perraultianos, seja voltado para a cristalização dos valores familistas burgueses, seja para a elevação da igreja e da aristocracia.

1.1.3. Charles Perrault sob a ótica da História Social

Nesse grupo, Charles Perrault é visto pelo viés da História, vertente para a qual voltam-se alguns estudiosos, admitindo que a expressão do escritor por meio da literatura se deu como resultado do momento em que viveu.

Darnton (2006), que oferece uma dimensão histórica dos contos populares, narra o episódio de um massacre de gatos, ocorrido na França em meados do século XVIII, para ilustrar a cultura francesa do Iluminismo sob uma ótica social e política.

O autor aborda os contos narrados pelo povo da França setecentista, descrevendo cenas em que o fraco sobrepuja e ridiculariza o forte, este representado por uma figura aristocrática. Para ele, “sonhar em enganar um rei e se casar com uma princesa pouco tinha a ver com qualquer tipo de desafio aos fundamentos morais do Antigo Regime”, porque a temática eleita pelos contos era a humilhação: “O fraco inteligente faz de tolo o opressor forte, provocando um coro de risadas às suas custas, de preferência por meio de algum estratagema obscuro. Ele força o rei a se humilhar, expondo as nádegas” (DARTON, 2006, p. 86).

Para Darnton, Charles Perrault contrariou o caminho apontado pelos contadores da época: não expôs a aristocracia ao ridículo nem desmoralizou os preceitos do Antigo Regime. Perrault, que não simpatizava nem com os camponeses nem com sua cultura,

usou os contos, adaptando-os e ajustando-os, segundo os interesses dos frequentadores dos salões literários (DARTON, 2006, p. 89).

Sônia Salomão Khéde (1990), também atribui uma dimensão histórica aos contos de fadas, confirmando sua temporalidade e situando tais narrativas num contexto geográfico e social. Admite que os contos se originaram de histórias populares que circulavam numa sociedade pré-capitalista e representavam os valores burgueses entre os séculos XVII e XIX.

Ao traçar o perfil literário desse tipo de narrativa (incluindo os colhidos por Charles Perrault), Khéde não desconsidera o cruzamento de dois princípios básicos, estes representados pelos valores judaico-cristãos e os míticos da antiguidade greco-latina.

Com base nesses pressupostos, a autora afirma:

Assim, Perrault foi denominado ‘Homero burguês’ pela propriedade com que retratou a sociedade de sua época a partir da metamorfose de certos símbolos dos contos populares. Seu trabalho consistiu em transformar os monstros e animais – aos quais os camponeses atribuíam poderes mágicos – em fadas. Estas eram o retrato das grandes damas que usavam roupa de boa qualidade e faziam reverências como as preciosas da corte de Luís XIV. No entanto, suas histórias são diretas e realistas e, nelas, o maravilhoso ocupa um lugar modesto. (KHÉDE, 1990, p. 17).

Mas enquanto nos contos reis e rainhas reproduziam os valores da estratificação social, sob conotação negativa ou positiva, os príncipes e princesas, segundo a autora, mostraram-se mais aventureiros, ainda que exercendo papéis diferenciados:

Os primeiros desempenham papéis ativos, heróicos e transgressores, servindo, muitas vezes, como intermediários num resgate. As princesas são caracterizadas pelos atributos femininos que marcam a passividade e a sua função social como objeto do prazer e da organização familiar. Belas, virtuosas, honestas e piedosas elas merecerão como prêmio o seu príncipe encantado (*Bela Adormecida*, *Gata Borralheira*). Ai daquelas que desobedecerem ao modelo clássico de virtude. Serão condenadas para sempre. (KHÉDE, 1990, p. 22).

Sobre as personagens infantis, a autora observa uma presença modesta e revestida de valores burgueses: Chapeuzinho Vermelho exhibe fragilidade e inocência, o

Pequeno Polegar tem bom senso e inteligência e outras são vítimas, submissas e pacientes, da autoridade familiar²¹.

A jornalista Kátia Canton (1994) compreende Charles Perrault sob um ângulo político e mais carregado de ideologia (social e religiosa) que de literatura, de arte. A autora, que se coloca contra a tese de que os contos de fadas sejam atemporais, neutros ou universais, afirma que foram escritos “segundo os códigos da corte de Luís XIV” e devem “ser reavaliados e encarados como documentos sócio-históricos e estéticos tanto como resultado de criação pessoal” (CANTON, 1994, p. 12).

Para Canton, isso se torna imperativo porque “uma forma de libertar os contos de fadas de seu status ‘mitificado’ é restaurar a historicidade dos textos e levar em conta revisões pessoais e reinterpretações das histórias” (CANTON, 1994, p.26).

É considerando que os contos, amorais na sua origem e representantes da luta pela sobrevivência numa realidade miserável, ganharam, no estilo perraultiano, contornos burgueses com requintes aristocráticos, que Canton admite ter sido por intermédio deles apresentadas as noções de civilidade da época e determinados o papel do homem e o papel da mulher no mundo *civilité*.

A proposta de Canton, ao analisar o trabalho coreográfico da francesa Maguy Marin, da alemã Pina Bausch e do grupo norte-americano Kinematic, objetivou mostrar de que forma algumas heroínas dos contos de fadas (de *Cinderela*, de *O Barba Azul* e de *A menina sem mãos* – sendo somente os dois primeiros de Charles Perrault) se libertam dos grilhões machistas a que os contistas as submeteram. Ao invés de princesas dotadas de beleza e fragilidade, que passavam toda a narrativa esperando seus heróis masculinos, a princesa bailarinas dança, rodopia, marca o espaço cênico e obriga o príncipe bailarino a esperar por ela. No encontro, ao príncipe cabe sustentá-la em seus movimentos.

É assim que o balé cumpre um papel subversivo: por intermédio de elementos visuais, sonoros, cinéticos, que um espetáculo de dança permite, o sentido dessas narrativas é subvertido: ganha voz e corpo a mulher, reivindicando o direito à expressão, enquanto a figura masculina se lhe submete. Para Canton, no balé, o príncipe “dançou”.

A romancista e historiadora Marina Warner (1999), após pesquisas históricas nas áreas do mito e do simbolismo, enveredou pelos contos de fadas e encontrou seus

²¹ Embora não sejam citadas, essas vítimas seriam as princesas órfãs, criadas pela madrasta ou por uma mãe desnaturada – a Cinderela, no primeiro caso, e a heroína de *As Fadas*, no segundo.

narradores, entre eles Charles Perrault. Entretanto, a autora aponta a genealogia e o contexto histórico das narrativas populares focando na figura feminina.

Warner elege como ponto central a obra *Contos de Mamãe Gansa*, à qual se refere como “a pedra que lancei no lago”, o epicentro que lhe permitiu fazer análises a partir das ondas que se formaram:

Comecei por investigar o significado dos contos de fadas em si, mas logo percebi que era essencial examinar o contexto em que eram contados, quem os contava, para quem eram contados e por que motivo. Aos olhos da posteridade, Charles Perrault (1628-1703) figurou como um pioneiro, o mais famoso narrador de contos de fadas. (WARNER, 1999, p. 14).

Para a autora, o narrador dos contos de fadas tem grande preocupação com seu ouvinte, porque sabe que precisa cativá-lo para ter plateia. Essa preocupação herdaram todos os escritores dos contos, para os quais as crianças, a partir do século XVII, emergiram como público preferencial: “As crianças não estão comprometidas com uma maneira de pensar determinada; podem ser moldadas, e as histórias que ouvem passam a ser as que esperam ouvir” (WARNER, 1999, p. 450).

Quanto à simplicidade formal presente nessas narrativas, constituía-se uma estratégia dos narradores para apresentar, de forma mais sutil, protestos e desafios a ideias estabelecidas. As Preciosas²² representam bem esse exemplo:

Perrault, dentro de um grupo de mulheres em campanha, defendeu o novo ideal de casamento com companheirismo e autonomia filial; desde então, o conto de fadas sofreu outra mutação, com narradoras – de fatos bem como de fantasias – embarçando os ouvintes do sexo masculino em vários graus, ao despertarem identificações desconfortáveis e denegações constrangidas. (WARNER, 1999, p. 388).

Quando destaca a relação de Perrault com a figura feminina, Warner lembra que ele conviveu com as mulheres nos salões literários, elegendo-as heroínas de suas histórias. Ademais, ilustrou o frontispício original com a imagem de uma, o que influenciou a outros: a partir de Charles Perrault, a mulher idosa se tornou um ícone genérico da narrativa ilustrando as capas dos livros de contos de fadas.

²² Em sua dissertação *O percurso do Barba-Azul: do conto popular a Angela Carter*, Eloá Ribeiro Galante (2004, p. 5) assim se refere às Preciosas – mulheres que frequentavam ou eram donas dos salões literários: “Estas mulheres pertencentes à aristocracia tornaram-se mais e mais refinadas, por volta de 1650 começaram a ser chamadas *précieuses*. O adjetivo era utilizado com uma nuance pejorativa por aqueles que se opunham não somente ao estilo afetado, pedante e extravagante das nobres, mas principalmente a idéia de mulheres reivindicando não só o direito à educação, mas também a livre escolha de um marido e a opção de não gerar filhos.”

1.1.4. Charles Perrault sob a ótica da Psicanálise/ Psicologia

O psicanalista Bruno Bettelheim (1903-1990) analisa o significado e a função dos contos de fadas, ao mesmo tempo que chama a atenção para a sua linguagem simbólica e consequente atuação no processo de amadurecimento da criança²³. Entre os contos analisados no seu livro, encontram-se alguns de Charles Perrault: *Chapeuzinho Vermelho*, *Cinderela* e *O Barba Azul*.

Embora uma das propostas de Bettelheim seja a análise desses e de outros contos de fadas, ele não se esquiva de emitir opiniões sobre os compiladores: Charles Perrault foi um instrumento servil ao mundo político e social da França de sua época, uma tarefa que não lhe foi penosa, devido à sua “grande habilidade e bom gosto” (BETTELHEIM, 1980, p. 204).

Segundo Bettelheim, ao apelar para a “narrativa didática” dos contos, Charles Perrault impediu o pequeno leitor da descoberta espontânea, esta submetida à sua maturidade e à sua necessidade, ou seja, a capacidade da própria criança de determinar dentro de seu campo cognitivo e emocional o que está pronta para receber. Ou seja, quando impôs informações e regras, Perrault deixou claro que não intencionava favorecer o desenvolvimento infantil, mas acomodá-lo ao molde francês setecentista.

Somando-se a este equívoco, outro cometido por Perrault teria sido o da temporalização dos contos, o que teria prejudicado a função simbólica destes, visto que para a criança não se limitam ao tempo cronológico, mas servem às suas necessidades num determinando momento psicológico.

Em sua obra, a psicóloga Glória Radino (2003) também analisa os contos de fadas e tece considerações sobre Charles Perrault, assim como a função deste no mundo da literatura infantil.

Para Radino, é preciso avaliar Charles Perrault dentro do seu contexto social, transitando em meio as Preciosas e compartilhando narrativas populares. Enquanto elas

²³ Bettelheim (1980, p.16), concebe os contos de fadas como instrumentos que permitem às crianças lidarem com sua “perplexidade existencial” e a dominarem os problemas psicológicos do crescimento, o que se daria não “[...] através da compreensão da natureza e conteúdo de seu inconsciente, mas familiarizando-se com ele através de devaneios prolongados – ruminando, reorganizando e fantasiando sobre elementos adequados da estória em resposta a pressões inconscientes.” Assim, para o psicanalista, as explicações de um adulto, tirariam da criança a oportunidade de escolha, do que absorver, ou não (num determinado momento) da narrativa.

narravam contos de fadas para ironizar a aristocracia, Perrault, entre outros, desejava submetê-las à condição de seres passivos e inferiores²⁴.

Para Radino (2003), ele tomou de assalto os contos de fadas das preciosas. Os leitores e ouvintes preferiram o seu “estilo ligeiro e bem-humorado” de escrever, ao “prolixo e rebuscado” das mulheres, entre elas *Mlle. Marie-Jeanne L’Héritier*, sua parenta e amiga íntima²⁵.

Radino reconhece Charles Perrault como aquele que escreveu para a corte de Versalhes, não para as crianças e como aquele que retratou uma nova concepção de infância, ao reafirmar valores familiares e definir papéis sociais, o que condizia com o modelo de educação que estava em processo na época.

A autora ressalta que a tentativa de aproximar os contos das crianças se deu pela supressão de passagens que remetiam ao sexo e à violência e pela imposição da moral:

Quanto mais os contos de fadas se aproximam das crianças, mais são moralizados. Tanto a violência como a sexualidade são suavizados, criando-se um discurso literário condizente com novas práticas e novos valores de uma classe social idealizada. (RADINO, 2003, p. 78).

O casal de psicanalistas, Diana Lichenstein Corso e Mário Corso (2006) desenvolveu uma proposta de estudo sobre os contos de fadas, abordando aspectos como temporalidade, perenidade e função.

Segundo eles, no início essas histórias não traziam a riqueza simbólica que, hoje, a Psicanálise aponta e valoriza, mas refletiam o momento que a sociedade vivia, motivo pelo qual os narradores não se preocupavam em retirar a carga de realidade dos contos. Como exemplo dessa despreocupação, citam *Chapeuzinho Vermelho* de Charles Perrault, cuja narrativa tem como desfecho a morte trágica da menina: “O texto de Perrault tem um caráter de fábula moral, ensina que quem transgride as regras se expõe ao perigo, é punido e fim de história” (CORSO & CORSO, 2006, p. 51).

Os autores justificam a sobrevivência das histórias pelas sucessivas reapropriações de que elas foram objetos, incluindo Charles Perrault entre os compiladores tradicionais que as adaptaram à linguagem de seu tempo. Dessa maneira, opõem-se diretamente às restrições de Bettelheim “que amarram as famílias e os

²⁴ Radino (2003) faz uso principalmente das reflexões de Kátia Canton (1994), ao apontar Perrault dentro do seu contexto social e, principalmente, nos salões literários das Preciosas.

²⁵ Warner (1999, p. 18) refere-se a Marie-Jeanne L’Héritier como “prima” de Perrault; Mendes (2000, p. 52), refere-se à mesma pessoa como “sobrinha”.

contadores de histórias em geral numa forma única de se portar diante da narrativa” (CORSO & CORSO, 2006, p. 165) ²⁶.

Ao conceberem os contos como temporais, reconhecendo-os como nascidos numa determinada sociedade e num determinado momento, justificam sua longevidade: os contos se tornam modernos porque falam, simbolicamente, de coisas que ainda são ativas no nível do inconsciente. E, por essa característica apontada, os autores consideram “problemático ignorar completamente as transformações e as adequações que as novas mídias, assim como as marcas da passagem do tempo, foram imprimindo nessas histórias” (CORSO & CORSO, 2006, p. 168).

Em suma, o fator “temporalidade”, com todo seu grau de importância dentro da Psicanálise, permeia as discussões que envolvem a análise do discurso perraultiano, imprimindo sobre ele críticas relevantes e divergentes.

1.2. Charles Perrault e sua obra no meio acadêmico: entre teses, dissertações e artigos

As observações de Cademartori (1990) e Mendes (2000) de que a importância de *Contos de Mamãe Gansa* no cenário da literatura exigia um maior número de estudos, parecem ter ressoado como apelo, pois as pesquisas envolvendo, se não toda a obra do escritor pelo menos um de seus contos, apresentaram um número mais significativo nesta década.

Enquanto entre os livros destacamos apenas dois, o de Mariza Mendes (2000), que contextualiza e analisa a obra *Contos de Mamãe Gansa* e seu autor, e o de Renata Cordeiro, que traduz esses contos e traz a moral em versos ao final de cada um como no original, os trabalhos acadêmicos surgem em número mais significativo.

Os recortes resultantes de diferentes pesquisas – aqui tomadas como fontes bibliográficas – que dividimos nas quatro vertentes: Literatura, Linguística, Psicanálise/Psicologia e História Social vão apresentando Charles Perrault, atrelando-o aos seus contos e revendo seu alcance no mundo literário; mundo este em que habita, especialmente, o leitor infantil.

²⁶ A crítica dos autores às restrições de Bettelheim (1980) quanto às alterações nos contos, como as que Perrault fez, encontram-se no Capítulo XII da obra citada, da p. 161-180.

1.2.1. Sob a Ótica da Literatura

As características inerentes ao texto literário, tais como seus elementos (espaço, tempo, personagens...) e a literariedade, são aspectos aqui discutidos, assim como a metáfora, a oralidade, a estética, permeando e definindo as características dos contos perraultianos.

Ricardo Benevides (2004), em *O tamanho na literatura: os efeitos das mudanças de dimensão nas obras de Jonathan Swift, Lewis Carroll, Monteiro Lobato e Ana Maria Machado*, embora não cite no título o nome do escritor francês, evoca um de seus contos, *O Pequeno Polegar*, para suas análises. A dissertação, que se propõe a investigar a questão do tamanho em obras clássicas e contemporâneas, observa como esse tema é usado para elaboração estética da literatura e conclui que o tamanho é mais um recurso que objetiva atingir o imaginário do receptor.

Para Benevides, se Charles Perrault abordou a pequenez por meio de uma de suas personagens, Monteiro Lobato também o fez, explorando a metáfora do tamanho em muitas de suas obras e revelando sua simpatia por alguns personagens da literatura clássica: “A hipótese do tamanho reduzido e suas dificuldades, especialmente em relação à locomoção, terem seduzido Lobato desde sempre ganha força quando se considera o número de vezes em que o Pequeno Polegar é citado ao longo dos livros do Sítio” (BENEVIDES, 2004, p. 88-89).

Em um artigo, Alexander Meireles da Silva (2004) questiona se *O Barba Azul* é um conto de fadas, provocando sua aproximação da literatura gótica. O questionamento proposto se apoia no fato de que a presença do maravilhoso no conto (na figura de uma chave manchada de sangue, apenas) perde para a presença de imagens recorrentes na literatura gótica: formas obscuras, sombras, mistério, assassinato. Assim, Charles Perrault é visto como um escritor (também) de literatura gótica, sendo apontado como o precursor do gênero.

Mácio Alves de Medeiros (2005) pesquisou a relação entre oralidade e escritura, tendo como *corpus* a obra *Contos de Mamãe Gansa*. Ao comparar Charles Perrault aos seus antecessores Basile, Straparole e La Fontaine, responsabiliza-o por ter dado aos contos um novo estilo, mais compreensível, ultrapassando as barreiras do tempo e redefinindo o modelo feérico, de forma a torná-lo mais fluente (MEDEIROS, 2005, p. 25-26).

Embora aponte outros aspectos existentes nos contos de Charles Perrault (psíquicos, ideológicos, etc.), Medeiros opta pelo estético, detendo-se na vertente literária, e escolhe três dos *Contos de Mamãe Gansa* para analisar elementos indicadores de uma oralidade submersa na escrita. E é apoiando-se na “Teoria da Performance”²⁷ que descobre “elementos orais incrustados na escrita, indicadores dos ecos vocais submetidos ao claustro escritural” (MEDEIROS, 2005, p. 16).

Dinacy Corrêa (2006) situa o início da literatura infantil no tempo e no espaço. Em seu artigo, reconhece a França como “o reinado da fantasia” e define Charles Perrault como o “mago desse reino”²⁸. Defende, no entanto, que no Brasil a literatura pra crianças começou em seu estado, Maranhão: “Cronologicamente, o primeiro livro brasileiro de grande repercussão no âmbito escolar foi o *Livro do povo*, escrito pelo maranhense Antonio Marques Rodrigues (1826/73)” (CORRÊA, 2006, p. 4).

A dissertação de Eva Aparecida de Oliveira (2007) também coloca Charles Perrault ao lado de seu antecessor Basile, mas a interpretação é outra: propõe a “correção” do título de “precursor na escrita dos contos maravilhosos”, dado a Charles Perrault, e uma devolução desse título a quem julga ser de direito: Giambatista Basile, por sua obra *Cunto de li cunti*.

Para Oliveira, a obscuridade de *Cunto de li cunti* foi resultante da popularidade alcançada pelos *Contos de Mamãe Gansa* (1697) de Charles Perrault. Logo, sua pretensão se resume em elevar a obra do napolitano Basile à condição de precursora:

Cunto de li cunti tem o mérito de ser precursor das coletâneas de contos maravilhosos, mas não teve o reconhecimento que seu sucessor imediato, Charles Perrault (1628-1703), alcançou com a obra *Contes de ma mère l'Oye* (1697). (OLIVEIRA, 2007, p. 7).

Essas abordagens vão, aos poucos, conduzindo *Contos de Mamãe Gansa* para espaço e tempo definidos, ao mesmo tempo em que salienta sua capacidade de transpor barreiras espaço-temporais. Paralelamente, Oliveira (2007) ora elege Charles Perrault a

²⁷ Sobre conceito de *Performance*: “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 *apud* MEDEIROS, 2005, p. 16). Conforme Referência Bibliográfica, a obra de Paul Zumthor é *La performance, oralité et écriture*. In: *La poésie et la voix dans civilisation médiévale*. Paris: Presse Universitaire Française, 1984. p. 37-66.

²⁸ Embora Corrêa (2006) não faça uma referência, a expressão foi usada por Carvalho (1989, p. 77): “As histórias maravilhosas fazem da França o reinado da fantasia, no século XVII, e de Perrault, o mago desse reino [...]”

uma posição relevante, ora coloca-o em segundo lugar, elevando seus antecessores no campo literário.

De forma geral, autor e obra são considerados dentro do contexto social da época, para, em seguida, sofrerem análise nos tempos atuais.

1.2.2. Sob a Ótica da Linguística

Muitas produções acadêmicas se voltam para a análise discursiva dos contos compilados por Charles Perrault: ou denunciando a presença aberta ou subjacente de preconceito e machismo, ou apontando regras e valores eleitos dentro das noções de *civilité* que o escritor trazia às crianças e às mulheres, principalmente²⁹.

Quanto à figura feminina presente em *Contos de Mamãe Gansa*, as pesquisas não se restringem a uma personagem ou a um só conto. O que se torna objeto de análise é o discurso produzido em prol da construção da imagem da mulher, seja por meio das heroínas ou das vilãs. As heroínas perraultianas, inscritas num contexto histórico e submetidas a determinados valores, ditavam comportamentos esperados pelo mundo civilizado; já as vilãs, denunciavam o comportamento condenado: gargalhadas, gritos, curiosidade, intriga, etc, e por tal comportamento o desfecho só poderia ser trágico.

Entre os trabalhos acadêmicos, destacamos a tese *Histórias e Contos de mulheres*, de Anete Abramowicz (1997) que investiga como se deu a apropriação das narrativas orais por Charles Perrault.

Ao discutir a construção da imagem feminina, Abramowicz chama a atenção para o que se esperava de uma mulher na França setecentista e como isso influenciou o discurso contemporâneo. Assim, a sua investigação recai especificamente sobre a forma como meninas e mulheres das classes populares se apropriaram das histórias de Perrault e revelaram a imagem feminina.

No rastro da tese de Abramowicz (1997), dissertações escritas na década atual também analisam o discurso perraultiano em favor de uma mulher idealizada e apropriada ao contexto francês do século XVII.

²⁹ A França setecentista almejava as noções de civilidade: de ostentação e exagero, ao luxo recatado; de atitudes exageradas, a comportamento contido; de contos grosseiros e libidinosos, aos contos moralizados de Perrault, cujo apelo cristão ditava comportamentos e valores a serem seguidos. Segundo Canton (1994, p. 37), “o *homme civilisé*, idealizado por Luís XIV e pela corte francesa, empregava maneiras sociais intrincadas, usava peruca e pó de arroz e falava com um estilo discursivo barroco.”

Entre os pesquisadores que estudam a imagem da mulher construída pelo discurso dos contos clássicos, encontram-se Hildete Leal dos Santos (2007), que observa o aspecto discursivo para analisar a representação feminina nos contos narrados por mulheres de algumas regiões do interior da Bahia. Com a dissertação *De conto em conto, de ponto em ponto tecendo a representação feminina*, Santos tem a pretensão de ultrapassar a dimensão linguística do conto *Cinderela*, para apontar sua dimensão sócio-histórica e reconhecer a força do seu discurso.

Outros trabalhos acadêmicos abordam o discurso de Charles Perrault como instrumento determinante para diferenciar regras sociais e impor valores. Entre eles, destacamos alguns artigos publicados por acadêmicos e/ou professores pesquisadores.

Dorides Eduardo Soares Mariano e Geysa Silva (2005), com o artigo *A submissão feminina na sociedade patriarcal*, analisam a mulher da atualidade, reconhecendo a influência dos contos perraultianos sobre ela. Para Mariano e Silva, Charles Perrault imprime sua ação discursiva não só na França setecentista, apresentando mulheres subjugadas pela força de uma cultura machista, mas no mundo atual, o que se dá pela perenidade das narrativas.

Adriene Santanna e Rita Filomena Andrade Januário Bettini (2007), no artigo *Análise do discurso ideológico presente na obra de Charles Perrault*, apontam evidências, nos contos que Perrault escreveu, de “mensagens de cunho ideológico e alienante”. Assim, o “discurso velado” que permearia os contos perraultianos atuaria no imaginário infantil, moldando as crianças para a sociedade emergente, sob os moldes do ideário burguês (SANTANNA & BETTINI, 2007, p. 1-6).

Georgia Sampaio Godoy e Fani Miranda Tabak (2008), no artigo *Bruxas e Princesas na memória: representações do feminino em Histoire ou Contes Du Temps Passé* discorrem sobre “uma visível estrutura cultural que permeia os contos de Charles Perrault, tomando como ponto de partida o discurso misógino latente no período e herdeiro da tradição medieval” (GODOY & TABAK, 2008, p. 73).

O artigo de Cristiane Madanêlo (2001), *Presença da fada-madrinha nas versões do conto Cinderela*, afirma ser Charles Perrault o recriador do maravilhoso popular, numa época em que o racionalismo entrava em decadência, cedendo lugar à fantasia, cuja presença feminina é destaque: “O envolvimento de Perrault com a causa feminista traduz-se em sua temática, em que praticamente todas as suas obras estão relacionadas com adversidades vividas por personagens femininos” (MADANÊLO, 2001, p. 3).

Algumas dissertações se dedicam à análise textual, ou intertextual, de determinado conto de Charles Perrault: no primeiro caso, apontando no discurso elementos que ilustram sua análise; no segundo, comparando o conto de Perrault a outros mais atuais, apontam como se processa a intertextualidade entre a literatura clássica e a contemporânea.

As dissertações que analisam o aspecto discursivo da obra perraultiana, utilizam-se de contos perraultianos, os quais funcionariam mais do que como objetos de análise textual, mas como ilustradores de conclusões.

Na preferência dos contos escolhidos encontra-se *Chapeuzinho Vermelho*, seguido de *Cinderela* e *A Bela Adormecida*, respectivamente. Os demais podem ser citados, acompanhando o conto em análise, e justificando as considerações feitas. O conto *O Barba Azul* é destaque em uma dissertação e em dois artigos, com abordagens diferenciadas.

Como primeiro exemplo de dissertação, e esta elege o conto *Chapeuzinho Vermelho* para análise, citamos *Intertextualidade e conto maravilhoso*, de Norma Discini de Campos (1995). Apoiando-se no dialogismo bakhtiniano, Campos contextualiza histórica e geograficamente o discurso perraultiano presente no conto *Chapeuzinho Vermelho*.

A partir de conceitos, tais como: intertextualidade, paródia, paráfrase e estilização, a dissertação toma esse conto como texto-base para analisar quatro variantes intertextuais: *Chapeuzinho Vermelho e o Lobo Torturador*, de Alberto Berquó; *Chapeuzinho Amarelo*, de Chico Buarque; *Chapeuzinho Vermelho*, dos Irmãos Grimm; *Fita Verde no cabelo*, de Guimarães Rosa.

Há outras dissertações, parte do *corpus* da pesquisa, que também analisam os elementos que permeiam o discurso em *Chapeuzinho Vermelho*, embora cada uma com suas peculiaridades.

A dissertação de Calina Miwa Fujimura (2006), *Pela estrada afóra com Chapeuzinho Vermelho*, faz uma investigação sobre a transgressão infantil presente na versão perraultiana.

Ao compará-lo ao conto *Fita Verde no cabelo: nova velha estória*, de Guimarães Rosa, ilustrado por Roger Melo, Fujimura verifica que a monstrosidade é a temática que esse conto de advertência revela. Outra análise recaiu sobre a leitura imagética presente no conto de Charles Perrault (neste oferecida por Gustave Doré), nas

ilustrações de Rui de Oliveira e nas de Roger Melo (este último o ilustrador de *Fita Verde no cabelo*).

Cinderela é outro conto que serve como texto-base para algumas dissertações escolhidas. Em *Contos de fadas tradicionais e renovados: uma perspectiva analítica*, Patrícia Bastian Alberti (2006) analisa comparativamente três obras, distantes no tempo e no espaço, que se referem a uma mesma personagem: *Cinderela* (de Charles Perrault), *Cinderela* (dos Irmãos Grimm) e *Cinderela: uma biografia autorizada* (de Paula Mastroberti). Nessa análise, busca perceber a influência cultural, histórica e social presente nos contos, assinalando o processo de renovação que sofreram.

Elenir Sarro (2009) analisa os diálogos intertextuais que *O fantástico mistério de Feiurinha*, de Pedro Bandeira, e *Reinações de Narizinho*, de Monteiro Lobato estabelecem entre si e com os contos clássicos, como os de Charles Perrault, num resgate que afirma estar marcado pelo dialogismo e pela paródia. Sua proposta é apresentar diálogos (intertextuais) dessas obras com os contos de fadas.

Na abordagem, a pesquisadora chama a atenção para a o estilo inovador de Lobato, visível na dinamicidade, criticidade e coloquialismo presentes no texto, assim como para a filiação de Pedro Bandeira ao estilo lobatiano. Salienta, ainda, que a presença da intertextualidade e da paródia são evidências de resgate dos contos clássicos, entre eles *Chapeuzinho Vermelho* e *Cinderela*³⁰.

O conto *A Bela Adormecida* figura entre muitos usados por Adâni Corrêa (2006) quando se propõe a fazer a interface entre literatura e filme infantis, atrelando as duas expressões de arte a fim de observar as relações dialógicas que estabelecem entre si.

Em sua dissertação *O Ogro que virou príncipe: uma análise dos intertextos presentes em Shrek*, discorre sobre a apropriação da literatura pelo cinema, em especial dos contos de fadas, enquanto produção cultural para crianças. No processo de identificação e compreensão das relações entre a literatura e o cinema, ela analisa e descreve a “narrativa ficcional” e a “narrativa filmica”.

Esse conto é analisado também na dissertação de Luciana Oliveira Barbosa (2008), *A transmissão dos valores culturais em versões do conto de fadas ‘A Bela Adormecida’ em diferentes contemporaneidades*. O objetivo é verificar a manutenção das personagens de Charles Perrault nas versões atuais, em contraste com as propostas

³⁰ Sarro (2009) esclarece que faz uso dos conceitos de Mikhail Bakhtin (dialogismo, polifonia e discurso do outro), de Julia Kristeva (intertextualidade) e de Linda Hutcheon e Affonso Romano de Sant’Anna (paródia).

de novos valores. A partir de uma análise crítica do discurso, é feita uma releitura da versão do conto *A Bela Adormecida*, aproximando-a da dinâmica cultural do brasileiro e apontando as mudanças decorrentes dessa dinâmica.

O conto *O Barba Azul* se destaca em duas dissertações: *O percurso do Barba-Azul: do conto popular a Angela Carter*, de Eloá Ribeiro Galante (2004) e *Para melhor ver: reconfigurações do par mulher/homem nos contos de Angela Carter*, de Sônia Maria Davico Simon (2004). Assim, ambas escolhem contos de Angela Carter como objetos de análise e se utilizam, como pano de fundo, do conto *O Barba Azul* de Charles Perrault, apresentando os primeiros como intertextos desse último.

Eloá Ribeiro Galante (2004) se propõe a fazer, por meio da análise semiótica dos níveis fundamental, narrativo e discursivo, o percurso do marido-ogro, examinando e descrevendo semelhanças e diferenças entre as narrativas estudadas: o conto popular *Le Gros cheval Blanc*, o texto literário *La Barbe-Blue*, de Charles Perrault, e a sua variante intertextual *The bloody chamber*, de Angela Carter, que subverte o discurso perraultiano.

Sônia Maria Davico Simon (2004) mostra a construção da ironia e da paródia nos contos *A companhia dos lobos* e *O quarto de Barba Azul*, de Angela Carter. Ao traçar a construção dos papéis sociais do homem e da mulher e considerar a proposta de Carter em direção à possibilidade de inverter esses papéis e propor novos valores, subverte o discurso presente nos contos de Charles Perrault.

O que se nota é que, de forma preponderante, as abordagens acerca do discurso perraultiano delineiam um modelo feminino, este moldado por regras e valores da França setecentista. A partir daí, esse discurso é concebido como opressor e faz emergir a questão ideológica em detrimento do aspecto literário.

A intertextualidade e a paródia dentro da literatura contemporânea fazem parte de um discurso que reelabora esta imagem e propõe uma desconstrução, ou mais do que isso, uma libertação, já que a força desse discurso pareceu cristalizar a imagem da mulher passiva e ingênua, que, por ser assim, é capaz de atrair a atenção de um homem.

Todas essas abordagens perpassam o viés histórico, ainda que não tratem diretamente sobre o momento político e social vivido pela França, este marcado pela ascensão de uma nova classe, a burguesia, e a decadência de uma outra, a aristocracia.

1.2.3. Sob a Ótica da História Social

Charles Perrault escreveu *Contos de Mamãe Gansa* numa época em que a França figurava como berço da cultura e ditava as regras do mundo *civilité*. –Para contrariar o modelo clássico, propôs o folclore como escritura moderna, atentando para as regras sociais necessárias à classe social emergente, a saber, a burguesia.

Sem desconsiderar essa realidade social, assim como as regras e valores impostos que acabaram por se cristalizar ao longo dos séculos, principalmente no que se refere aos papéis sociais, as abordagens feitas perpassam questões atuais.

O artigo de Alexander Meireles Silva (2005), *O conto de fada e a problemática do pertencimento social*, aborda o conto *Chapeuzinho Vermelho* para tratar sobre as relações sociais e sobre a possibilidade de “isolamento social”, caso as regras sejam desobedecidas.

Conceituando o “outro” como aquele que se encontra fora do convívio com seu grupo, a necessidade do “pertencimento social” requer sintonia e aproximação com os semelhantes, o que se dá via adequação às regras sociais. E se pertencer significa agrupar, agrupar implica se proteger. É assim que o ser humano “faz parte” e se defende dos perigos do “lá fora”. São reflexões propostas por Silva, ao analisar esse conto perraultiano.

Em *Vozes femininas nos contos de fadas: a experiência da fala falante*, Clarice Fortkamp Caldin (2006) devolve vez e voz às mulheres dos contos de Charles Perrault. Baseando-se nos conceitos de “fala falada” – e “fala falante”, do filósofo Merleau-Ponty (1999)³¹, discorda do grupo feminista que condena os contos de fadas e busca na História as contadoras de histórias como donas da voz:

Pode-se mesmo dizer que os contos de fadas são feministas, pois abriram espaço para as mulheres comunicarem suas idéias, apresentarem personagens femininas corajosas, atuantes e com poder decisório. Nesses contos, as personagens femininas tiveram a experiência da *fala falante*. (CALDIN, 2006, p. 294).

³¹ Segundo Caldin (2006), o filósofo define que os símbolos são conhecidos na *fala falada* e esta “desfruta as significações disponíveis como a uma fortuna obtida” e a *fala falante* é produtora de significados com “intenção significativa em estado nascente.” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 266-267 *apud* CALDIN, 2006, p. 283).

E o percurso feito para chegar a essa conclusão passa por muitas das heroínas de Charles Perrault, assunto que será retomado no Capítulo III, quando abordaremos *Contos de Mamãe Gansa*³².

Um artigo de Roberta Andrade do Nascimento (2007) focaliza o momento histórico em que estava inserido Charles Perrault. Embora não se direcione à obra que o consagrou, *Contos de Mamãe Gansa*, é por meio de *Parallèle des Anciens et des Modernes* que analisa como o escritor imprimiu nessa obra o movimento reflexivo presente em textos modernos, principalmente os de Charles Baudelaire (1821-1867).

Segundo Nascimento, no centro dessa discussão encontra-se a problemática da temporalidade. Isso equivale dizer que o caráter de insuficiência das experiências passadas cede espaço ao momento presente, provocando uma tensão que favorece a instalação do discurso crítico:

Nesse contexto, diante de cada manifestação da arte, o discurso crítico se encontra obrigado a reorganizar o sistema, pois a arte traz sempre consigo a historicidade do sujeito. Essas idéias favorecem a formação de um movimento reflexivo de onde é possível extrair duas questões centrais: a relatividade do belo e seu caráter transitório. (NASCIMENTO, 2007, p. 42)

Quanto à ação de Charles Perrault, Nascimento considera que primou pela astúcia, o que se comprova nas discussões que ela provocou no campo da literatura: submetido à obrigação de elevar o reino, usava os feitos do monarca para promover a superioridade da arte clássica sobre a arte do presente.

Reiterando afirmações posteriores de que uma área permeia a outra, as abordagens no campo da história social, não desconsideram o papel de Charles Perrault na área da literatura, visto que foi por meio desta que interferiu nas questões sociais e impôs valores.

Destaca-se como ponto recorrente, no entanto, a figura feminina trazida pelos seus contos dentro daquele determinado contexto sócio-histórico, ainda que sob duas concepções: a mulher que ouve passivamente e acata o papel que lhe é apresentado e aquela que se eleva como dona da voz; logo, das heroínas que tomaram atitudes em favor de um “final feliz” para as contadoras de histórias que passaram a narrar os feitos dessas heroínas.

³² No Capítulo III, trataremos sobre a obra *Contos de Mamãe Gansa*.

1.2.4. Sob a Ótica da Psicanálise/Psicologia

Alguns trabalhos se constituem resultados de pesquisas sobre a função simbólica dos contos de fadas e o seu papel formador na vida da criança, embora o esforço não seja o de repetir o que já foi dito em livros, como o de Bruno Bettelheim (1980).

O artigo de Maria do Rosário Pontes (1997), *Charles Perrault e o seu tempo: a subversão simbólica nos Contes ou histoires du temps passé*, descreve o reinado de Luís XIV e aponta artistas, entre estes escritores como Perrault, cuja função era exaltar o rei e proclamar os ideais da sociedade francesa.

Para Pontes, embora a compilação de Charles Perrault faça parte desse enquadramento sócio-político e literário, goza de certa liberdade de expressão dentro da sociedade vigiada. Perrault comete seu maior erro, no entanto, quando adultera a função do maravilhoso: os contos populares sofreram a interferência temporal e foram contaminados por comentários e explicações desnecessárias.

A dissertação de Patrícia de Fátima Abreu Costa (2003) *Os contos de fadas: de narrativas populares a instrumentos de intervenção* concebe essas narrativas como obras de arte que se perpetuaram, ultrapassando séculos e fronteiras, cuja carga é formada pela essência da condição humana.

Para Costa, carregando no seu bojo essa essência, o ser humano se identifica, se reconhece e assim os contos podem se constituir instrumentos possibilitadores do autoconhecimento e do conhecimento do mundo.

É considerando essa essência que em sua tese *A ponte invisível: o arquétipo de transcendência em narrativas infantis sobre contos de fadas*, Viviane Dexheimer Gil (2007) revela resultados das pesquisas que realizou. A pesquisadora envolveu crianças de classe média, na faixa etária entre nove e onze anos, na tentativa de descobrir como ocorre o arquétipo de transcendência sobre contos de fadas³³.

Depois, por meio de comparações analíticas entre os textos produzidos por elas e o conto original, Gil observou as alterações desses arquétipos e concebeu a existência de uma ponte invisível de conexão atemporal entre esses textos e os contos geradores.

³³ Gil (2007, p. 12) justifica a faixa etária escolhida, baseando-se na teoria de Piaget, segundo o qual a criança, nessa idade, na fase Pré-lógica possui sincretismo linguístico e maior capacidade de fabulação. Quanto ao arquétipo escolhido, o da transcendência, a pretensão da pesquisadora é possibilitar à criança a reflexão, a libertação e a individuação: “Para Jung, os arquétipos de transcendência representam a luta do homem para atingir suas metas significando nos contos de fadas a conquista da libertação pelo herói, geralmente simbolizada por uma travessia difícil, pelo afastamento definitivo do mal ou a realização de um grande sonho” (GIL, 2007, p. 198).

Gil esclarece que recorreu à teoria do psicanalista Carl Jung (sobre arquétipos), mas que outros teóricos contribuíram para as análises propostas, como Jean Piaget (sobre as fases da criança e operacionalização), Wolfgang Iser (relação entre ficção e imaginário) e Gaston Bachelard (significado dos símbolos), cada um em sua área.

Aproximar contos de fadas, especificamente os de Charles Perrault, das teorias psicanalíticas, também foi a intenção do artigo *Criatividade-agressividade na trama literária*, de Maria Anunciatta Elias Cantudo (2005). Para a pesquisadora o psicanalista Winnicott³⁴ e Charles Perrault atrelam agressividade e criatividade como fatores interdependentes do comportamento.

A partir do conceito da agressividade sob o ponto de vista de Winnicott, de que é “a capacidade para vencer obstáculos”, ou seja, de que é construtiva e contrária à passividade, ela aponta os contos perraultianos, *Cinderela* e *Pequeno Polegar*, para ilustrar a aproximação proposta:

Ambientes opressores geram oprimidos e a deformação da força produtiva da agressividade em movimento destrutivo, mas ainda aí, é a ação de impedir o puro aprisionamento do sujeito que está em cena. Mas se com Perrault é a audácia, a ousadia que prevalece sobre a acomodação, tal como volta a propor Winnicott, isso não se dá por acaso ou incitação. (CANTUDO, 2005, p. 2).

Para Cantudo, o psicanalista e o escritor se aproximam: “Perrault deixou tudo – seus postos e prepotências – para se tornar educador dos próprios filhos (para quem escreveu ‘contos de fadas’)” e Winnicott atentou para “as inquietações de seus pequenos clientes-argumentantes”. Assim Cantudo pôde concluir que “ambos também se inquietavam com a quietude imposta com valor estabelecido e propagado como único válido” (CANTUDO, 2005, p. 4).

Essas obras apresentadas, que fazem parte do *corpus* da pesquisa, serão retomadas nos próximos capítulos, momento em que dividiremos comentários e opiniões sobre Charles Perrault (no Capítulo II) e análises e conclusões sobre seus contos (no Capítulo III). Assim, a pesquisa poderá ganhar, cada vez mais, contornos de um arquivo ou banco de dados, ainda que sob aspecto de discussão, em que emergem, como fundamentos, Charles Perrault e seus *Contos de Mamãe Gansa*.

³⁴ Donald Woods Winnicott (1896-1971) foi um pediatra e psicanalista inglês para quem a figura materna se constituía base para o indivíduo, este dependente de condições inatas, mas também de influências ambientais.

CAPÍTULO II: CHARLES PERRAULT, DA FRANÇA PARA O BRASIL

1. Charles Perrault: um burguês, um político, um advogado, um pai ou um pedagogo inventando a Literatura Infantil?

Charles Perrault, o caçula de cinco irmãos, nasceu na capital francesa, no dia doze de janeiro de 1628. Seus pais, Pâquete Leclerc e Pierre Perrault, eram católicos e figuras importantes da burguesia parisiense. O pai era um advogado do Parlamento e ambicionava comprar um cargo na corte, mas enquanto isso não acontecia, investia na formação dos filhos, o que incluía uma educação sem nenhum desmerecimento aos preceitos da igreja³⁵.

O pequeno Charles foi matriculado no colégio religioso de Beauvais para aprender as primeiras letras, encontrando dificuldade com o latim; isso, no entanto, não o impediu de escrever os primeiros versos³⁶.

Aluno inteligente, era também temperamental: aos 15 ou 16 anos, no curso de Filosofia, desentendeu-se com o professor e decidiu, junto com um colega, concluir sua formação fora dos muros da escola.

No ano de 1643, ingressou no curso de Direito e em 1651, aos vinte e três anos, tornou-se advogado. Sua estréia nos tribunais de Paris ocorreu no mesmo ano em que Luís XIV, então com cinco anos e sob a regência da mãe Ana de Áustria, foi declarado rei da França.

Nessa época, à Igreja Católica não era concedido somente o poder de influência na fé, mas também no mundo político. Os cardeais, que ocupavam posições elevadas e tinham poder de voz, nomeavam seus sucessores. Estes, porém, deviam ser dotados das mesmas convicções políticas a fim de que o Absolutismo que se edificava não ruísse. Assim, os religiosos participavam diretamente das decisões do governo, concordando, discordando, apontando caminhos e, também, nomes. Entre esses nomes, surgiria o de Charles Perrault, como veremos.

³⁵ Cordeiro (2004) informa ser Charles Perrault o sétimo filho, não o quinto. Não há um consenso entre os autores apontados nessa dissertação.

³⁶ As fontes pesquisadas não determinam uma idade específica de ingresso do menino Charles à escola, oscilando entre oito e nove anos. Teria iniciado seus estudos por volta de 1637 (no colégio Beauvais) e concluído aos quinze anos.

A França vivia sob o regime absolutista do rei Luís XIV, e o Absolutismo era a palavra de ordem que vigorava desde o reinado de Luís XIII, por meio do qual a monarquia era definida como poder real e de origem divina, não podendo, por esse motivo, ser contestada. Sob a aliança entre monarquia e igreja, o Cardeal de Richelieu, então o Primeiro Ministro do rei Luís XIII, fundara a Academia Francesa, formando uma tríade que se consolidaria e teria significado relevante na França setecentista: monarquia, igreja e literatura, mais precisamente, na elite intelectual.

Segundo Mendes (2000), o Cardeal de Richelieu teve o auxílio de outro cardeal influente, chamado Mazarino, para definir “a monarquia absoluta como poder real de origem divina, e a nobreza e o clero decidiriam os rumos do país e da educação”. Nesse momento, a literatura constituiu-se uma poderosa ferramenta a favor dos ideais da Igreja e do Estado, por meio da qual, os feitos do rei e os preceitos da religião teriam espaço garantido nos livros e folhetins, ostentando não só uma aparência de modelo a ser seguido, mas a ser venerado, o que garantiria a manutenção do poder aristocrático e, conseqüentemente, o dos representantes católicos (MENDES, 2000, p. 67).

A administração do Cardeal de Richelieu foi marcada por uma luta contra o poder político dos protestantes e pela reforma financeira, militar e da legislação, nas quais esse “idealizador do absolutismo” garantiria a centralização das decisões políticas: “amigo das letras, fundou a Academia Francesa. Ele sabia que a literatura podia ser uma grande aliada no poder real” (MENDES, 2000, p. 67).

Sob o domínio católico, iniciando-se com o Cardeal de Richelieu como representante e depois, por sucessão, pelo Cardeal Mazarino, o poder decisório tomou forma de herança. O cardeal Mazarino faria Colbert, pessoa em quem confiava, herdeiro desse poder de influência sobre a política da França. Colbert, por sua vez, nomeado Ministro do Estado, faria diferença na vida de Charles Perrault, no momento oportuno: este se tornaria seu assessor, apoiando-o por meio da literatura.

Era assim que a ligação entre política, igreja e literatura, que se iniciara bem antes do Ministro Colbert trazer para perto da aristocracia o escritor Charles Perrault, se consolidava. A relação era estreita, e a dependência era mútua.

Sobre essa relação entre igreja, literatura e monarquia, discorre Canton (1994):

Fundada em 1635 pelo cardeal Richelieu, a Academia foi oficialmente encarregada de produzir um dicionário da língua francesa, avançando rumo à condição de pensamento e à imposição da estrutura sobre a expressão criativa, ao mesmo tempo que Richelieu efetuava uma centralização do poder político. A Academia Francesa foi o modelo perfeito de um status

social e intelectual que refletia os valores do despotismo da realeza. (CANTON, 1994, p. 40).

Segundo Canton (1994, p. 40), Charles Perrault despontaria, em 1660, como poeta público enaltecedor da monarquia, “devotando-se às glórias do reinado de Luís XIV, escrevendo odes e obras alegóricas narrando as realizações do monarca”, o que fez com que fosse notado pelo crítico Jean Chapelain, conselheiro do Ministro Colbert.

Entretanto, a introdução de Charles Perrault no mundo literário precedeu esse reconhecimento da crítica literária da monarquia e de Colbert. O que ocorrera é que, após a morte do pai, em 1654, Pierre Perrault, o irmão mais velho, havia reunido o patrimônio familiar, comprando o cargo de coletor de finanças e nomeando Charles Perrault como seu assessor. Com a morte da mãe, no ano de 1657, os irmãos usaram a herança para adquirirem uma propriedade que foi transformada num elegante local de reuniões. Ali, seus frequentadores discutiam literatura e política, assuntos que garantiam a visibilidade e a credibilidade dos irmãos Perrault aos olhos da camada aristocrática.

As Preciosas, mulheres aristocratas e da alta burguesia lideravam os salões literários. Nesses salões, as mulheres se permitiam o direito de emitir opiniões, debater os mais variados assuntos e, principalmente, o de exercer o papel de narradoras, de escritoras, sendo a modalidade mais frequente o conto popular. Se nas Academias elas não lideravam, nos salões reinavam. Em torno delas, entre outros escritores, transitava Charles Perrault.

O convívio com as Preciosas contribuiria mais tarde para o envolvimento de Charles Perrault com os contos populares, como veremos mais adiante. Frequentando os salões ou recebendo convidados e convidadas na propriedade de Viry-sur-Orge, ele garantia sua circulação e figuração na roda de pessoas muito influentes. A oportunidade mais importante, no entanto, viria no ano de 1661.

Nesse ano, com a morte do Cardeal Mazarino, o príncipe Luís XIV, então com 23 anos, assumiu o reino da França. Ao nomear Colbert³⁷ como o superintendente das finanças, o rei alcançava indiretamente Charles Perrault, que logo foi convidado por Colbert para assumir a *Petite Académie*, posto que lhe permitiu elevar os feitos do rei, controlar o que era impresso e auxiliar na sustentação do absolutismo. A França vivia uma época em que até a arte era vigiada (o que incluía a literatura) e Charles Perrault se mostrou disposto a tornar-se efetivamente um funcionário do rei.

³⁷ Warner (1999, p. 62) refere-se ao ministro Jean Baptiste Colbert como “patrono e amigo” de Perrault.

A “fidelidade” de Perrault lhe garantiria, além de certa influência política e um bom salário, novas conquistas: em 1665 tornou-se Superintendente das Obras Públicas do Reino, o que garantiu de vez seu ingresso na história da aristocracia francesa: “Feito comissário dos edifícios reais, por Colbert, tornou-se intermediário entre o ministro e os literatos e artistas, advogando proteção para estes” (SALEM, 1970, p. 152).

Dois anos depois, no exercício de sua função, Charles Perrault ordenou a construção do Observatório Real, de acordo com as plantas de Claude, seu irmão arquiteto, o que o fez crescer aos olhos da comunidade palaciana. As mordomias eram garantidas a esse homem que cultuava o rei e a quem se destinavam um bom salário e um aposento em Versalhes.

No dia 27 de janeiro de 1687, numa sessão da Academia que serviu como as boas-vindas a Luís XIV, convaléscente de uma cirurgia, Charles Perrault destacou-se diante dos grandes literatos da época e provocou um movimento político e literário. Seu poema *O século de Luís, o Grande (Le Siècle de Louis le Grand)*, que propunha a superioridade do Moderno sobre o Clássico, e do nome do rei Luís XIV sobre o de Augusto, foi lido pelo abade Lavau.

O teor do texto poético irritou Boileau e a outros defensores dos clássicos, como Racine, La Fontaine e La Bruyère. A Perrault se uniram Fontenelle e as Preciosas, tendo início, a partir daí, o movimento denominado *Querelle des anciens et des modernes (Querela dos Antigos e dos Modernos)*³⁸.

Neste ambiente político absolutista, em que Arte e Literatura eram determinadas pelo modelo clássico, exemplo de perfeição e modelo a ser seguido, a Querela ganhou proporções consideráveis, estendendo-se aos demais países europeus e de outros continentes: os olhos das outras terras estavam fixos na França e o que Paris ditava, virava moda.

Sobre o que envolvia a *Querela dos Antigos e dos Modernos*, Mariza Mendes (2000) apoiou-se nos estudos do filósofo Marc Soriano³⁹, para quem o movimento ultrapassava a esfera literária e alcançava a da religião; antes, significava um confronto entre o politeísmo greco-latino e o monoteísmo judaico-cristão.

³⁸ Segundo Nascimento (2007, p. 35), esse movimento teve início na Renascença mas seu ponto culminante foi na França setecentista, com Charles Perrault.

³⁹ Conforme esclarece Mendes (2000), o filósofo Marc Soriano (com quem esteve pessoalmente em abril de 1992) estudou Charles Perrault durante 17 anos (1950-1967) e publicou, em três volumes, no ano de 1968, as obras completas do escritor francês.

Charles Perrault, católico fervoroso, desmerecia e condenava a presença excessiva da mitologia pagã nos contos populares, por isso inseriu nesse gênero literário elementos do cristianismo. E sua crença no catolicismo e em seus preceitos morais é que teriam lhe dado forças, não só para sustentar a discussão, mas para escrever obras que precederiam aquela que o tornaria conhecido mundialmente: *Contos de Mamãe Gansa*.

Salem (1970, p. 152) cita as duas obras que foram resultantes diretas da Querela: “Em abono de sua tese, Charles Perrault publicou: ‘Paralelos entre Antigos e Modernos’ – 4 volumes – 1688-1698; ‘Homens ilustres que apareceram na França, durante o século XVII’ – 2 volumes, com 102 biografias de personalidades ilustres (1696-1701).”⁴⁰ Nesse período, ele questionou, por escrito, a supremacia estética do greco-latino, exaltando o que denominava “moderno”. Sua intenção era provar que, embora conhecesse os antigos, defendia a modernidade e as obras de sua época.

Para Coelho (1991), os três contos escritos em versos e publicados anteriormente: *A paciência de Grisélidis* (1691), *Os desejos Ridículos* (1694) e *Pele de Asno* (1694) serviram como elementos usados por Charles Perrault em *Paralelos*. Com o segundo, tentava mostrar que as epopeias eram compostas de contos tradicionais, encaixados e submetidos à ordem de um fio que conduzia a narrativa; com os outros, defendia que aquilo que as pessoas chamavam de “bagatelas” possuía uma moral mais elevada que a pagã e que não diferia de outras fábulas clássicas que os antigos ofereciam⁴¹.

A autora recorre às palavras de Charles Perrault, no prefácio da publicação desses três contos juntos (1695), para comprovar a relação entre a Querela e os contos populares, pouco condizentes com narrativas que elegiam o clássico como modelo:

Com a palavra, o próprio Perrault: “Houve pessoas que perceberam que essas bagatelas não são simples bagatelas, mas que guardam uma moral útil e que a narração que as conduz não foi escolhida senão para fazer entrar (tal moral) de maneira mais agradável no espírito, e de uma maneira que instrui e diverte ao mesmo tempo. Isso me basta para não temer ser acusado de me divertir com coisas frívolas. Mas como há pessoas que não se deixam tocar senão pela autoridade dos antigos, vou satisfazê-las abaixo. As fábulas

⁴⁰ Em seu artigo, Nascimento (2007) apresenta não só as obras resultantes da Querela, os *Paralelos*, mas discute esse movimento literário. Para ela, a Querela que colocou em dúvida a supremacia dos Antigos sobre os Modernos, se desdobraria nos quatro volumes de *Paralelos*, obra que situa entre 1687 a 1697; Mendes (2000, p. 71-72), data o primeiro volume de *Paralelos* de 1688 (“um ano depois da Querela” e esta teve início em 1687), o terceiro em 1692 e o último em 1697, não datando o segundo.

⁴¹ Segundo Cordeiro (2004) os contos em versos foram publicados em 1687; para Góes (1991, p. 87-88), *Grisélidis* foi publicada em 1691 e *Pele de Asno*, em 1694. São divergências apontadas no Apêndice 2.

milesianas, tão célebres entre os gregos e que fizeram as delícias de Atenas e Roma, não são de outra natureza que a de *Grisélidis*: ambas são “nouvelles”, isto é, narrações de coisas que podem ter acontecido e que não têm nada que fira a verossimilhança. A fábula *Psyché*, escrita por Apuleio, é uma ficção pura, tal como o “conte de vieille”, *Pele de Asno...* (PERRAULT, 1923 *apud* COELHO, 1991, p. 88).⁴²

Charles Perrault liderava o grupo dos Modernos e tinha como objetivo principal refletir que a literatura do seu século era superior à literatura clássica. Uma outra questão seria defender a supremacia do idioma francês, mas não quis enfrentar a Igreja nem a Universidade, que se expressavam em latim.

Entretanto, concentrar suas forças somente na luta declarada dentro do campo literário, lhe rendeu notoriedade e outra conquista: no dia 23 de novembro de 1671 foi recebido na Academia Francesa, da qual no ano seguinte seria chanceler.

O ano de 1672 traria-lhe mais duas conquistas, uma no campo pessoal e outra, profissional: aos quarenta e quatro anos se casou com a filha de dezenove anos de um proprietário rural, Marie Guichon, e recebeu do Ministro Colbert o cargo de Controlador Geral das Construções e Jardins, Artes e Manufaturas da França.

Da união com Marie Guichon, lhe nasceram quatro filhos, mas somente três nomes constariam nos arquivos de Perrault: Charles-Samuel, Charles e Pierre Darmancour. Uma filha⁴³, provavelmente a primeira, não teve registro de batismo, cuja existência pode ser comprovada por meio da obra de uma parenta e amiga de Charles Perrault, Mlle Lhéritier, que cita a menina⁴⁴.

Ao ficar viúvo em 1678, Charles Perrault assumiu a criação dos filhos, tendo o caçula, Pierre Darmancour, apenas três meses. Mas a dedicação total à paternidade se concretizaria em 1695, ano em que perdeu o posto de secretário de Colbert. Com mais tempo, passou a dedicar-se a criar os filhos e à carreira de escritor, publicando vários trabalhos⁴⁵.

⁴² Nelly Novaes Coelho (1991, p. 88) não cita a página da obra de Perrault, apenas: “Cf. *Les Contes de ...*, edição de Saintyves, 1923”.

⁴³ A filha de Perrault teria nascido em 1673, logo seria a primogênita. Quanto ao fato de não ter sido registrada, feministas apontaram como elemento comprobatório de que Perrault desvalorizava a mulher.

⁴⁴ Mendes (2000) faz a seguinte observação: “Dos arquivos oficiais constam apenas os registros de batismo dos três meninos. Mas ela é citada em uma obra de Mlle Lhéritier, sobrinha de Perrault” (MENDES, 2000, p.69).

⁴⁵ Mendes (2000) afirma: “Enquanto se desenrolava a Querela, Perrault, agora apenas homem de letras e chefe de família, havia se dedicado à educação dos filhos e à produção de seus poemas de louvor [...]” (MENDES, 2000, p. 72-73). Quando perdeu o cargo, os filhos, no entanto, já não eram mais crianças: o caçula tinha quinze anos.

O papel de pedagogo, entretanto, teria se iniciado paralelamente à carreira de escritor: ensinou aos filhos as primeiras letras e os instruiu sob os valores religiosos e burgueses. Como católico convicto, entronizava nos contos populares e pagãos a moral cristã-burguesa, garantindo aos filhos, além da fé no cristianismo, um lugar de destaque no seio da burguesia.

Charles Perrault teve na figura do pai seu primeiro professor:

À noite, seu pai lhe ensinava a maiêutica de Sócrates, os discursos de Cícero, os diálogos de Platão, as mais puras máximas do Evangelho, as qualidades e defeitos das pessoas e conhecimentos gerais. Eles viveram na época da renascença, quando se recordaram os gregos e latinos. Seu pai, Pierre Perrault, advogado, se preocupava muito com a educação dos filhos e três deles atingiram a imortalidade do dicionário: Nicolas, o teólogo; Claude, o arquiteto de Louvre, e sobretudo Charles, o arquiteto dos contos. (SALEM, 1970, p. 152)

Charles Perrault apareceu na Academia pela última vez no dia 30 de abril de 1703, falecendo no dia 16 de maio de 1703, aos setenta e cinco anos de idade, na sua cidade natal. Quanto às suas memórias, foram por ele mesmo dedicadas à leitura dos familiares, que as publicaram em 1757. Suas obras completas, no entanto, foram publicadas somente em 1968, em três volumes, por Marc Soriano.

2. Alguns aspectos da crítica brasileira sobre Charles Perrault

Os aspectos discutidos sobre Charles Perrault perpassam questões de ordem histórica, social, pedagógica, psicológica, linguística e literária, o que equivale afirmar que tanto o autor quanto a obra que se destacou na literatura infantil, *Contos de Mamãe Gansa*, são retomados a partir de diferentes pontos de vista. Quando, nessa dissertação, optamos por dividir em apenas quatro áreas, foi devido à recorrência com que são invocadas.

Para Cecília Meireles (1984), Charles Perrault é um “benemérito” que figura entre os que “[...] coligiram narrativas que encontraram ainda sob a forma oral, entre a gente do povo, para que perdurassem escritas, quando o último narrador houvesse desaparecido” (MEIRELES, 1984, p. 48).

O tom moralizador presente nos seus contos não é condenado pela poetisa, ao contrário, ela observa nisso uma qualidade herdada de Esopo na arte de divertir e ensinar. E usando o discurso do próprio Charles Perrault, afirma:

O mesmo não acontecia com os contos que nossos ancestrais inventaram para seus filhos. Não os contaram com a elegância e os deleites com os quais os gregos e romanos ornaram suas fábulas; mas sempre tiveram um grande cuidado para que seus contos contivessem uma moral louvável e instrutiva. Em todos eles, a virtude é recompensada e o vício punido. Eles tendem todos a fazer ver a vantagem que há em ser honesto, paciente, ponderado, trabalhador, obediente, e o mal que acontece com aqueles que não o são. (PERRAULT, N. da E., *apud* MEIRELES, 1984, p. 72).

Para Meireles, Charles Perrault foi feliz ao ter a esperança de que as mães transmitiriam aos filhos os contos, “cujo valor educativo encarecia”. Segundo a autora, essas narrativas tomaram a forma de legado: alcançaram o mundo e passaram de geração em geração, sendo de “tal modo absorvidos na tradição comum que poucas pessoas, ao contá-los, sabem que foram recolhidos por Charles Perrault” (MEIRELES, 1984, p. 72-73).

J. B. Priesley (1967) trata sobre a Querela, optando por não abordar no seu discurso a presença do próprio precursor do movimento, Charles Perrault. Enquanto seus estudos sobre o movimento literário ocupam todo um capítulo, a Charles Perrault o autor registra uma única frase: “Perrault, aquele que nos deu os encantadores contos de fadas” (PRIESLEY, 1967, p. 64).

As ideias de Arroyo (1968) acerca de Charles Perrault não destoam das anteriores. Encara o escritor francês como aquele que enfrentou dois preconceitos: um referente à espécie humana (a criança) e outro à arte (narrativas populares). Isso significa dizer, conforme concebe Arroyo, que Perrault elevou a criança à condição de leitora e a narrativa popular à de literatura.

Mas é explorando a ideia de outrem sobre Charles Perrault, que Arroyo exprime a sua, para quem o escritor francês questionou a religião e a aristocracia:

Uma opinião que nos parece válida de Gondim da Fonseca sobre a importância de Perrault consubstancia-se nas seguintes palavras constantes desse artigo: “Ninguém hoje pode desprezar a influência dos contos de fadas de Perrault na germinação das idéias que provocaram a Grande Revolução Francesa, de 1789. Firmando, através deles, o princípio moral de que o rico não deve explorar o pobre, de que a tirania é imprópria de governantes sábios, de que a virtude merece prêmio e o vício, castigo – Perrault aluiu e desmoronou, na consciência do povo, o princípio nefando da autoridade

absoluta exercida pelos nobres e pelo rei em nome de Deus”⁴⁶ (ARROYO, 1968, p. 178).

Para Arroyo, a originalidade de *Contos de Mamãe Gansa* não encontrou boa repercussão entre os adultos. No entanto, aponta como uma falha de Boileau a dura crítica que este fez a Charles Perrault:

O que Perrault inaugurava era algo novo no conhecimento humano: a surpreendente revelação de uma nova paisagem com dignidade e profundidade, ou seja, a cultura do povo. Utilizou-a num sentido nobre de compreensão e generosidade, sem nenhum preconceito, o mesmo preconceito que marca a crítica de Boileau. Recuados tantos anos, as figuras dos contos de Perrault transcenderam de sua simples significação de personagem de narrativas para alcançar, com o desenvolvimento da psicologia e da psicanálise, a categoria de símbolos, tal a sua raiz na alma do homem e do povo. É o que nos mostra J. A. Perez-Rioja em seu curioso estudo sobre símbolos e mitos, onde os personagens de Perrault estão mais vivos do que o próprio Boileau. (ARROYO, 1968, p. 30).

Ainda nessa obra de Leonardo Arroyo (1968), o nome “Charles Perrault” só vai aparecer numa citação, como um entre outros do “*Catálogo de Livros Úteis e Novidades*, p. 25, da Livraria Teixeira”. Na referência aos livros citados, Arroyo denomina-os “bons livros” e ressalta que ao lado de nomes clássicos como Andersen, há obras de Perrault (ARROYO, 1968, p. 114). Duas páginas depois, referindo-se às obras estrangeiras traduzidas, afirma que no ano de 1928, muitos autores estrangeiros haviam desaparecido, com exceção de alguns clássicos, entre eles, Charles Perrault.

O clássico ao qual ele se refere foi traduzido por Maria José Alves de Lima (1970), que acrescenta, no posfácio do livro, uma breve biografia de Charles Perrault. Ela começa por apontar a importância de Perrault no mundo político e suas atuações como superintendente das construções reais na França do Rei Sol, mas é na área da literatura que o eleva, apontando o movimento Querela:

Ele dirigiu a mais importante polêmica da história da cultura francesa do século XVII sobre a primazia dos escritores mais novos sobre os mais antigos. Em nome do progresso, da razão e da ciência, decidiu-se ele pelos

⁴⁶ A nota de rodapé traz a seguinte referência: “Em Gondim da Fonseca, Figueiredo Pimentel e a Livraria Quaresma; in *Gazeta de Notícias*, 21/02/64” (ARROYO, 1968, p. 178). Embora não cite, foram observados por outros autores alguns desses aspectos nos contos perraultianos: a exploração de um personagem (não exatamente do rico) pelo outro, como em *Cinderela*; o prêmio pela virtude da gentileza, como em *As Fadas*, ao mesmo tempo em que o castigo recai sobre a personagem que não o é. Já o “princípio da autoridade absoluta exercida pelos nobres em nome de Deus” sendo desmoronado e aluído por Perrault não é analisado, nem apontado, pelos outros autores.

modernos e dedicou uma grande parte de suas obras a essa polêmica. (LIMA, 1970, p. 222)⁴⁷.

Concede-lhe, a autora, a primazia de, atraído pelas histórias do povo, tê-las incorporado à literatura mundial, com estilo elevado:

Do contador de estória Charles Perrault fala o fino humor de um homem que conhece a vida e os homens, seus erros e fraquezas. Mesmo algumas barbaridades, que se conservaram na tradição dos contos, ele os abranda com o indulgente sorriso satisfeito de serena sabedoria. (LIMA, 1970, p. 222).

Nazira Salem (1970) traça o caminho histórico da Literatura Infantil, atrelando-o às teorias educacionais e às concepções sobre a infância. Enumera, cronologicamente, aqueles que escreveram para a criança e reserva um espaço a Charles Perrault, elencando detalhes biográficos e bibliográficos.

Salem ressalta que, mesmo diante de importantes atuações profissionais (advogado, recebedor-geral das finanças) tornar-se um acadêmico foi que lhe rendeu algumas menções: “em 1671 foi escolhido para membro da Academia de Letras Francesa. Instituiu, então, a eleição por escrutínio regular e secreto, para os novos ‘imortais’ e iniciou a prática da recepção solene de novos acadêmicos” (SALEM, 1970, p. 152).

A autora apresenta-o como o “literato e poeta francês” que fracassou na arte poética, mas consagrou-se na arte da narrativa, ao escrever histórias colhidas entre os camponeses. Observa que se quando criança Perrault parodiara, sem êxito, o *Livro VI de Eneida*, e se aventurara pela poesia burlesca com *Os Muros de Tróia* ou *As Origens do Burlesco*, acabou provando aos acadêmicos franceses que dominava mesmo era a arte de narrar.

Sobre essa arte, Maria Lúcia Amaral (1983) escolhe criticar os equívocos que, segundo ela, são cometidos por alguns escritores: o tom pueril e o a intenção moralizadora. Embora o segundo esteja presente explicitamente na obra de Charles Perrault, a autora não critica nem este nem aquela; antes, coloca-o ao lado de Júlio Verne e Daniel Defoe, referindo-se ao trio como aquele que encantou as crianças, ainda que ressalte não serem obras escritas para elas.

⁴⁷ Lima (1970) refere-se ao movimento literário iniciado por Charles Perrault: *Querela dos Antigos e dos Modernos*.

Segundo a autora, o diferencial que os alcança se deve “[...] à riqueza de imaginação que esses autores possuem, à soma de experiências e tudo que escrevem de forma expressiva e com inegável elevação de pensamento” (AMARAL, 1983, p. 13).

Para Jesualdo Sosa (1982), Charles Perrault estava entre aqueles que “[...] utilizaram sua sabedoria para criar uma literatura dotada de valores específicos para a infância [...]” e aquele que “[...] compreendeu melhor que o narrador oral, antes mesmo que o escritor, quem deve intervir na alma do ouvinte” (SOSA, 1982, p. 22).

Sosa apresenta uma lista de escritores, mas ao comparar os clássicos do gênero infantil, contemporâneos de Charles Perrault, estabelece: “A diferença entre Perrault, Grimm e Andersen estriba em que Perrault fala pela extraordinária sabedoria de sua captação e tem rara habilidade para reproduzir tom e acento de seus personagens” (SOSA, 1982, p. 133).

Mas após referir-se aos escritores de outros gêneros, como Cervantes e Balzac, Sosa sugere um convite ao leitor: “voltamos a Perrault, nos concentramos e rimos” (SOSA, 1982, p. 42).

Bárbara Vasconcelos Carvalho (1982) refere-se a Charles Perrault como aquele que retomou o folclore dos contos de fadas, com estilo novo e incomparável, motivo pelo qual a obra *Contos de mamãe Gansa* tornou-se célebre no mundo inteiro.

Para Carvalho, no entanto, o mais importante é o fato de que o escritor revestiu de maravilhoso a realidade da França:

As estórias maravilhosas fazem da França o reinado da fantasia, no século XVII, e de Perrault, o mago do reino, para escândalo das perucas acadêmicas da época, levando, então, Boileau a clamar contra a puerilidade de um acadêmico da França a escrever estórias encantadas! Mas são histórias que imortalizam. (CARVALHO, 1982, p. 77).

Num retrospecto histórico da literatura infantil brasileira, Marisa Lajolo e Regina Zilberman (1984) citam Charles Perrault entre outros escritores, apontando-o como o responsável pelo “primeiro surto” da literatura para crianças e autor de uma obra que influenciou o gosto por um gênero:

[...] Seu livro provoca também uma preferência inaudita pelo conto de fadas, literarizando uma produção até aquele momento de natureza popular e circulação oral, adotada doravante como principal leitura infantil. (LAJOLO & ZILBERMAN, 1984, p. 16).

Outro fator para o qual as autoras chamam a atenção e que está associado diretamente a Charles Perrault é a temática e espaços recorrentes das histórias infantis: “[...] isso se deve ao aproveitamento, desde o início, de narrativas de origem folclórica ou contos de fadas de proveniência camponesa para (re)criação literária” (LAJOLO & ZILBERMAN, 1984, p. 61).

Lúcia Pimentel Góes (1984) apresenta Charles Perrault, em seu *Breve histórico da literatura infantil universal*, como o contemporâneo e opositor de La Fontaine na *Querela dos Antigos e Modernos*. Quanto ao quarto volume de *Paralelos*, obra resultante da Querela, afirma que “concedeu incontestável superioridade aos Modernos em matéria científica” (GÓES, 1984, p. 77).

Góes (1984, p. 77) cita o conto *Pele de Asno*, o prefácio dos *Contos em Versos* (1695), a coleção *Contos de Mamã Gansa* (1697) e a tradução das *Fábulas de Faërne* (1699) para afirmar que é assim que “Perrault nos leva à pedagogia e à literatura para crianças”; ao compará-lo a outros, Góes (1984, p. 78) eleva-o: “Perrault foi quem mais contribuiu para fixar os tipos da literatura e seu nome obscurece o de todos os contistas do século XVII.”

Nelly Novaes Coelho (1991) destaca Charles Perrault no mundo literário e político da França setecentista. Para ela, o “intelectual ativo” transitava da política para a literatura, mas, “católico convicto”, carregava, no bojo de suas ações, a religião.

Sobre o interesse de Perrault pela literatura popular, a autora vê como uma consequência da Querela:

Obrigado pela polêmica que ele mesmo desencadeou, a buscar razões que justificassem a superioridade dos ‘modernos’ franceses sobre os ‘antigos’ greco-latinos, é natural que tenha ido buscar a autoridade dos ‘antigos’ franceses para opô-los aos da Antigüidade Clássica. (COELHO, 1991, p. 87).

Para Coelho (1991, p. 89), Charles Perrault era movido por duas intenções: “provar a equivalência de valor entre os ‘Antigos’ greco-latinos e os ‘Antigos’ nacionais; e com esse material ‘moderno’ divertir as crianças e ao mesmo tempo orientar sua formação moral.”

A autora elenca dois tópicos básicos da Querela que moveram Perrault em direção a *Contos de Mamã Gansa*: “a reação contra a autoridade dos clássicos da Antigüidade greco-romana” e a “recusa à mitologia clássica pagã, para a criação do

‘maravilhoso’ na literatura e a exigência de sua substituição pelo maravilhoso cristão” (COELHO, 1991, p. 86).

A presença do maravilhoso também é abordada por Alejo Carpentier (1987), que concebe a literatura maravilhosa como avessa à literatura clássica e, em contrapartida, como manifestação do barroquismo. Nesse aspecto, elege Charles Perrault seu maior representante.

Para Carpentier, numa época em que o classicismo imperava, o contraditório Perrault despontou num barroquismo – se não constrangedor, no mínimo inquietante – bastante incômodo para a burguesia emergente, já que esta era adepta do silêncio e da calma que a cópia proporcionava.

Assim, Carpentier conclui que os contos perraultianos destoavam da motivação literária imposta pela Academia Francesa. Enquanto a tradição defendida pelos Antigos engessava a literatura, numa tendência à manutenção da segurança e da estabilidade, os contos se traduziam em mutação e inovação, mais do que isso, no insólito, no assombroso, no maravilhoso:

Além disso, os criadores do maravilhoso encarregaram-se eles mesmos de dizer-nos o que pensavam do maravilhoso. E não houve alguém que tenha feito mais pelo maravilhoso, que tenha povoado mais as nossas mentes desde crianças de figuras pertencentes ao mundo do maravilhoso, que Charles Perrault [...]”. (CARPENTIER, 1987, p. 122).

Para ilustrar, Carpentier recorre ao desfecho de *Chapeuzinho Vermelho*, momento em que a menina é devorada pelo lobo e ponto final. Para ele, a cena descrita por Charles Perrault, que está longe de ser bela, é simplesmente assombrosa ou maravilhosa: o insólito se avultua no conto perraultiano e *Chapeuzinho*, a menina, é devorada pelo Lobo, a fera, sem direito à defesa ou a presença do caçador.

Sem desconsiderar a presença do maravilhoso, a jornalista Kátia Canton (1994) opta por submeter o discurso de Charles Perrault ao contexto histórico em que vivera:

Civilité é a palavra-chave para entender os contos de fadas de Perrault. Eles foram construídos para disseminar noções que deveriam regular o comportamento das crianças e homogeneizar seus valores. Perrault iniciou o seu movimento de doutrinação com o interesse especial de educar os próprios filhos. Pretendia elevar os contos populares à categoria de ‘grande arte’, impregnando-os de *finesse* literária e de lições morais que penetrariam nas mentes infantis de um modo divertido. (CANTON, 1994, p. 42)

Sobre o discurso perraultiano referente à figura feminina, Canton ressalta ser necessário considerar a inserção dos contos num contexto de absolutismo patriarcal cristão para compreender seu significado. Para ela, “as mulheres estavam no centro das atenções de Perrault” e nos seus contos ele deixava refletir “o ideal da *femme civilisée*, que deve ser bela, dócil, polida, passiva, laboriosa e saber se controlar” (CANTON, 1994, p. 45).

A figura da mulher é tema principal da obra de Mariza Mendes (2000), mas a esse aspecto acrescenta mais dois: contextualiza autor e obra, acrescentando detalhes de ordem biográfica e bibliográfica.

Dividido em três partes, o livro de Mendes alcança Charles Perrault na segunda⁴⁸, momento em que é denominado um filho da burguesia, homem da corte e membro da Academia. Também nessa parte, é questionada a autoria dos contos.

Mendes julga difícil explicar como um membro da alta burguesia, assessor do ministro Colbert e poeta da Academia Francesa, tenha se dedicado a publicar narrativas populares. Mas se atém ao fato de que foi ele que, com apenas oito contos⁴⁹, foi considerado o “pai da literatura infantil”.

Ao retomar os dados biográficos de Charles Perrault, a autora faz uso das palavras daquele a quem se refere como “mestre”: Marc Soriano. Segundo Mendes, Soriano revela-o como um burguês que não demonstrava simpatia pelo povo e que, enquanto assessor de Colbert, contribuiu por duas décadas com a construção do Absolutismo, tornando-se “[...] o instrumento principal dessa política cultural voltada exclusivamente para os interesses reais” (MENDES, 2000, p. 69).

Acerca do aspecto ideológico presente nos contos, Mendes declara:

Apresentando as fadas, mulheres divinas, boas ou más, como símbolo do poder feminino e as mulheres terrenas, premiadas ou castigadas, como símbolo da submissão ao poder masculino, os contos de Perrault cumprem uma dupla função: preservam os temas mitológicos da Antiguidade e transmitem a ideologia familista da classe burguesa que, no fim do século XVII, já se preparava para assumir o poder. (MENDES, 2000, p.106).

Para Mariza Mendes, a ideologia presente nos contos ajudou não só a estabelecer normas de comportamento para a boa convivência, como desenhou a figura feminina e indicou o espaço que deveria ocupar, as ações que deveria praticar e os sonhos que

⁴⁸ A segunda parte traz o título: *A Narrativa popular no século XII: os mistérios de Perrault* (p. 61-106).

⁴⁹ Mendes (2000) refere-se, aqui, somente aos contos em prosa, excetuando os três em verso, a saber: *Grisélidis*, *Os Desejos Ridículos* e *Pele de Asno*.

deveria sonhar. Pelo conjunto de regras e valores intrínsecos no conto, este ensinou às crianças a obedecerem e aos pobres e desprezados a esperarem, docilmente, um auxílio divino, um toque mágico que os conduzissem à felicidade “para sempre”.

Quanto à abordagem do poder feminino nas mãos das fadas e da mulher na sociedade patriarcal, aparece envolta na tríade prêmio, castigo e submissão e constrói-se permeando as retóricas da autora.

Mendes também faz um levantamento acerca das primeiras traduções e adaptações dos contos perraultianos no Brasil e afirma que embora *Contos de Carochinha* (1894), de Figueiredo Pimentel, tenha sido o primeiro livro a publicar, entre outros, dois desses contos (*O Gato de Botas* e *O Barba Azul*), foi *Contos de Fadas*, publicado por Monteiro Lobato, que os traduziu em maior número. Esta obra, já na sua terceira edição no ano de 1965, trazia todas as narrativas em prosa e incluiu, também em prosa, *Pele de Asno*, que originalmente foi escrita em versos; suprimiu, no entanto, *Os desejos ridículos* e *Grisélidis*.

Um tom brasileiro marcou as narrativas. Monteiro Lobato, traduziu as ironias do escritor francês, mas substituiu a moral em versos presentes no original por provérbios populares conhecidos no Brasil. Ao finalizar o conto *Riquet do Topete*, por exemplo, usou um provérbio de circulação nacional: “Quem ama o feio, bonito lhe parece”. Quanto ao conto *A Bela Adormecida*, Lobato não finaliza, como a maioria das traduções, no beijo mágico que desperta a princesa; segue rigorosamente a narrativa original, que fala da sogra da heroína, uma ogra que perseguiu nora e netos, sendo punida com a morte.

Uma outra tradução para a qual Mendes (2000) chama a atenção é a que se intitulou *Contos de Perrault*, de Regina Régis Junqueira (1994). Embora não apresente a moral em versos, acrescenta a biografia de Charles Perrault e um prefácio que tece considerações sobre ele, tarefa deixada a cargo de P. J. Stahl. Quanto às ilustrações, escolheu as originais, de Gustave Doré. A obra faz parte da coleção *Grandes obras da cultura universal* e não traz os contos na ordem em que foram publicados originalmente nem as moralidades. Sobre a presença da moral nos contos perraultianos, ressalta que apareceram pela primeira vez na coleção *Era uma vez Perrault...*, da Editora Kuarup de Porto Alegre⁵⁰.

⁵⁰ Sobre essa coleção, Mendes (2000) não aponta o organizador/autor, mas ressalta que teve início em 1987, editando cada conto num volume, com ilustrações de artistas brasileiros e uma vinheta na capa:

O prefaciador P. J. Stahl, além de apresentar os dados biográficos, elogia o “genuíno burguês parisiense, de boa e tradicional linhagem”, que às vezes se fazia de “tolo”, por conveniência, cujo estilo era marcado por “zombaria, entusiasmo e fecundidade, com graça original”. Refere-se a ele como “homem memorável” e atual.

Para Stahl, a inspiração de Charles Perrault veio do intenso convívio social e da paternidade: do povo, ouvia as histórias; aos filhos, as contava, submetendo-as ao crivo do julgamento, ou seja, o tornar-se “contador de histórias” o teria preparado para ser escritor, porque a reação dos filhos era seu termômetro.

P. J. Stahl considera que Perrault, o arquiteto, advogado e decorador, foi salvo no campo literário pela publicação em prosa dos contos populares. Enquanto nos poemas falhava por falta de “precisão e estilo”, nos contos sobrava graça: de redação simples e fluente, de uma “boa fé ingênua, maliciosa e livre”. E, não sendo os contos enfáticos nem solenes, agradaram a França “que inclinava-se a escarnecer o reino e a ordem social da época”. (JUNQUEIRA, 1994, p. 210-212).

Stahl esclarece ainda que Charles Perrault não tinha a intenção de mostrar originalidade absoluta, mas que somente sabia ouvir, memorizar, selecionar e de “forma apurada e elegante” reescrever as narrativas populares, fatos que o diferenciaram de seus antecessores e precursores:

Por mais longe que possa remontar a nossa história literária, ela sempre mostrará o conto francês marcado pelas características que encontramos em Charles Perrault, e será infinita a lista dos escritores que, até a época dele, se divertiram em recontar as lendas populares. Nenhum antes dele, entretanto, conseguiu tornar-se um clássico. (JUNQUEIRA, Renata. Por J. P. Stahl. In: _____. *Contos de Perrault*. 4. ed. Belo Horizonte: Villa Rica, 1994, p. 218-219).

Segundo Stahl, as maneiras cordiais de Charles Perrault e o amor paternal como fonte de inspiração, contribuíram para seu sucesso na época. Mas ressalta o talento como o motor que lhe permitiria atravessar os séculos:

Sua singularidade e originalidade são os volteios de seu pensamento, que ele não questiona origem, mas os encaixa em suas obras com a precisão de um construtor. Ele adquiriu traquejo como contador de histórias, é o que parece provável para explicar porque se tornou um clássico. Isso somado ao fato do seu relacionamento e familiarização com tipos variados de pessoas (viajantes, sedentários, estrangeiros), ouvindo e anotando inúmeras

“texto integral”. A ordem de publicação dos títulos, no entanto, não obedeciam a sequência original dos contos. (MENDES, 2000, p. 141-142).

aventuras maravilhosas (plenas de superstições, de magia e de encantamentos) e ao fato de ser homem letrado, que havia lido as melhores narrativas poéticas ou lendárias dos gregos e dos latinos, tendo assim adquirido o dom de narrar. (JUNQUEIRA, Renata. Por J. P. Stahl. In: _____. *Contos de Perrault*. 4. ed. Belo Horizonte: Villa Rica, 1994, p. 45).

A obra de Charles Perrault também foi traduzida por Maria José Alves de Lima (1970), que escolheu a edição alemã Märchen, adaptado por Inge M. Artl, cujo título original era: *Contes en vers et en prose*. Quanto aos três contos⁵¹, originalmente escritos em versos, apresenta-os em prosa: “[...] a fim de que tivessem o mesmo tom de narrativa dos outros contos e com isso apresentando a obra de Perrault num quadro mais amplo” (LIMA, 1970, p. 223).

A moral em versos não aparece também na adaptação dos contos perraultianos, feita por Maria José de Lima; no entanto, o conto *A Bela Adormecida* traz a segunda parte da história: o casamento da heroína ameaçado pela mãe ogra do príncipe.

O livro *Histórias ou contos de outrora*, com “tradução e concepção” de Renata Cordeiro (2004), traz dez dos onze contos de Perrault, além da moral em versos no final da narrativa. O conto *Grisélidis* é o único que não compõe a obra. Quanto às ilustrações, são as de Gustave Doré⁵².

Nessa obra, a autora apresenta ainda dados biográficos do escritor e notas de teor informativo que explicam alguns termos usados nos contos e seus significados naquele contexto histórico e social⁵³.

Da vida familiar à profissional, Cordeiro descreve os caminhos percorridos por Perrault até o momento em que se tornaria conhecido, por meio dos *Contos de Mamãe Gansa*, passando pela vida política que lhe permitia desfilar entre os aristocratas até a morte daquele que o elevava: “Colbert, seu protetor, morreu em 1683. Louvois, então riscou o nome de Perrault da lista dos homens de letras que recebiam pensão real, bem como da lista dos membros da Pequena Academia” (CORDEIRO, 2004, p. 15).

Para Cordeiro, o maior feito do acadêmico Charles Perrault foi a publicação dos contos, embora na época em que os publicou já não circulasse mais entre os literatos da Academia, os mesmos que haviam lhe dado reconhecimento literário pelas discussões suscitadas na Querela.

⁵¹ Os três contos são assim traduzidos: *Os desejos tolos*, *Griselda* e *Princesa de pele de asno*.

⁵² Gustave Doré nasceu em Estrasburgo em 1833 e morreu em Paris em 1883. Foi um dos mais famosos ilustradores do século XIX.

⁵³ Os dados levantados por Cordeiro (2004) encontram-se nas p. 25-28 de sua obra, em que menciona um desentendimento ocorrido entre Charles Perrault e Colbert, no ano de 1682.

Cordeiro defende que a obra *Contos de Mamãe Gansa* constituiu-se, por suas próprias características, numa resposta a esse movimento literário iniciado por Perrault:

Além disso, o seu estilo simples, ingênuo, a sua doçura, o fato de serem escritos em prosa correspondiam à imagem que os modernos tinham da língua francesa, e se opunham ao academicismo, ao pedantismo, à rispidez, à rudeza, que imputavam aos Antigos, em particular a Boileau. A pretensa dedicatória dos Contos às crianças é, portanto, uma subversão do gênero, procedimento que, inaugurado por Perrault e retomado pelos séculos seguintes, respondia a uma visão ideológica: a língua dos contos era considerada a língua das amas, e, por conseguinte, metaforicamente, a língua materna da França. (CORDEIRO, 2004, p. 17).

Segundo Cordeiro, quando a moda dos contos passou, os de Perrault não caíram no esquecimento, devendo-se o fato um outro: o de que ele não os inventara, mas soube interpretá-los, renovando as fontes de inspiração com vistas a instruir e divertir as crianças.

Mas poderemos observar a partir desse ponto que, enquanto as obras que trazem os contos de Perrault não pertencem a uma década específica, os trabalhos acadêmicos escolhidos que se direcionaram mais à área da literatura e cujas análises apresentaram comentários sobre ele situam-se entre os anos de 2004 a 2007. Dentre estes, destacamos uma dissertação e três artigos, já citados no Capítulo I ⁵⁴.

A dissertação de Mácio Alves de Medeiros (2004) descreve *Contos de Mamãe Gansa* citando e comentando todas as narrativas e apontando a oralidade perraultiana presente na escritura. Para uma análise mais aprofundada, porém, Medeiros escolhe três contos: *Chapeuzinho Vermelho*, *Riquet do topete* e *O Pequeno Polegar*.

Charles Perrault é considerado dentro de seu contexto social e histórico, sendo apresentado como o escritor que imprimiu valor estético às histórias do povo, embora tenha sido desprezado pela cultura de seu país, e aquele que aproximou as fronteiras entre oralidade e escritura.

Para Medeiros (2004, p. 23-24), a inquietação era a marca de Charles Perrault. Prova disso foi seu interesse por setores variados de atuação profissional, tais como: pintura, arquitetura, administração... e a obra *Contos de Mamãe Gansa*, fruto de seu

⁵⁴ Em cada capítulo somente serão apontadas as obras (livros ou trabalhos acadêmicos) que se ocupam do tema em questão; a dissertação de Ricardo Benevides, por exemplo, citada no Capítulo I, dentro da área da literatura, não fará parte do Capítulo II, visto que trata somente sobre um dos contos do escritor francês, sem emitir comentários sobre ele. Assim sendo, esse trabalho será retomado somente no Capítulo III, quando trataremos sobre a obra de Charles Perrault, como um todo ou por partes, a saber, a análise dos contos.

interesse “pelas histórias conhecidas no espaço mnemônico, mas ausentes do espaço escritural.” Assim, seu papel poderia ser o de conciliador:

Charles Perrault conciliou elementos da cultura oral com o estilo dominado por ele na cultura escrita, demonstrando, com isso, que essas culturas não devem constituir, a priori, uma dicotomia, pois na maioria das sociedades, ao longo da evolução histórica elas conviveram e colaboraram. (MEDEIROS, 2004, p. 23-24).

Medeiros admite, ainda, ser “possível captar um nível de performance nos textos de Charles Perrault que, sob o crivo literário, conservariam de algum modo indícios de uma oralidade que remonta à sua gênese” e é assim que “os caminhos trilhados por *Contos de Mamãe Gansa* demonstram antes uma unidade do que um descompasso entre a cultura oral e a cultura escrita” (MEDEIROS, 2004, p. 67 e 70).

A voz do autor, perpassando sua obra, e os resíduos da oralidade, impondo-se em meio à escrita, são considerações que Medeiros faz, tendo como material *Contos de Mamãe Gansa*.

Sem abordar o aspecto “oralidade”, o artigo de Alexander Meireles da Silva (2004) admite a possibilidade de ser Charles Perrault um precursor da literatura gótica, com seu conto *O Barba Azul*. Ao fazer uma análise desse conto, Silva aponta estilo das personagens, tema, fontes de inspiração e (principalmente) espaço a presença de elementos denunciadores da literatura gótica.

Da literatura gótica para a literatura infantil, Dinacy Corrêa (2006) opta por determinar a segunda, o que faz usando três palavras: “como”, “quando” e “onde”. Porém, é ao passar pelo conceito de infância, que chega à França de Charles Perrault:

Endereçada aos pequenos, essa arte da palavra-imagem, que se faz reconhecer numa sociedade aristocrática, de refinado espírito Clássico, nos timbres seiscentistas da estética barroca, cujos requintes e riqueza de imaginação tanto agradaram as crianças, constitui a grande novidade do Século XVII [...] (CORRÊA, 2006, p. 2).

Em contrapartida, a dissertação de Eva Aparecida de Oliveira (2007) destrona não somente a França, mas Charles Perrault. Para Oliveira, que escreveu sobre Giambatista Basile e o conto maravilhoso, o título “Pai da Literatura Infantil” não deveria ser dado a Charles Perrault porque ele não teria sido o primeiro a coletar a literatura maravilhosa eleita como literatura para crianças.

Conforme Eva Aparecida de Oliveira (2007), Basile precedeu Charles Perrault na ação de coletar as histórias do povo e publicá-las em forma de livro: a obra *Cunto de li cunti* foi publicada entre 1634-1636 e *Contos de Mamãe Gansa*, em 1697. Assim, o título deve ser devolvido ao escritor napolitano⁵⁵.

2.1. Charles Perrault como agente histórico

Quando estudiosos inserem o escritor Charles Perrault no seu contexto histórico, também consideram que a literatura da época, apoiada principalmente no clássico greco-latino, sofreu influências a partir das idéias que ele defendeu, isso diante da população francesa setecentista, principalmente da camada emergente, a burguesia (que tinha acesso à cultura letrada) e dos acadêmicos.

Sosa (1982) utiliza-se das palavras de Arvèle Barine⁵⁶ para denominar Charles Perrault de “Homero burguês”, aquele que retratou a sua época e foi o “secretário do seu tempo”. Para Sosa, suas narrativas mesclavam realismo e fantasia: “[...] a extração popular e realista de seus contos em nada desmerece a sua obra, pois tais secretários surgem tão raramente, que a França, produtora de tantos talentos, não deu outro como ele desde o século XVIII até hoje...” (SOSA, 1982, p. 128-129).

O reinado de Luís XIV, sob o qual Charles Perrault viveu, é abordado no artigo, de Maria do Rosário Pontes (1997), que o descreve como “solitário”. Segundo Pontes, o monarca absolutista que apostou na arte (incluindo a literária) para apaziguar os oprimidos, camuflar sua tirania e disfarçar o despotismo, teve em Charles Perrault um aliado. Foi assim que o reinado do “ilusório” e do “fictício” absorveu esse escritor, o qual considera “[...] tributário – em larga medida – deste universo de ampla sociabilização cultural e literária” (PONTES, 1997, p. 445).

Para Pontes, a Querela revelou mais o “letrado” e “fiel intérprete” Charles Perrault: “[...] ao pôr em causa a primazia da erudição e ao ilustrar bem as divisões da

⁵⁵ Charles Perrault, no entanto, escreveu *Contos de Mamãe Gansa*, retirando passagens detalhadas, assim como as obscenas – presentes nas narrativas orais –, o que facilitou a aceitação da obra por parte dos adultos que cuidavam das crianças, vendo, além disso, na moral, nas idéias e valores implícitos, bem adequados ao contexto histórico, uma forma de educar a criança. Logo, se o conhecimento (e reconhecimento) da obra deu-se pela sua difusão, não se deu a difusão pela sua aceitação, esta determinada, também, pelo leitor?

⁵⁶ Em nota, na p. 18 de sua obra, Jesualdo Sosa cita Arvèle Barine *In Les Contes de Perrault*, Revue de Deux Mondes, 1/12/1882, Paris, p. 674, o qual chama Charles Perrault de “Homero burguês”, por ter este recolhido a tradição de uma época fazendo uso de “fórmulas expressivas universais”. Sosa o defende, esclarecendo que assim precisou agir “com esses elementos e com essa espécie de ingenuidade intencional devido às condições em que travou a batalha pela expressão em seu tempo de vida.”

elite intelectual do reino, este autor interpreta, no seu espírito crítico e individualista, a crise da consciência clássica” (PONTES, 1997, p. 448).

Pontes (1997) afirma ainda que nessa “vida cultural vigiada” dois gêneros conseguem se desenvolver com relativa amplitude: a ópera e o conto de fadas, e que Charles Perrault se tornou um dos representantes deste último quando escreveu *Contos da Mamãe Gansa*.

Mas ressalta: “Só que, apesar de uma postura ideológica em que o espírito crítico surge como atributo fundamental, Perrault não podia deixar de atender, nos seus *Contes*, aos gostos e desejos do universo mundano e cortês em que vivia” e isso porque se aliavam à “vontade consciente de respeitar a trama tradicional oral”, na sua simplicidade e autenticidade e também, “naquilo que ela continha de mais didático”, encontrava-se outro “não menos profundo desejo”: o de atender à sociedade em que vivia (PONTES, 1997, p. 451).

Robert Darnton (2006) concebe os contos de fadas como documentos históricos, que sofreram transformações ao longo dos séculos e de acordo com as tradições culturais. A partir dessa concepção, aponta Charles Perrault como dotado dessa capacidade de temporalizar os contos.

Perrault, mestre do gênero, realmente recolheu seu material da tradição oral do povo (sua principal fonte, provavelmente, era a babá de seu filho). Mas ele retocou tudo, para atender ao gosto dos sofisticados frequentadores dos salões, *précieuses* e cortesãos [...]. (DARNTON, 2006, p. 24).

Para Darnton (2006), a obra *Contos de Mamãe Gansa* garantiu a outros historiadores a compreensão do mundo, porque revelaram aspectos históricos:

Assim, sempre que alguém procura, por trás de Perrault, as versões camponesas de Mamãe Gansa, encontra elementos de realismo – não narrativas fotográficas sobre a vida no pátio da estrebaria [...] mas um quadro que corresponde a tudo que os historiadores sociais conseguiram reconstituir, a partir do material existente nos arquivos. (DARNTON, 2006, p. 59).

Darnton explica porque Perrault não tem o perfil de quem se interessaria pelos contos do povo:

Um cortesão ‘moderne’ de maneira autoconsciente, e um arquiteto da política cultural autoritária de Colbert e Luís XIV, ele não tinha simpatia

alguma pelos camponeses e por sua cultura arcaica. No entanto, recolheu as histórias da tradição oral e adaptou-as para o salão, com um ajuste de tom, para atender ao gosto de uma audiência sofisticada. (DARNTON, 2006, p. 89).

E sobre o estilo discursivo observa que Perrault

agiu como *conteur doué* para o seu próprio meio, como se fosse o equivalente Luís-catorziano dos contadores de histórias que acoravam em torno das fogueiras, na Amazônia e na Nova Guiné. Homero, provavelmente, retrabalhara seu material de maneira parecida, vinte e seis séculos antes; Gide e Camus fariam o mesmo, dois séculos depois. (DARNTON, 2006, p. 89).

No entanto, para Darton, Charles Perrault foi “único”, se comparado aos outros compiladores, e isso porque estabeleceu “[...] o supremo ponto de contato entre os universos, aparentemente distantes, da cultura popular e da cultura de elite”, o que a ilustração do frontispício da edição original já antecipava: “[...] três crianças bem vestidas ouvindo, enlevadas, uma velhinha trabalhando num local que se assemelha a alojamentos de criados” (DARNTON, 2006, p. 90).

A partir dessas considerações, Darton admite ser provável que Charles Perrault, assim como outros de sua classe que passavam a infância com amas-de-leite, tenha ouvido delas as histórias. Isso seria um fator a converter tais narrativas em elos entre duas culturas, a popular e a de elite.

Sônia Salomão Khéde (1990) também admite ser o conto de fadas determinado pelo aspecto histórico, logo, um retrato da sociedade. Quanto a Charles Perrault, teria sido o responsável por retratar a França setecentista por meio desse tipo de narrativa e inaugurar, na escritura, um gênero que seus sucessores imitariam, fossem estes do seu país, do seu continente ou de mundos bem mais distantes.

Para Khéde, na ação de retratar seu contexto social, Charles Perrault apresentou “personagens símbolos”: a figura feminina que suporta as humilhações e privações a fim de ser merecedora de um prêmio final, como a Cinderela; o esperto que tira proveito da corrupção da sociedade, como o Gato de Botas; o anão que, pela sua esperteza, vence o gigante, como o Pequeno Polegar. Ou seja, as personagens perraultianas simbolizavam o poder que a posse de certos atributos, como a perspicácia e a inteligência, poderiam render.

Conforme Khéde, Charles Perrault foi o “responsável pela introdução dos desprivilegiados nos salões em contos cujos personagens são mais estereotipados” e um autor que, utilizando o confronto dualista entre opostos (bons e maus, feios e belos, fracos e fortes) exerceu uma crítica à corte: “Não raro os personagens que representam as classes discriminadas se tornam superiores à nobreza pela inteligência” (KHÉDE, 1990, p. 18).

Para a jornalista Katia Canton (1994), o escritor francês pode ter reconhecido seu papel na literatura infantil e só permite a análise de seus contos se for inserido no contexto histórico em que viveu. Sob tal premissa, ela analisa a representação dos contos perraultianos na arte da dança.

Observando a transformação que os contos de fadas literários sofreram na transposição para o balé, Canton salienta os papéis desempenhados pelos bailarinos e pelas bailarinas, isto é, do homem e da mulher. Para a autora, ao contrário do que acontece nos contos, o príncipe dança figurada e literalmente, porque executa passos ao sabor das decisões e ordens da princesa bailarina. De igual forma, “dançou” o papel que Charles Perrault tentou atribuir à mulher:

Incentivando a passividade dócil e ingênua, Perrault não reflete apenas os valores da aristocracia francesa do século XVII, mas também seus próprios temores. Como explica a pesquisadora francesa Liliane Mournay, quando Perrault prega a total submissão da mulher ao marido, mostra o temor ao coquetismo. O coquetismo feminino, o único privilégio das mulheres aristocratas, o aborrece, pois representa um símbolo do poder feminino que poderia colocar em risco os valores fundamentais da sociedade: o casal e a família. (CANTON, 1994, p. 47-48).⁵⁷

Ao comparar as personagens de Charles Perrault, no tocante ao gênero, afirmando que enquanto as mulheres são “passivas e ingênuas”, os heróis masculinos “são ativos, inteligentes e civilizados, refletindo o homem da alta burguesia aceito na corte do rei Luís XIV, talvez semelhante ao próprio Perrault” (CANTON, 1994, p. 48).

Para Canton, a elevação de Charles Perrault, se deu “menos em função de seus talentos do que devido a uma combinação de circunstâncias, entre as quais a influência familiar e astúcia diplomática”. Assim, teriam sido três os motivos que o levaram a ser aceito nos círculos aristocráticos: o primeiro, sua elevada educação e formação

⁵⁷ “Coquetismo” significa “ar galanteador e convencido; graça pouco natural; faceirice é referente à mulher que usa requebros e galanteios para provocar o interesse amoroso.” (Magno – Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa, São Paulo: Edipar, 1992).

intelectual; o segundo, ter valores similares aos da aristocracia; o terceiro, por “endossar” a política do monarca e dispor-se a situar a França no “centro do mundo”⁵⁸ (CANTON, 1994, p. 39-40).

Canton observa que Charles Perrault viveu uma época em que os contos de fadas eram a moda literária e começavam a ser moldados para as crianças:

[...] a noção de civilité e seu foco voltado para as boas maneiras, o discurso refinado e a repressão sexual correram paralelamente a uma preocupação cada vez maior com as crianças, principalmente nas classes superiores, e exerceu uma influência direta sobre elas. (CANTON, 1994, p. 38).

No interior dessa moda de contos de fadas, Marina Warner (1999) também colocou Charles Perrault entre os principais narradores. Estabelecendo relações que vão desde a simbologia do ganso até a ideia sobre a mulher enquanto manipuladora do discurso, a autora trata sobre Charles Perrault e os contos que compilou.

Para Warner, enquanto as autoras femininas, amigas de Charles Perrault, como L’Héritier, tentavam defender a heroína das narrativas com o desejo de defenderem a classe feminina, dando um tom rebuscado ao texto e rejeitando a “falsa singeleza em prol da elegância”, Charles Perrault não se preocupava com isso; ele imitou convincentemente o estilo “brincalhão e velhusco de contar histórias”, conquistando o leitor pela “concisão ligeira e bem-humorada” sem medo de ser associado à figura da Mãe Gansa. Afinal ele, sendo homem, não precisava combatê-la, pelo contrário, se dava o direito de despertar risos, deixando que ela falasse na sua oralidade, na sua singeleza (WARNER, 1999, p. 218).

Warner defende a ideia de que Perrault se ocultou sob a “vulgaridade do pássaro”, este associado às mulheres (mais precisamente às velhas), numa alusão ao seu falatório e mexericos, para dizer o que desejava e ao mesmo tempo não impor seriedade.

Ressalta, porém, que esse tom pejorativo dado à figura das velhas contadoras de histórias sofreu uma mudança desde que a mãe de Ana da Áustria, rainha da França, atribuiu o nascimento de seu filho Luís XIV à intercessão de sua patrona, Santa Ana, a avó de Jesus, que contara histórias à filha Maria e ao neto, com exemplos valiosos. Numa de suas peregrinações, a rainha teria tocado as relíquias da mãe de Maria,

⁵⁸ Canton cita, como maior exemplo desse tipo de texto, o poema em prosa alegórico, *Le Parnasse poussé à bout*, que Perrault escreveu em 1668, por ocasião da guerra vencida pela França contra os Países Baixos espanhóis. (CANTON, 1994, p. 40). Os territórios do sul baixo a soberania dos Habsburgo, formaram os Países Baixos espanhóis: Flandes, Artois, Henao, Namur, Luxemburgo, Brabante, Amberes, Malinas, Limburgo. (Fonte: www.wikilingue.com).

recebendo o milagre: após vinte e três anos de casamento com Luís XIII, nasceu-lhe Luís XIV, o futuro Rei Sol. Assim, Ana de Áustria enriqueceu e encorajou o culto à Santa Ana, mas também resgatou a função narradora da mulher, basicamente da mulher idosa. (WARNER, 1999, p. 109).

Conforme Warner, a relação de Perrault com as mulheres se evidenciava nos salões literários: “Perrault tomava o partido de suas amigas, as *précieuses*, que lutavam pelo controle de suas próprias fortunas, legados e dotes.” O teor social abordado nos contos conduzia à reflexão sobre escolhas, atitudes e suas consequências, admoestando, alertando e conduzindo – principalmente as mulheres – na direção almejada pela classe social dominante (ainda que em declínio), a monarquia, e a classe emergente, a burguesia (WARNER, 1999, p. 419).

No entanto, Warner ressalta que Perrault se posicionou em defesa do “romancismo” nos contos, centrando na questão do amor no casamento:

Não duvido nem um pouco de que várias pessoas das mais altas classes achem estranho que eu julgue uma felicidade tão grande gozar de amizade conjugal assim pensam aqueles que ordinariamente consideram o casamento somente um caminho para se estabelecerem na sociedade, e que acreditam que, se é preciso tomar uma esposa com o fim de ter filhos, é preciso escolher uma amante com o fim de ter prazer. (Perrault, Charles. *Oeuvres posthumes*, Paris, s.d. pp. 358-93, *apud* Warner, 1999, p. 313).

Da presença do romance para a tragédia, desponta o artigo de Alexander Meireles da Silva (2005), que analisa por meio do conto *Chapeuzinho Vermelho* a “problemática do pertencimento social”. Para Silva, nesse conto de cunho admoestatório, Charles Perrault trazia lições que deveriam ser consideradas como passaportes para a integração na sociedade, principalmente na sociedade francesa em que habitantes de aldeias perdidas no meio da floresta sofriam constantes ataques de lobos famintos.

Enquanto a figura feminina, ainda que infantil, é apresentada por Silva como sendo passiva, devendo acatar valores determinados como garantia de aceitação social, Clarice Fortkamp Caldin (2006) apresenta-a como aquela que se insere na sociedade fazendo exatamente o contrário: falando e agindo. Ou seja, Charles Perrault, o que conviveu com as Preciosas nos salões literários da época, concedeu às suas heroínas a “fala falante” e não “fala falada”, claramente colocando-se ao lado das mulheres: a personagem falante tem postura ativa e sua fala produz significados.

Para Caldin, ao escrever seus contos Charles Perrault se opunha publicamente e literariamente à Molière, que teria percebido o poder reivindicado pelas mulheres dos salões literários de sua época:

Enquanto narradoras de histórias, as mulheres eram toleradas em complacência pelos homens. Afinal, exerciam a *fala falada*. Outra coisa muito diferente foi quando começaram a escrever histórias. A palavra falada, aparentemente, cairia nos ouvidos de crianças e de outras mulheres. A palavra escrita, por outro lado, corria o risco de cair no ouvido dos homens. As mulheres estariam, assim, entrando em território proibido, esboçando a *fala falante*. (CALDIN, 2006, p. 287).

Como exemplo, Caldin chama a atenção para a segunda parte do conto *Cinderela* na versão perraultiana, esta geralmente excluída em versões posteriores, que trata sobre a mãe ogra do príncipe. Ao acordar, Cinderela conversa longamente com o príncipe, usando sua capacidade de dialogar, enquanto coube a ele somente ouvir: “Na verdade, o príncipe é um covarde, que tem medo da própria mãe que é uma ogra antropófaga [...] A princesa é que demonstra coragem, quando o cozinheiro real vai degolá-la para servir sua carne de repasto à sogra” (CALDIN, 2006, p. 291).

Para Roberta Andrade do Nascimento (2007), se Perrault deu voz a algo, foi à modernidade. Analisando o movimento Querela, iniciado e defendido publicamente, de forma oral e escrita, por Charles Perrault, Nascimento responsabiliza-o por questionar a estabilidade da arte literária:

A necessidade que Perrault teve de aprofundar o seu argumento inicial fez com que seu texto acabasse se configurando como um pretexto para refletir sobre os caminhos da arte de seu tempo, estruturando-se, pois, como uma reflexão que tem como objetivo analisar as mudanças que se processam nos campos da arte e a literatura. (NASCIMENTO, 2007, p. 36).

Para Nascimento, nesse levante literário, Charles Perrault trabalhou com uma nova concepção de tempo, em direção a uma proposta consequente, a de que é no ato de romper que o diálogo se estabelece, visto ser este movente e não estático. A nova proposta exigia questionar a autoridade do modelo clássico literário, propondo, em contrapartida, não um novo modelo, mas uma expressão com reflexos do tempo vigente.

Sobre o diálogo proposto por Charles Perrault, concebido por ela como “conversação” e “um gênero da reflexão filosófica”, sugere: “pode-se dizer que, em Perrault, este tipo de conversação torna-se um modo de produção intelectual e de

reconhecimento das várias vozes que coexistem num mesmo território” (NASCIMENTO, 2007, p. 36).

Conforme Nascimento, Charles Perrault defendeu a ideia de arte como o resultado do diálogo entre o tempo presente e o homem, esclarecendo que cada época tem seu código estético e que o presente se impõe como referência:

Charles Perrault é astuto para defender seus argumentos: enquanto escritor, ele destaca algumas questões sociais do reino, buscando utilizar o panegírico real obrigatório como uma estratégia de valorização do presente, visto que os elogios são deslocados, na maior parte das vezes, da pessoa Real para as produções artísticas da época. O monarca é um pretexto que funciona como pano de fundo para desenhar outra questão: a reflexão sobre a arte do presente. (NASCIMENTO, 2007, p. 38).

Visto sob o aspecto histórico, o que inclui considerações sobre a sociedade da época, costumes e valores de um momento político e cultural, Charles Perrault irrompe como escritor, como empregado do rei e como um representante social, seja na esfera familiar, enquanto o pai que contava histórias aos filhos, seja na esfera social, desfilando junto às Preciosas nos salões literários. E ao levantar aspectos dessas discussões, contextualiza-se não só o escritor, mas sua escritura, trazida do passado para a contemporaneidade.

2.2. O discurso de Charles Perrault: do passado para o presente

O discurso presente nos contos populares – aqui especificamente os contos compilados por Perrault – conduziu estudiosos da literatura e de outras áreas do conhecimento a uma análise do texto com vistas à comprovação da sua influência na formação de identidades e gêneros, ambos submetidos a ideologias, sendo reveladores de intenções de uma época.

Todas as alusões ao nome Charles Perrault serão apresentadas obedecendo a ordem cronológica de publicação dos trabalhos acadêmicos, o que não foi feito no Capítulo I por uma necessidade de aproximação temática. A apresentação envolve o aspecto discursivo presente em *Contos de Mamãe Gansa*.

A dissertação de Norma Discini de Campos (1995) discorre sobre a intertextualidade e o conto maravilhoso, elegendo *Chapeuzinho Vermelho*, na versão perraultiana, como “objeto semiótico” da sua análise.

Para que essa abordagem seja possível, Campos chama a atenção para os conceitos de “alteridade” (o “Bem” a ser desejado) e “identidade” (o “Mal” a ser recusado) presentes no discurso. Dessa forma, alcança o escritor (enquanto autor) e a França setecentista: “O encontro do homem consigo mesmo, sempre temido e não compreendido, por isso transformado em mito, é particularmente desinteressante para o contexto sócio-histórico do conto” (CAMPOS, 1995, p. 66).

Para Campos, o discurso perraultiano constrói uma advertência e uma moralização, a fim de evitar o encontro do sujeito com seu próprio eu. Ao mesmo tempo em que tal discurso condena o desejo e a liberdade de ação e de pensamento (porque Chapeuzinho desejou e escolheu, foi devorada) prega o medo, a passividade, a alienação e o conformismo, atitudes tão convenientes ao contexto francês.

Assim, constitui-se Charles Perrault (enunciador) como aquele que fez uso de um discurso a favor da alienação e da passividade:

O enunciador de “Chapeuzinho Vermelho” teve como finalidade construir um objeto, o conto (de advertência), através do qual o destinatário devesse entrar em conjunção com a “submissão”, por meio da paixão do medo. Medo de ousar, de aventurar-se, de encontrar-se com o ignorado, o próprio “eu”. (CAMPOS, 1995, p. 82).

A tese de Anete Abramowicz (1997), *Histórias e Contos de mulheres*, defende que o discurso de Perrault ultrapassou os séculos e as fronteiras. Assim, se propõe a investigar como o escritor se apropriou das narrativas populares orais (dos séculos XII ao XVII), discutindo “as imagens de mulheres consagradas e celebradas em seus contos de fadas, que são construídas e inscritas num determinado contexto, propondo e criando valores” (ABRAMOWICZ, 1997, p. 9).

Para Abramowicz, tais narrativas configuravam-se numa proposta às crianças da inserção na sociedade, respeitando seus códigos sociais e determinando comportamento feminino por intermédio de suas heroínas, como Cinderela e a esposa de Barba Azul, por exemplo. Dentro dessa perspectiva histórica de construção da imagem feminina, as

mulheres que fizeram parte de seu grupo de pesquisa, se inscreveram: também construídas historicamente, repassam às filhas (futuras mulheres) esse legado⁵⁹.

Sobre a noção de civilidade presente nos contos, considera indispensável para interpretá-los como um discurso literário. E foi isso que percebeu no estudo de campo que envolveu mulheres e meninas de classes populares, contadoras de histórias, estas que mesclaram o que viviam ao que esperavam, equilibrando-se nas bases discursivas dessas narrativas:

Escrever ou reproduzir os contos de fadas clássicos é reproduzir um conjunto de idéias e valores que reforçam uma maneira tradicional de ver, crer e se comportar, endereçados principalmente às crianças e às mulheres. Histórias da tradição e herança popular foram transformadas, por Perrault, num discurso de conformidade às regras e aos códigos sociais que legitimam uma visão de mundo, arcaica. A subversão nesse universo é o que se coloca. (ABRAMOWICZ, 1997, p. 9).

Se os contos perraultianos apresentam noções de civilidade por meio dos bons comportamentos, o faz também pelo anti-exemplo, apresentando sua personagem Barba Azul. Eloá Ribeiro Galante (2004) estuda o marido ogro no conto popular *Le Gros cheval Blanc*, no texto literário *La Barbe-Blue*, de Perrault, e na sua variante intertextual *The bloody chamber*, de Angela Carter⁶⁰.

Quanto a Charles Perrault, assim se manifesta: “Mesmo não tendo sido Perrault o primeiro autor a escrever contos de fadas, ele é o primeiro a editá-los. Devido a isso o acadêmico é conhecido como o inventor do gênero” (GALANTE, 2004, p. 19).

Conforme Galante, o discurso presente no conto *O Barba Azul*, contrariou a feminista e escritora Angela Carter que “discordando das lições ensinadas no passado, aproveita-se da máscara da contadora de histórias para fazer a subversão do discurso de Perrault” (GALANTE, 2004, p. 96).

Ela defende a ideia de que esse discurso altera o perfil feminino, de competente (no conto da tradição oral) a frágil; ironiza o comportamento (infantil) da mulher desmascarada (que chora e se descabelava); castiga a curiosidade feminina e sugere a

⁵⁹ Abramowicz utiliza quatro dos contos de Charles Perrault, cujas análises e comentários serão apresentados no próximo capítulo, que tratará sobre *Contos de mamãe Gansa*.

⁶⁰ Angela Carter é especialista em literatura medieval pela Universidade de Bristol, Inglaterra, e lançou seu livro de contos de fadas em 1979, cujo título se repetia no primeiro conto, *The bloody chamber*. Galante (2004) e Simon (2004) ressaltam o conhecimento que a escritora inglesa possui sobre a obra de Perrault, tendo sido a responsável pela tradução da sua obra em 1977, para a editora Gollancz.

atitude correta a tomar (implorar ao algoz e se isso não resolver, rezar e esperar pelo salvamento masculino)⁶¹.

Sônia Maria Davico Simon (2004) também aproxima, a título de análise comparativa, Angela Carter e Charles Perrault. Os contos *O quarto de Barba Azul* e *A companhia dos lobos* (de Angela Carter) têm como textos-base dois contos perraultianos: *O Barba Azul* e *Chapeuzinho Vermelho*, respectivamente.

Conforme Simon (2004, p.12), a intenção de Carter ao parodiar e ironizar os padrões valorizados por Charles Perrault, foi a de “questionar o papel da mulher consagrado”, já que sua disseminação contribuiu, por séculos, para a “consolidação de modelo de passividade da mulher”. Portanto, a “rasura” feita por Carter nos contos de Perrault, por meio da intertextualidade, sinalizou a possibilidade de inversão dos papéis sociais do homem e da mulher, propondo um novo modelo de relação heterossexual.

Quanto ao discurso perraultiano, Simon admite uma “perspectiva moralizante”, esta demonstrada pela “lapidação” dada às narrativas populares a fim de que fossem elevadas à condição de histórias exemplares. E para tal, usa as palavras do escritor: “Essas histórias se encheram de impurezas ao passarem pela boca de gente comum, assim como a água se polui com lixo ao passar por um bueiro sujo. Quando as pessoas são simples são também grosseiras: não sabem o que é apropriado”⁶².

Simon (2004, p. 25) admite ser na moralidade de cada conto que o discurso perraultiano propõe a diferenciação de papéis: para o homem, se reveste de caráter emancipatório; para a mulher, a função é inibidora e controladora do instinto e da vontade.

Essa proposta de uma análise do discurso ideológico presente nos contos de Charles Perrault, com a intenção de desenhar (principalmente) a figura feminina de acordo com interesses políticos e sociais, está presente em dissertações e artigos. Ainda que cada trabalho se diferencie na utilização dos contos que servem como material ilustrativo, o enfoque é o mesmo: o discurso perraultiano estabeleceu regras e valores, ditou comportamentos e influenciou pensamentos e sonhos que perduram no imaginário feminino até os dias de hoje.

⁶¹ Galante traça o percurso dessa personagem, adotando como base de seu estudo a semiótica de Greimas, nos níveis fundamental, narrativo e discursivo.

⁶² Em nota, Simon (2004, p.22) assim identifica a fonte: “L’HERITIER DE VILLANDON, Marie-Jeanne. *Bigarurres ingénieuses*, ou *Recueil de diverses pièces galantes em prose et vers*. Paris: [s.n.], 1696. *apud* Perrault, Charles. *Contes*. Paris: Giraraud, 1865.”

Para Dorides Mariano e Geysa Silva (2005), esses contos constituem-se reflexos da sociedade patriarcal, na qual a submissão feminina era apregoada. Enquanto em *O Barba Azul*, Charles Perrault apresentou a opressão masculina sobre a figura feminina, em outros contos, ainda que não houvesse por parte do homem o desejo de destruir a heroína, aponta como fator de denúncia o papel dado à mulher: “Em histórias infantis como *O Gato de Botas*, *O Pequeno Polegar* e *Riquet do Topete*, o papel desempenhado pelas mulheres era insignificante, ficando evidente a sujeição feminina aos caprichos e desígnios dos homens” (MARIANO & SILVA, 2005, p. 2).

Calina Miwa Fujimura (2006) escolhe analisar o conto *Chapeuzinho Vermelho*, apontando seu autor como aquele que colheu e retocou os contos populares: “Além de dar forma literária a esses contos populares, Charles Perrault incorporou o que de natural e encantador havia naquelas narrativas” (FUJIMURA, 2006, p. 18).

Para Fujimura, a moral desse conto, escrita na primeira pessoa, é a prova de que o escritor expõe diretamente a advertência do conto, o que torna mais claro o diálogo entre narrador e leitor⁶³.

Para Patricia Bastian Alberti (2006) o discurso, não na moralidade versificada, mas diluído nos contos, constitui-se um sinal de que o autor já visava um determinado leitor:

Verificamos que sua intenção não era apenas divertir o público: seus textos também continham a idéia de moralizar e instruir, de trazer um ensinamento para seus leitores, a princípio adultos, posteriormente crianças. Dessa forma, a literatura infantil se constitui e se fortalece como um instrumento de doutrinação pedagógica. (ALBERTI, 2006, p. 26).

Alberti afirma que a literatura infanto-juvenil teve início na cultura oral européia, mas foi disseminada por Charles Perrault quando este as coletou, transformando-as em escrito: “Ao coletar histórias populares, Perrault inicia um processo de resgate de uma literatura que vinha sobrevivendo, durante séculos, de boca em boca, sendo desprezada pela cultura erudita” (ALBERTI, 2006, p. 24).

Quanto às adaptações feitas, como o de retirar cenas de violência e sexo, assim justifica, observando o público a quem as histórias inicialmente eram contadas:

Para seu público, os nobres, não interessava a violência e a sexualidade presentes nos contos da tradição oral, por isso Perrault entrou para a história

⁶³ A moral versificada encontra-se no conto, que faz parte dos Anexos.

como primeiro autor a trabalhar de fato na perpetuação desses contos de forma socialmente aceitável. (ALBERTI, 2006, p. 25).

Sobre esse discurso adaptado, Adriene Santanna e Rita Filomena Andrade Januário Bettini (2007) consideram ser um instrumento ideológico na França setecentista. Questionam a literariedade dos contos de Charles Perrault, atrelando-o à época em que viveu: “[...] é possível observar que estes textos de Perrault evidenciam mais a transmissão de valores e normas de comportamento do que a utilização da linguagem literária” (SANTANA & BETTINI, 2007, p. 9).

Dessa forma, os contos que ditavam modelos de comportamento seriam capazes de exercer sobre a imaginação da criança o poder de adequá-las ao que a classe emergente esperava, ou seja, adaptando-os de acordo com os interesses dessa classe.

Hildete Leal dos Santos (2007, p. 21) contextualiza a obra de Charles Perrault, “o erudito acadêmico francês que colheu histórias junto ao povo”, para discorrer sobre a adaptação que ele impôs sobre essas narrativas.

Para Santos, numa época em que a civilização passava a ser concebida a partir de valores burgueses e a figura humana como aquela que desfilava na corte “civilizada e higienizada”, cabia aos autores ressaltar os valores da aristocracia decadente:

Dessa forma, o conto popular de tradição oral passa a ser reproduzido e impresso nutrindo costumes, práticas e valores de uma determinada classe social, e era destinado principalmente a crianças para que internalizassem mais facilmente os códigos sociais em vigor e um discurso simbólico sobre o processo de civilização da França. (SANTOS, 2007, p. 23).

Quanto ao comportamento feminino que se apresentava nesses contos, seria a imposição de uma nova ordem. É a partir disso que Santos vê nessas narrativas a possibilidade do intertexto, do interdiscurso que ainda hoje se faz presente, perpetuando não só a condição da mulher, mas ditando os seus desejos.

Assim, cedendo à tal imposição, a mulher se curva ao discurso opressor do homem, já que “[...] os estereótipos femininos em todas as épocas foram criados por um discurso de dominação masculina” (SANTOS, 2007, p. 36).

Georgia Sampaio Godoy e Fani Miranda Tabak (2008) também analisam as adaptações feitas nos contos perraultianos, afirmando que o escritor objetivava mais do que entretenimento: pretendia difundir os valores morais do governo de Luís XIV. Assim, “a nova leitura da tradição francesa adaptada à sociedade monárquica do Rei

Sol, estruturada por Charles Perrault, apresenta de forma sutil o discurso misógino que permeia as teias das relações de gênero das personagens dos contos” (GODOY & TABAK, 2008, p. 80).

O papel feminino foi definido pela misoginia que legitimou o poder do homem na sociedade e constituiu-se o fenômeno pelo qual a mulher, que guardava o mistério da concepção e o poder de controlar a vida por meio do ato de parir, fosse subjugada àquele que, por essa lei biologicamente determinada, se sentia inferior.

A forma como essa abordagem foi feita por Perrault é adjetivada pelas autoras como “sutil e elucidativa”, por intermédio da moral e da exemplificação que alcançam os dois lados da representação do gênero feminino: de um lado a princesa (virtuosa e com futuro comprometido pelo sobrenatural) e de outro, a bruxa (má, sem um domínio masculino, com destino fadado ao fracasso).

Charles Perrault estabeleceria, assim, os “princípios da verossimilhança”:

A recuperação de imagens femininas nos contos de Perrault ressalta, ainda, a realização estética de um gênero que cumpre de forma exemplar o princípio misógino do século XVII francês, educando e entretendo uma corte letrada para quem os princípios de verossimilhança estão perfeitamente representados pelas bruxas e princesas construídas pelo autor. (GODOY & TABAK, 2008, p.89).

Luciana Oliveira Barbosa (2008) também discorre sobre essa caracterização das personagens, principalmente das princesas, como modelos a serem seguidos pelas mulheres. Analisa a conto *A Bela Adormecida*, apontando as virtudes da heroína e destaca as interferências de Charles Perrault na narrativa.

Para Barbosa, ao se reportar aos valores culturais do momento, Charles Perrault registrava um discurso que seria veículo de transmissão de valores. Assim, conclui que ele iniciara a batalha na qual oponentes se denominavam “Modernos” e “Clássicos” com intenções bem definidas: “Juntamente com alguns de seus contemporâneos, Perrault insistiu na importância da língua e da cultura francesas e tecia seus textos com valores culturais de seu país.” (BARBOSA, 2008, p.25).

O discurso presente em outros dois contos perraultianos: *Cinderela* e *Chapeuzinho Vermelho*, estaria submetido aos valores culturais do momento. Isso também foi abordado na pesquisa de Elenir Sarro (2009), mas como base para analisar contos contemporâneos, com os quais *Cinderela* e *Chapeuzinho Vermelho* estabeleceriam um “diálogo intertextual”.

Ao se referir à literatura oral, Sarro destaca ser necessário

[...] conhecer a trajetória do compilador Charles Perrault é conhecer uma história que desembocou em tantas outras histórias. Seu estilo, seus estudos, seu trabalho deram origem a livros que encantaram e continuam encantando leitores até hoje. Com as suas publicações, surgia a literatura infantil no ocidente. (SARRO, 2009, p. 36).

Para Sarro (2009, p.37-38), Charles Perrault não apenas copiou as amas-de-leite, as fiandeiras e os lenhadores, mas “interpretou e renovou esses relatos” e as histórias populares foram “filtradas pelo olhar e interpretação do compilador”, que as submeteu ao “padrão de rebuscamento da época”, mas deixou-as “o mais próximo possível” das originais.

A partir dessas considerações, Sarro concluiu: “Percebe-se que Perrault introduziu a experiência oral popular em suas compilações e estabeleceu a conexão entre as fronteiras dos textos orais com os escritos” (SARRO, 2009, p. 38).

Mariza Mendes (2000) também tem como uma de suas propostas analisar o significado dos contos de fadas, ressaltando seus aspectos discursivos, mas não se limitou a isso; antes, atrelou seu significado às intenções de Charles Perrault, este imerso num momento histórico e literário.

Para Mendes, ele assumiu o perfil de pedagogo e, antecipando-se aos intérpretes do século XX, viu os contos “[...] como instrumentos de aprimoramento moral na educação das crianças, preconizando há três séculos o uso ideológico das bruxas e fadas” (MENDES, 2000, p. 41).

Charles Perrault, o escritor e pai, demitido de cargos importantes, cuidava da educação dos filhos e escolheu histórias populares para ensinar regras sociais e valores cristãos:

Mesmo afastado dos cargos oficiais, o acadêmico, por hábito ou por ideologia, continua a prestigiar a corte, seguindo agora também o caminho das reflexões cristãs. O catolicismo era a religião do rei, e essa foi a maneira que ele encontrou de se reafirmar perante a nobreza. (MENDES, 2000, p. 73).

As abordagens apontadas elegem o momento político e social vivido pela França do século XVII como condição essencial para a compreensão do discurso perraultiano. Sob esse prisma, uns consideram a literariedade dos textos, outros duvidam disso, mas

concebem as narrativas como algo que, vindo revestido de literário, intencionava apenas impor regras sociais.

Para as críticas que se baseiam em teorias psicanalíticas, o discurso perraultiano não é exatamente o elemento principal, mas a presença do narrador, com seus comentários pessoais e a historização das narrativas, do que trataremos a seguir.

2.3. As “interferências” de Perrault no caráter plurifuncional dos contos

Sob a concepção psicanalítica de que contos de fadas são instrumentos usados pela criança na resolução de conflitos internos, Charles Perrault é acusado de desvirtuar essa função. Para o psicanalista Bruno Bettelheim (1980), o estilo discursivo perraultiano, aprisionado por uma finalidade histórico-social (expressa na moral da narrativa), interferiu no caráter textual dos contos.

Bettelheim critica as interferências de Charles Perrault nas narrativas populares primitivas, responsabilizando-o por lhes tirar o poder de auxiliar a criança no seu processo de amadurecimento. Para o psicanalista, o racionalismo perraultiano compromete a imaginação da criança: “O valor dos contos de fadas para a criança é destruído se alguém detalha os significados. Perrault faz pior – reelabora-os”⁶⁴ (BETTELHEIM, 1980, p. 205).

A outra crítica se deve à temporalização dos contos de fadas feita por Charles Perrault, fato que, segundo Bettelheim, despoja-os de suas características originais. Isso aconteceu quando o escritor eliminou os conteúdos que considerava vulgar para dar-lhes um “tom refinado”, mais ao gosto da corte francesa: “Sendo um autor de grande habilidade e bom gosto, inventou detalhes novos e modificou outros para que a estória ficasse de acordo com suas concepções estéticas” (BETTELHEIM, 1980, p. 291).

Ainda no viés psicanalítico, Glória Radino (2003, p. 67), mesmo discordando da paternidade de Charles Perrault sobre a Literatura Infantil, reconhece sua importância

⁶⁴ Entre os vários contos analisados, Bettelheim (1980) elencou três de Charles Perrault, os quais são traduzidos sob os títulos: Chapeuzinho Vermelho, Barba Azul e Borralheira. Já o conto Riquet do Topete, é apenas citado em nota de rodapé, na página 343.

nessa área, ainda que este tenha se curvado à ideologia da época e tentando ditar normas de comportamento⁶⁵:

Perrault nunca deixou de ser um fenômeno. Embora sempre tenha recebido diversas críticas, principalmente por representar uma ideologia dominante que procurava moldar papéis passivos a um modelo feminino de bondade, submissão, paciência e aceitação da dominação machista, seus contos continuam, após mais de trezentos anos, a povoar o imaginário infantil. Continuam atraindo os adultos também. Têm sido objetos de estudos de pesquisadores das mais diversas áreas, como da história, da etnologia, da filologia, da literatura, da psicanálise, etc. Continuam transmitindo fantasias primordiais e respondendo de alguma forma a questões essenciais da natureza humana, a que nenhuma ciência conseguira se aproximar. (RADINO, 2003, p. 80).

Para Radino, foram dois os motivos pelos quais Charles Perrault ascendera socialmente, sobressaindo-se em relação aos demais. O primeiro foi devido à sua “refinada” educação e formação intelectual; a segunda, pela abertura de Luís XIV dada aos burgueses:

Do ponto de vista social, a ascensão da burguesia foi o grande acontecimento de seu reinado, Luís XIV chamou os burgueses para os mais altos cargos do Estado. Seu ministro Colbert era filho de um fabricante de tecidos do Remo. Cargos no ministério e cargos públicos foram destinados à burguesia para que o regime centralizador se multiplicasse. (RADINO, 2003, p. 74).

A moda dos contos de fadas poderia ser o terceiro motivo de elevação de Charles Perrault aos olhos do rei, isto porque essas narrativas seduziam o monarca: “Quando jovem não dormia enquanto seu criado não lhe contasse uma história” e “já maduro, começou a se preocupar com a salvação da alma. De libertinos a devotos voluntários, Luís XIV conseguiu domesticar e subjugar sua nobreza” (RADINO, 2003, p. 74).

As adaptações e interferências de Charles Perrault, no entanto, também são criticadas por Maria do Rosário Pontes (1997), para quem o acréscimo de detalhes aos contos e submissão destes a aspectos sociais e ideológicos da França setecentista, acabou por subverter o seu caráter plurifuncional, a saber, a capacidade de ativar a

⁶⁵ Para Radino (2003, p. 67), “embora Perrault não tenha escrito seus contos para crianças, percebe-se que houve uma preocupação em adaptá-los a esse público”. Segundo a psicóloga, a adaptação incluiu retirar cenas violentas e eróticas dos contos de Basile e imprimir sobre os mesmos um novo modelo de civilidade; aos 65 anos de idade, Perrault teria educado os filhos (sua plateia) pela escuta dos contos.

memória, a imaginação e as impressões psíquicas, condições favorecidas pela linguagem simbólica que possuem.

Patrícia de Fátima Abreu Costa (2003) também reconhece essa linguagem simbólica como o maior valor dos contos de fadas, já que permite ao pequeno leitor fazer uso dessas narrativas de acordo com as necessidades internas que carrega: “[...] trata-se de uma obra aberta à subjetividade e que oferece de modo simplificado novas dimensões à imaginação da criança ao ser passível de um leque de possibilidades interpretativas” (COSTA, 2003, p. 22).

Conforme Costa, os “criadores” dos contos de fadas trouxeram às crianças um “mediador”, um “veículo” que favoreceria a auto-compreensão e a compreensão do mundo. Quanto a Charles Perrault, é colocado em segundo lugar de importância (em primeiro lugar, classifica Andersen).

Costa (2003) chama a atenção para as interferências de Charles Perrault nos contos colhidos junto aos camponeses, a saber, o acréscimo de “ricos detalhes descritivos” e a omissão de “trechos que conotavam os rituais da cultura pagã popular ou fizessem referências à sexualidade humana” a fim de atender aos interesses do modelo de sociedade que se almejava na época. Porém, para a pesquisadora, esse membro da alta burguesia francesa “foi imortalizado por criar uma literatura de cunho popular que caiu no gosto infantil e contou também com a aprovação dos adultos” (COSTA, 2003, p. 24).

Maria Anunciatta Cantudo (2005), no entanto, que considera os estudos do psicanalista Winnicott, relacionando o binômio agressividade-criatividade como fatores importantes na educação, identifica a presença desse binômio em alguns contos perraultianos.

Para Cantudo, a aproximação entre o psicanalista e o escritor dá-se pelo fato de que “[...] ambos atrelam criatividade e agressividade e de tal forma que a primeira não existe sem a segunda.” Por outro lado, a agressividade não é vista como força destrutiva, mas como “capacidade criativa” (CANTUDO, 2005, p. 1).

Observando essa relação, Cantudo afirma que Charles Perrault mostrou que a criatividade poderia derivar da agressividade:

Isto se encontra em Perrault e seu Polegar, sua Cinderela. Ambientes opressores geram oprimidos e a deformação da força produtiva da agressividade em movimento destrutivo, mas ainda aí, é a ação de impedir o puro aprisionamento do sujeito que está em cena. Mas se com Perrault é a

audácia, a ousadia que prevalece sobre a acomodação, tal como volta a propor Winnicotti, isto não se dá por acaso ou incitação. (CANTUDO, 2005, p. 2).

Assim, por intermédio dos contos, Charles Perrault produziu novas idéias que se contrapuseram à “mentalidade reinante”. Isso significa dizer que a ousadia e a agressividade seriam fatores tratados nos contos perraultianos, de forma positiva, vistos como motivadores de mudança e criação.

Viviane Dexeimer Gil (2007) estuda o “arquétipo de transcendência” nos contos de fadas e se refere às histórias de Perrault como caracterizadas pelo “refinamento das fontes da tradição oral”, o que revela uma preocupação em agradar a corte, mas sob concepções estéticas próprias.

Como exemplo, cita o conto *Cinderela*: “O autor inventa novos detalhes e modifica outros para que a história entre em acordo com suas concepções estéticas. O maior exemplo disso é o sapato, que Perrault concebe de vidro, influenciando todas as versões que derivam da sua” (GIL, 2007, p. 90).

Para Gil, quando Perrault opta por esse material, mais sofisticado e adequado à aristocracia, não despreza a magia: o valor mágico do sapato está no fato de que, mesmo caindo, não se quebra.

Tais considerações sobre Charles Perrault, sejam elogiando ou criticando sua escritura, conduzem a uma ideia comum de que viveu no (e para) o seu tempo, mas escreveu para além dele. Esse pode ser um fato que justifica a relevância das discussões que cercam o seu nome e a sua obra, sob os diferentes vieses.

CAPÍTULO III: O CRIADOR NA CRIATURA – CHARLES PERRAULT E *CONTOS DE MAMÃE GANSA*

1. *Contos de Mamãe Gansa: a obra que consagrou Charles Perrault*

A obra de Charles Perrault: *Histoires ou Contes Du Temps Passé, avec les Moralités* (Histórias ou Contos do Tempo Passado com Moralidades), cujo subtítulo é *Contes de Ma Mère l'Oye* (Contos da Mamãe Gansa), foi publicada pela primeira vez no dia 11 de janeiro de 1697, por Claude Barbin, um famoso livreiro francês, na época⁶⁶.

O subtítulo, que aparecia sob a gravura de uma velha narradora ouvida por três crianças, aproximava duas figuras: uma ave barulhenta e uma mulher idosa. Escolher o nome “gansa” e ilustrar com a imagem de uma velha senhora contando histórias não foi invenção de Charles Perrault; outros escritores e narradores usavam, além de outros, como "Contos da Velha" e "Contos da Cegonha", o termo “Contos de Mamãe Gansa” para tratarem das narrativas populares associadas a tais elementos⁶⁷.

Numa época em que a Igreja Católica desconfiava de figuras indefinidas pela literatura – como as fadas –, no zelo de dar exclusividade de aparência sobrenatural às figuras divinas, as narrativas populares que traziam seres sobrenaturais exigiam um disfarce de seu narrador.

Para Warner, o disfarce de Charles Perrault ficou visível na imagem da velha contadora de histórias:

O próprio Perrault colocou uma touca de vovó, digamos, quando se escondeu atrás da figura de uma velha ama, que conta histórias a crianças de posição social superior à sua. Na página de título e na portada de *Contes du temps passé*, o autor de fato duplicou seu disfarce: a Mamãe Gansa foi mostrada no desenho contando as histórias, e o filho de Perrault, Pierre Darmancourt, foi apresentado como o autor. A imagem pode representar uma lembrança da infância de Perrault, mas ainda assim oferece um alter ego para o próprio Perrault, que ele usa como disfarce: a voz que transmitia

⁶⁶ Alguns autores referem-se à obra como *Contos da Mãe Gansa*, mas escolhemos o termo “mamãe”, mais recorrente. Quanto ao título e subtítulo, há equívocos como o de Nazira Salem (1970, p. 146), que troca título e subtítulo: “Foram os Contes de Ma Mère L'Oye (Contos da Carochinha), com o subtítulo ‘Histórias e Contos do Passado’, que o celebrizaram nas letras.”

⁶⁷ Segundo Marina Warner (2000), a inscrição *Contes de Ma Mère l'Oye* encontra-se não na página de rosto, mas numa placa de madeira na parede atrás da gravura de uma velha contando histórias para três crianças. A expressão, portanto, configurou-se num subtítulo, como consta no Anexo I, p.164.

era do contador de histórias, um composto de velha e criança. (WARNER, 1999, p.214).

Warner lembra que Charles Perrault foi o primeiro homem e o primeiro acadêmico a escrever contos de fadas, o que exigiu dele “jogo de cintura” para intercalar o partidarismo, diante da causa feminina, já que circulava entre as Preciosas, com a *Querela*:

Ao defender os contos de fadas, ele estava não apenas defendendo os contos das mulheres, mas também promovendo a literatura nativa ‘moderna’ contra os *Anciens*, que proclamavam a completa superioridade do grego e do latim sobre todas as coisas locais, vernáculas e de data comparativamente recente. Perrault fez jogo de cintura e tentou ficar com os dois lados ao invocar a tradição cômica clássica como precursora, mas na política literária da época ele estava brava e firmemente com os Modernos. (WARNER, 1999, p. 202).

Para Coelho (1991), a *Querela* iniciada por Charles Perrault desencadeou duas obras: *Os Paralelos* e *Contos de Mamãe Gansa*; quanto à segunda, concebe como resultado de duas reações básicas: uma contra a supremacia apregoada dos clássicos da Antiguidade greco-romana como modelo de arte e outra contra a mitologia clássica pagã⁶⁸.

Foi assim que Perrault compilou contos populares sem esquecer-se de introduzir o “maravilhoso cristão”:

Obrigado, pela polêmica que ele mesmo desencadeou, a buscar razões que justificassem a superioridade dos “modernos” franceses sobre os “antigos” greco-latinos, é natural que tenha ido buscar a autoridade dos “antigos” franceses para opô-los aos da Antiguidade Clássica. Mesmo porque o rótulo “modernos”, nessa polêmica, indicava não só os “contemporâneos”, mas aqueles que, a partir da Idade Média, haviam criado as literaturas novas da França, Itália, Espanha, Portugal, etc. (COELHO, 1991, p. 88).

⁶⁸ “Perrault traduziu, em versos burlescos (com a colaboração de seu irmão Claude), o 6º livro da Eneida, publicado em 1675 (*Recueil de Poésie*). Escreveu a epopéia cristã *Saint-Paulin* (1686), que julgava exemplo de uma ‘arte moral’. Escreveu o poema ‘*O século de Luís, o Grande*’, opondo-se declaradamente contra Racine e Boileau, partidários dos ‘antigos’; isso provocou a polêmica denominada *Querela dos Antigos e Modernos*, marcando a crise do classicismo. Para justificar seu status de ‘moderno’ e apresentar-se como conhecedor dos ‘antigos’, escreveu *Paralelos* (4 vols. Publicados entre 1688-1697)” (COELHO, 1991, p. 86).

Manuscritos datados de 1695, mas encontrados somente em 1953, traziam, sob o título *Contos de Mamãe Gansa*, cinco narrativas: *La Belle au Bois Dormant* (*A Bela Adormecida no Bosque*), *Le Petit Chaperon Rouge* (*Chapeuzinho Vermelho*), *La Barbe-Bleue*, (*O Barba Azul*), *Le Maître Chat ou Le Chat Botté* (*Mestre Gato ou O Gato de Botas*), *Les Fées* (*As Fadas*)⁶⁹.

Mas o título do manuscrito viraria subtítulo na publicação da obra, em 1697, que foi intitulada *Histórias ou contos de outrora com moralidades*, na qual outras narrativas foram acrescentadas: *Cendrillon ou La Petit Pantoufle de Verre* (*Cinderela ou O Sapatinho de Cristal*), *Riquet à la Houppe* (*Riquet de Topete*) e *Le Petit Poucet* (*O Pequeno Polegar*), compondo-se a obra de oito narrativas.

Como esclarece Cordeiro (2004, p. 19), desde o século XVIII os contos em versos *Peau d'Âne* (*Pele de Asno*), *Les souhatis ridicules* (*Os Desejos Ridículos*) e *La patience de Grisélidis* (*Grisélidis*) se somariam também a *Contos de Mamãe Gansa*, editada e de autoria então atribuída a Charles Perrault.⁷⁰

A obra publicada trouxe uma dedicatória e um prefácio. A dedicatória era feita à sobrinha do rei, *mademoiselle* Elisabeth-Charlotte d'Orléans, em nome de Pierre Perrault, o que acabou levando pesquisadores a questionar se a obra era de autoria de Charles Perrault ou de seu filho de dezenove anos. Nela, o prefaciador refere-se ao “compositor” da coletânea como uma “criança” que surpreenderia a princesa pela ousadia em lhe oferecer o fruto de sua diversão⁷¹.

Segundo Mendes (2000), “a dedicatória fora feita, na verdade, dois anos antes, em 1695, num manuscrito ricamente encadernado em marroquim, com as armas da princesa, e ilustrado pelo pai, Charles Perrault” e em 28 de outubro de 1696 foi concedido a Pierre o “*privilège du roi*” para a publicação da coletânea, registrada nos livros de impressores de Paris, em 11 de janeiro de 1697. (MENDES, 2000, p. 77-78).

Mas, quanto à autoria da obra, Mendes (2000, p. 82) escolhe citar uma expressão usada por Marc Soriano: “um trabalho a quatro mãos”, em que vê a presença de ambos. Ela ressalta que, para o filósofo e maior estudioso de Charles Perrault, a obra seria

⁶⁹ Segundo Mendes (2000, p. 64), esse manuscrito foi leiloado e a França o perdeu para Nova York.

⁷⁰ Para Galante (2004, p. 20), os três contos em versos foram publicados em volume único em 1694, mas já circulavam na França: *Grisélidis*, em 1691, e *Pele de Asno* e *Os Desejos Ridículos* em 1693. Segundo Galante, somente “na quarta edição de *Contes em vers*, o autor incluiu um prefácio e escreveu falando da importância destes valores morais presentes nos contos”. (Ela cita estudos de Michele Simonsen, que escreveu *Le conte populaire français*. Paris: Presses Universitaires de France, 1981, p. 19).

⁷¹ A dedicatória referia-se aos contos como “bagatelas”, ao mesmo tempo em que exaltava sua capacidade de instruir.

resultado de um exercício de redação do filho, no qual o pai impingiu arranjos da arte literária e versos moralizantes⁷².

Mendes declara que Perrault poderia estar se esquivando das críticas dos acadêmicos que não achavam o folclore digno dos salões da Academia. Por fim, afirma que não tem dúvida de que “pertencem ao poeta os versos moralistas e os arranjos artísticos da frase literária” (MENDES, 2000, p. 86).

Apoiando-se também nos estudos de Marc Soriano, Galante (2004, p. 19) aponta dois motivos para que Charles Perrault deixasse a Pierre a assinatura da obra: elevá-lo aos olhos da corte, ambicionando para o filho um possível cargo, e evitar mais atritos com seus opositores na Querela, visto que os contos pertenciam ao território feminino. Ressalta, porém, que a partir de 1724 a autoria dos contos foi concedida ao pai, não ao filho.

A dúvida da autoria não é levantada por Carvalho (1989), que não cogita a possibilidade dos contos terem sido escritos pelo filho, mas pelo pai, Charles Perrault. Quanto a este, denominado “verdadeito autor” aparece vinculado, ainda que um escritor também de contos populares, à Academia Francesa:

A França, que sempre esteve na vanguarda dos estudos tradicionais, deu-nos os primeiros contos de Fadas, com Perrault, em *Histoires et Contes Du Temps Passé avec des Moralités* ou *Contes de ma Mère l'Oye*, em 1697, que apareceram em nome do filho, Pierre d'Armancour, e só mais tarde receberam o nome de seu verdadeiro autor, Charles Perrault, o ilustre membro da Academia Francesa. (CARVALHO, 1989, p. 78-79).

Para Zilberman e Lajolo (1984) esse “pormenor” não é insignificante, pelo contrário, revela o caráter ambivalente do gênero Literatura Infantil, acenando a dificuldade que esta teria para se tornar legítima, assim como estigma de inferior. Ao transferir a responsabilidade de autoria para o filho, Charles Perrault demonstrava que não poderia, na sua elevada condição de escritor, ocupar-se com histórias para crianças:

A recusa de Perrault em assinar a primeira edição do livro é sintomática do destino do gênero que inaugura: desde o aparecimento, ele terá dificuldades

⁷² A idade de Pierre sofre alterações. A maioria dos autores pesquisados concorda que ele fosse um adolescente; Cordeiro (2004, p. 18), por exemplo, afirma ter ele nascido em março de 1678, portanto com 19 anos na época da edição da obra, embora o prefácio se refira a ele como uma “criança”. Sobre a quem a dedicatória fôra feita, também há divergências; enquanto a maioria dos autores pesquisados aponta para a sobrinha do rei, Zilberman e Lajolo (1984, p. 15) afirmam que o adolescente Pierre dedicou a obra “ao delfim da França”; no entanto, uma obra de La fontaine é que foi dedicada a um delfim, conforme cita Meireles (1984, p. 69). Essas divergências encontram-se nos Apêndices.

de legitimação. Para um membro da Academia Francesa, escrever uma obra popular representa fazer uma concessão a que ele não podia se permitir. (LAJOLO & ZILBERMAN, 1984, p. 15-16).

As autoras usam esse fato para tratarem sobre a “menoridade” da Literatura Infantil e ressaltarem que foi um indício de que esse gênero literário assumiu, desde o início, uma condição de inferioridade em relação à literatura para adultos⁷³.

Para Pontes (1997) a autoria de Charles Perrault se confirma pelo prefácio dos três contos versificados: *A Paciência de Grisélidis*, *Pele de Asno* e *Os Desejos Ridículos*, publicados poucos anos antes da coletânea.

Nesse prefácio, “[...] se vê realçada a duplicidade funcional das narrativas em verso, ao mesmo tempo pedagógica e lúdica, numa evidente tentativa de conjugar o tempo cortês com a essência da herança de um patrimônio folclórico [...]”. E isso porque o escritor francês “[...] não podia deixar de atender, nos seus *Contes*, aos gostos e desejos do universo mundano e cortês em que se movia” (PONTES, 1997, p. 450-451).

Embora no prefácio do livro venha revelada a intenção de instruir, de formar, num direcionamento à criança, há quem afirme o contrário. Entre esses autores, encontra-se Salem (1970), para quem Perrault “[...] publicou uma coleção de contos de folclore, para adultos”. Como exemplo para sua argumentação cita o conto *O Barba Azul*, cuja carga “violenta” não admitiria uma criança como leitora:

Pelo exposto, pode-se concluir que tal história não teria sido escrita por Perrault, para crianças, e mesmo porque, no século XVII, ainda não se preocupavam tanto em fornecer leitura destinada à criança. Só mais tarde, no século XIX, desaparecidos os personagens e o significado intrínseco do conto, este foi transformado em história infantil e várias versões e adaptações foram feitas, aproveitando, unicamente, os símbolos nele contidos. (SALEM, 1970, p. 150).

Autores como Sosa (1982, p. 18), Amaral (1983, p. 13), Coelho (1991, p. 86-88) encontram-se entre os que defendem a mesma idéia, a de que inicialmente a obra não se destinara às crianças. Góes (1984), porém, contraria tal interpretação, afirmando que a

⁷³ Sobre esse assunto, Lajolo e Zilberman (1984) afirmam: “As relações da literatura infantil como a não-infantil são tão marcadas quanto sutis. Se se pensar na legitimação de ambas através dos canais convencionais da crítica, da universidade e da academia, salta aos olhos a questão da marginalidade da infantil. Como se a menoridade de seu público a contagiasse, a literatura infantil costuma ser encarada como produção cultural inferior.” (LAJOLO & ZILBERMAN, 1984, p. 11).

obra não só se dirigiu ao público infantil como já havia uma literatura a ele destinada no século XVII:

Na França, na segunda metade do século XVII, durante o reinado de Luís XIV, o Rei Sol, surge declaradamente uma preocupação com uma literatura para o público infantil e juvenil. Devemos citar: *As Fábulas* (1688) de La Fontaine; *Os Contos de Mamãe Gansa* (1691/1697) de Charles Perrault, os *Contos de Fadas* (8 volumes, 1696/1699) de Mme. D'Aulnoy e *Telêmaco* (1690 de Fénelon, obras importantíssimas na literatura infantil). (GÓES, 1984, p. 75).

Canton (1994) ressalta que “embora a moda dos contos de fadas literários incluísse contos para adultos, muitos escritores começaram a moldá-los para agradar especificamente às crianças” e que “Charles Perrault foi o primeiro e principal criador dos contos de fadas para crianças, embora não se dirigisse exclusivamente a elas” (CANTON, 1994, p. 39).

Segundo Canton, três fatores motivaram Perrault a escrever contos de fadas: a moda vigente, a admiração pessoal por La Fontaine e a educação dos filhos, a quem passara a se dedicar após ser demitido de seus cargos públicos. Sua maior preocupação, porém, “era transformar os contos em lições de *civilité*, sem que, ao mesmo tempo, perdessem a atração sobre as crianças” (CANTON, p. 41-42).

Para Stahl⁷⁴, Charles Perrault tirou os contos populares (em forma de mitos ou lendas) das sombras, revestindo-os com elegância para lhes dar uma existência real e definitiva e torná-los imortais. Os contos curtos (Stahl afirma que Perrault sabia parar na hora certa) tinham dois objetivos: cativar o pequeno leitor e levar o adulto à reflexão.

Mendes (2000) completa que a burguesia, classe emergente, viu na educação das crianças a oportunidade de que necessitava para perpetuar sua ideologia e na literatura infantil a melhor forma de realizar esse intento. A obra de Perrault, então, serviria a isso de forma significativa. Ressalta, ainda que no título original *Histórias ou contos do tempo passado com moralidades*, a palavra “moralidades” já denunciava a intenção do poeta francês, por sua vez determinada pelos conceitos e valores da época, o que incluía os da religião católica.

⁷⁴ As considerações de Stahl encontram-se no Prefácio de *Contos de Mamãe Gansa*, traduzidos por Regina Regis Junqueira (1989).

Alberti (2006) afirma que a primeira intenção de Charles Perrault era atingir os adultos, mas as crianças também acabaram se interessando, e ele parecia saber disso, porque se destinavam a elas, principalmente, a instrução por meio da moral:

Verificamos que sua intenção não era apenas divertir o público: seus textos também continham a idéia de moralizar e instruir, de trazer um ensinamento para seus leitores, a princípio adultos, posteriormente crianças. Dessa forma, a literatura infantil se constitui e se fortalece como um instrumento de doutrinação pedagógica. (ALBERTI, 2006, p. 26).

Costa (2003, p. 24), que define *Contos de Mamãe Gansa* como integrante do “cânone clássico” da literatura, usou os contos perraultianos em sessões de psicoterapia, com crianças, identificando que suas personagens, ainda nos dias atuais, habitam o imaginário infantil.

Dentro de um campo ou outro, na Psicologia (em sessões de psicoterapia) ou na Educação (em sala de aula) a obra de Charles Perrault transita e sobre ela, assim como sobre seu autor, diferentes opiniões são expostas.

2. Charles Perrault sob diferentes olhares

A obra de Charles Perrault, *Contos de Mamãe Gansa*, é usada pelos autores para exemplificarem suas percepções e conclusões. É assim, sem dissociarem autor e obra, que livros e trabalhos acadêmicos apresentados nos permitem continuar compondo a imagem de Charles Perrault.

O aspecto pedagógico presente nos contos rende a Charles Perrault acusações e defesas, estejam os ensinamentos expressos na moral ou diluídos na narrativa, assim exibidos via comportamentos das personagens. Ao aspecto pedagógico soma-se o discurso ideológico, seja de teor social (familista burguês) seja de teor religioso (pautado nos ideais cristãos), ambos com vistas ao ensinamento.

Ao descrever o papel da literatura para crianças, Cecília Meireles (1984) lembra que o livro infantil, que é inventado por um adulto, traz uma intenção, a saber, transmitir pontos de vista que o autor adulto julga necessários à formação da criança e numa linguagem que ele considera adequada à compreensão.

Meireles (1984) ressalta que Perrault elevava sua obra em relação às anteriores justamente por isso, e insistia que “a diferença entre as narrativas dos tempos pagãos, que visam apenas agradar, e a dos tempos cristãos, mais estreitamente interessadas em moralizar”, resultava numa importância do segundo tipo sobre o primeiro (MEIRELES, 1984, p. 72).

Quanto a esse aspecto, Arroyo (1968, p. 41) ainda afirma que, assim como outros autores clássicos, Charles Perrault não comprometeu sua literatura com um “didatismo excessivo”, mas que “o profundo sentido de educação” de sua obra é a presença do maravilhoso.

Somando-se aos autores que tratam do assunto, Sosa (1982, p. 129) e Góes (1984, p. 77-78), defendem a moralidade presente nos contos perraultianos como não sendo “pedante”, “direta”, ou “pesada”, mas “envolta” e “diluída” em seu conteúdo.

Ainda sob esse ponto de vista, Amaral (1983, p. 13), embora condene os tons pueril e moralizador presentes em livros infantis, absolve Charles Perrault desse erro, referindo-se a ele como o “admirável escritor” que possuía um “pensamento elevado”. No mesmo caminho, Stahl sugere que os contos perraultianos não são “pesados” nem “esmagam como chumbo” e que para que seja conveniente às crianças deve ser a ela semelhante: “leve, amorável e alegre” (JUNQUEIRA, 1994, p. 43).

O fato é que o próprio Charles Perrault chamou a atenção para a presença da moral nos seus contos, cuja intenção era ensinar, motivo pelo qual se tornariam superiores em relação ao que já havia sido escrito⁷⁵.

Mendes (2000, p. 49-51) reafirma essa observação, lembrando que no prefácio da sua obra em versos Charles Perrault justificou-se por escrever “bagatelas” e comparou suas histórias às famosas fábulas milesianas, mas ressaltando que eram superiores devido à presença de uma moral nobre, inexistente no paganismo. Por exemplo, *A Matrona de Éfeso* é uma viúva que jura fidelidade ao marido e não resiste à primeira tentação, ensinando o mau caminho às mulheres. Já a heroína perraultiana, Grisélidis, traz (especialmente às mulheres) um ensinamento: sofrerem por seus maridos e demonstrarem que a paciência de uma mulher honesta pode superar qualquer problema de ordem conjugal.

Para Mendes (2000), todos esses comentários no Prefácio de 1695 preparavam um esquema eficiente nos contos em prosa, dirigidos às crianças numa linguagem

⁷⁵ As palavras de Perrault, traduzidas por Meireles (1984, p. 72), já foram expostas no Capítulo II.

simples e poética, para o ensino da vantagem da honestidade, da paciência, do trabalho, da obediência..., virtudes que o rei esperava de seus súditos, que os maridos esperavam de suas esposas e que pais esperavam de seus filhos. Definia-se, assim, com Charles Perrault, o uso ideológico dos contos de fadas.

Kátia Canton (2005) ressalta a função ideológica dos contos perraultianos, concebendo-os como histórias “particularmente talhadas para ensinar às meninas como se portar, vestir-se, falar, comer, ser boa esposa”, e apresenta seu autor como “[...] exímio na criação de moralidades, que fecham cada conto com um poema que resume a lição de moral ou de *civilité* que ele intencionava transmitir ao leitor (ouvinte)” (CANTON, 2005, p.12).

Santanna e Bettini (2007) também apontam essa intenção ideológica presente nos contos perraultianos, cujo narrador, que transitava em duas classes sociais, a “sociedade da corte”, entre os aristocratas, e a “civilização de boas maneiras”, entre os literatos e as Preciosas, compilou narrativas populares (de uma classe distinta da sua) numa clara proposta, previamente determinada: “[...] repor os modelos de relações existentes naquela sociedade, em função das concepções burguesas de valor, ética, estética e pensamento”, de forma a obter como resultado narrativas que “[...] evidenciam mais a transmissão de valores e normas de comportamento do que a utilização da linguagem literária” (SANTANNA & BETTINI, 2007, p. 1-9).

Opondo-se a essa afirmação, Fujimura (2007, p. 18) declara que “além de dar forma literária a esses contos populares, Charles Perrault incorporou o que de natural e encantador havia naquelas narrativas”.

Góes (1984, p. 77-78) também não eleva a presença do pedagógico moralizante, mas elogia a literariedade dos textos perraultianos, assim como a maneira “original, profunda e atual” com que as idéias foram apresentadas, o que tornou *Contos de Mamãe Gansa* uma “obra de arte”.

A autora considera o estilo do escritor, observando aspectos como técnica e sensibilidade, ao ressaltar que o fato de ter revestido suas ideias de arte, só foi possível porque “Perrault fala pela extraordinária sabedoria de sua captação” (GÓES, 1984, p. 134).

Bruno Bettelheim (1980) reconhece essa habilidade artística em Charles Perrault, com a ressalva de que “[...] apenas ele não levava a sério seus contos de fadas e tinha mais interesse no apêndice agradável ou moralista, feito em versos, que acrescentava no final de cada estória” (BETTELHEIM, 1980, p. 270).

Para Bettelheim (1980, p. 204), os contos perraultianos trazem claramente tanto uma influência política quanto religiosa, esta segunda incluindo o papel social do homem e da mulher: “Perrault não desejava apenas entreter o público, mas dar uma lição de moral específica com cada um de seus contos. Por isso é compreensível que ele os modificasse de acordo com o que desejava”.

Em concordância com o psicanalista, Pontes (1997) afirma:

A ignorância do valor arquetípico e paradigmático das personagens dos *conto de fadas* leva a que Perrault adultere o simbolismo a elas subjacente, obstando à interiorização e conscientização (pelo leitor) do Bem e do Mal e de outras polaridades que congregam em si a totalidade do psiquismo humano. (PONTES, 1997, p. 463).

Carvalho (1989, p. 79) reconhece o valor psicanalítico dos contos de fadas, chamando a atenção para sua formação tridimensional: são “recreativos, representativos e críticos”, a saber, divertem a criança. Quanto ao escritor Charles Perrault, teria superado as fontes de inspiração, ou seja, as narrativas populares originais, revestindo com um “novo e incomparável estilo”. Dessa forma, permitiu que refletissem, satiricamente, um lugar e uma época, com valores e ideias implícitos submetidos à realidade social, religiosa e política.

Ainda acerca das interferências de Charles Perrault, que para Bettelheim e Pontes resumem-se em explicações “supérfluas” e “racionais” e interferem no caráter simbólico dos contos, Medeiros (2005, p. 117) escolhe traduzi-las como “aparições” ou “corporificação” do narrador, este destituído propositalmente de seu “caráter onisciente”. Assim, elevada a presença da oralidade, contracena esta com a “rigidez própria da escritura.”

Apoiando-se no conceito de performance de Zumthor (2000), Medeiros observa que o resultado dessa intervenção converge numa aproximação entre o narrador e o leitor, ou seja, provoca um diálogo entre ambos e, possibilitada pela leitura, culmina numa relação dialógica entre texto e leitor, já que este é um dos elementos da performance:

O autor acredita na reação que o corpo do leitor esboça ante a materialidade do texto narrativo, pois a voz deste se mistura virtualmente à voz silenciosa daquele. Isso se dá num cenário que transforma o conto literário de Perrault em obra alicerçada na performance, resultante da percepção de um leitor destituído da condição de mero espectador. Sua recepção se junta à sua participação no ato da transmissão. O caráter informativo do texto e a intenção do autor são ultrapassados e chega-se ao confronto entre leitor e

texto narrativo, no qual este incita aquele ao jogo da performance⁷⁶. (MEDEIROS, 2005, p. 126).

Sarro (2009) também não condena as interferências nesse tipo de narrativa (os contos de fadas, como os compilados por Charles Perrault), pelo contrário, admite a sua mobilidade de um lado para outro, visto que pode ser recontado inúmeras vezes sem sofrer alteração na sua matriz: “Por essas características de pluralidade e mobilidade é que o conto é renovado a cada transmissão, seja oral e escrito sem se diluir com o passar do tempo” (Sarro, 2009, p. 30).

O historiador Robert Darnton (2006, p. 26) defende que os contos são documentos históricos, discordando, portanto, de Bettelheim, que os aborda como a “pacientes num divã”, “horizontalizados”, submetidos a uma “contemporaneidade atemporal”, sem questionar origens ou significados em outros contextos.

Nesse sentido, Darnton (2006, p. 91-92) ressalta a particularidade dos contos da França, que, independente das particularidades sociais e geográficas, “comunicavam características, valores, atitudes e uma maneira de interpretar o universo que eram peculiarmente franceses” e carregavam um objetivo (que não foi invenção de Charles Perrault): “Os contadores de histórias camponeses [*sic*] não achavam as histórias apenas divertidas, assustadoras ou funcionais. Achavam-nas ‘boas para pensar’”.

Essa dimensão histórica dada por Charles Perrault aos contos de fadas é denominada por Sosa (1982) como “realismo”, como uma capacidade de representar por meio da literatura um contexto histórico-social, com todos os seus dilemas e com todo seu requinte – mas para os que podiam pagar por ele.

Para o autor, foi esse estilo que rendeu a Perrault o título de “Homero burguês” (SOSA, 1982, p. 18), ou, ainda, o de “secretário de seu tempo” (SOSA, 1982, p. 128), isto porque o escritor francês transformou seus contos em uma “boa escola” para ensinar sobre sua época, a França setecentista, sem desconsiderar os valores e regras sociais que a manteriam em ordem:

Porque os contos de Perrault, na realidade, são 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

⁷⁶ Os fundamentos da “Teoria da Performance”, de Paul Zumthor, foram resumidamente expostos em Nota de Rodapé 27, na página 36, quando apresentamos a Dissertação de Mácio Medeiros. O conceito de “Performance” serviu como suporte a Medeiros na análise dos contos de Perrault, no Capítulo 4 de sua Dissertação: *Obra versus leitor: vozes no silêncio*.

poéticas. Para seus críticos – critérios que perfilhamos – eles possuem todas as qualidades que os conhecedores mais exigentes requerem das obras de arte. (SOSA, 1982, p. 129).

Khéde (1990, p. 17-18) acrescenta que Charles Perrault, o “Homero burguês”, retratou a sociedade francesa setecentista com propriedade, metamorfoseando determinados símbolos das narrativas do povo e elegendo este à categoria de personagem.

Entre os “desprivilegiados”, a sociedade retratada trouxe pobres lenhadores, como os pais do Pequeno Polegar; doentes esquecidos no meio da floresta, como a avó de Chapeuzinho; aldeões famintos, como o casal de *Os Desejos Ridículos*; um corcunda, como o príncipe Riquet, e um anão, o Polegar...

Embora os autores concordem que Charles Perrault foi o responsável por introduzir esses “desprivilegiados” nos salões, não afirmam que ele tivesse simpatia pelo povo, uma ideia que é defendida por Darnton (2006, p. 89): Perrault não simpatizava com os camponeses, tampouco com sua cultura, por isso tratou de adaptar seus contos ao gosto aristocrático.

Tal pensamento também é defendido por Sarro (2009) e Alberti (2006): “Talvez, por ser um nobre burguês, Perrault tenha desprezado o povo, suas crenças e superstições tão enraizadas. Como homem culto, deixava transparecer, em alguns de seus contos, ironia e um certo sarcasmo em relação ao popular” (ALBERTI, 2006, p.74).

Entre os aspectos abordados que geram divergências de opiniões, encontra-se o discurso presente nos contos perraultianos, em relação ao gênero feminino. Dentro desse aspecto, visualizamos uma mulher sobre quem se impunham regras e valores sociais da época.

Godoy e Tabak (2008) apontam Charles Perrault como o escritor que abordou, elucidativa e sutilmente, a moral em vigor de sua época a fim de ensinar, pelo exemplo, o bom comportamento feminino: “a princesa, dona das mais memoráveis virtudes e cujo futuro o sobrenatural compromete, e a bruxa, perversa ou destituída de um domínio masculino e, por isso, fadada à ruína” (GODOY & TABAK, 2008, p. 88)

Para Godoy e Tabak, os conteúdos simbólicos que são transmitidos submetem-se ao conceito de utilidade em seu contexto histórico. Assim,

[...] sob a forma de imagens e textos, os discursos constitutivos das representações procuram assentar e difundir uma forma de entendimento da realidade social que estrutura a maneira como esses agentes e seus grupos de

referências conhecem o mundo, se reconhecem nele, ordenam suas ações, definem seus atributos de identidade, estratificação social, conduta moral etc. (GODOY & TABAK, 2008, p. 88).

Mas explicam que tudo isso se deveu à difusão do cristianismo na Idade Média, que teria fortalecido as concepções da inferioridade feminina:

Os contos de Perrault preconizam uma concepção de mulher propensa ao pecado. As mulheres estão frequentemente preocupadas e insatisfeitas com as limitações da vida material. Sempre queixosas – por possuírem uma predisposição nata à verbalização –, lamentam-se pelos infortúnios de sua realidade como é verificável em diferentes narrativas. (GODOY & TABAK, 2008, p. 80).

Quanto ao visual sofisticado da obra, comparado aos folhetos em que eram impressos os contos populares, constituía-se mais uma denúncia à intenção do autor, a de que seus contos não pretendiam somente entreter aristocratas e burgueses, mas “[...] serviam como mecanismo difusor dos valores morais do Governo de Luís XIV, que utilizava a produção artística francesa como máquina de propaganda de seu reinado [...]” (GODOY & TABAK, 2008, p.78).

Canton (1994) afirma que os contos de fadas, também os de Charles Perrault, são documentos históricos e modelares: “Para quem tem fome de sentido, de convenções culturais e de referências históricas, os contos de fadas aparecem como narrativas exemplares” (CANTON, 1994, p.107)

Desconsiderando todo esse contexto histórico, Belotti (1985) concebe os contos de fadas como agentes opressores da mulher, alertando para a “força emotiva” e “sugestiva” que carregam e alcançam a pequena leitora. Para ela, é assim que heroínas passivas e subservientes como Cinderela, Grisélidis e Pele de Asno suggestionam a menina a um comportamento distorcido de feminilidade: “Falta absolutamente a figura de uma mulher cheia de motivações humanas, altruísticas, que escolha lucidamente e com coragem o próprio comportamento” (BELOTTI, 1985, p. 104).

Segundo Belotti, esses contos propõem o estereótipo da mulher incapaz e submissa e, em contrapartida, do homem corajoso e forte, o que colabora para a perpetuação do machismo ao mesmo tempo em que consolida a desvalorização do gênero feminino.

Abramowicz (1997) também chama a atenção para o discurso perraultiano a favor de uma construção da figura feminina, mas considerando que ele objetivava a acomodação da mulher ao mundo *civilité*:

[...] Escrever ou reproduzir os contos de fadas clássicos é reproduzir um conjunto de ideias e valores que reforçam uma maneira tradicional de ver, crer e se comportar, endereçados principalmente às crianças e às mulheres. Histórias da tradição e herança popular foram transformadas, por Perrault, num discurso de conformidade às regras e aos códigos sociais que legitimam uma visão de mundo, arcaica. A subversão nesse universo é o que se coloca. (ABRAMOWICZ, 1997, p. 103).

No entanto, com resultado de sua pesquisa sugere que o alcance de tal intenção chegou à mulher dos dias atuais, esta que continua se servindo dos valores e regras que foram apregoados, recontando as histórias às suas filhas sem se esquecer dos atributos femininos que Charles Perrault ensinou àquelas que querem se casar: “[...] bondade, submissão e obediência, paciência, aceitação de uma situação dada, compaixão, generosidade (ser gentil), graça (saber dançar e cantar), alegria” (ABRAMOWICZ, 1997, p. 26).

Khéde (1990) denomina “símbolos” as personagens perraultianas, ressaltando que enquanto reis e rainhas reproduzem os valores da estratificação social, tenham eles conotação negativa ou positiva, os príncipes e princesas são mais aventureiros, ainda que tenham papéis diferenciados:

Os primeiros desempenham papéis ativos, heróicos e transgressores, servindo, muitas vezes, como intermediários num resgate. As princesas são caracterizadas pelos atributos femininos que marcam a passividade e a sua função social como objeto do prazer e da organização familiar. Belas, virtuosas, honestas e piedosas elas merecerão como prêmio o seu príncipe encantado (Bela Adormecida, Gata Borralheira). Ai daquelas que desobedecerem ao modelo clássico de virtude. Serão condenadas para sempre. (KHÉDE, 1990, p. 22).

Mas é contrariando as críticas que acusam o discurso perraultiano de machista e opressor, que Caldin (2006) defende a ideia de que as suas personagens femininas exerciam o poder da fala e eram corajosas e ativas. Opondo-se à crítica feminista, para a qual os contos de fadas cumprem o papel de perpetuador do estereótipo da mulher frágil e dependente e do homem forte e ativo, dá exemplos de como agiram e reagiram algumas de suas personagens.

Segundo Caldin, em *Os Desejos Ridículos*, a mulher do lenhador é que salvou a situação. Este, ao receber de Júpiter o direito de fazer três pedidos, pede simplesmente um chouriço: “A mulher, muito mais inteligente que ele, fica furiosa e o recrimina.” Com raiva do falatório, o segundo desejo do lenhador é ainda mais inconsequente: que o chouriço grude na ponta do nariz da esposa. Desesperado, só lhe restando um desejo, pede ajuda à mulher: “O interessante é que ele não decidiu sozinho. Consultou a mulher sobre o que fazer. Delegou à mulher a difícil decisão e acatou sua fala [...]” (CALDIN, 2006, p. 292).

Outra personagem abordada por Caldin é Cinderela que, ao despertar, mantém uma longa conversa com o príncipe: “Assim, vê-se que a princesa não agiu passivamente. Usou a experiência da fala para trocar idéias com o príncipe” (CALDIN, 2006, p. 291).

A partir de análises como essas é que pôde concluir:

Pode-se mesmo dizer que os contos de fadas são feministas, pois abriram espaço para as mulheres comunicarem suas idéias, apresentarem personagens femininas corajosas, atuantes e com poder decisório. Nesses contos, as personagens femininas tiveram a experiência da fala falante. (CALDIN, 2006, p. 293).

Mariza Mendes (2000) aborda tanto a questão das interferências de Charles Perrault nas narrativas populares, quanto o discurso acerca do gênero feminino.

Sobre o primeiro ponto, Mendes (2000, p. 145) denomina como “linguagem artística sutilmente elaborada”, e acentua que, “a característica mais marcante dessa elaboração artística está na descrição das personagens que, graças aos textos de Perrault, tornaram-se figuras inesquecíveis.”; sobre o segundo, diferencia seres sobrenaturais (que não poderiam ser modelos) dos reais:

As fadas, seres divinos, não foram delineadas em seus aspectos físicos, mas as princesas, seres humanos, mereceram requintes de descrição literária, para que pudessem ser os modelos do comportamento feminino preconizado pela ideologia burguesa. (MENDES, 2000, p. 145).

Para Mendes, as personagens premiadas no fim da história pelos atos de coragem, ou castigadas por sua falta de tato no relacionamento com o marido colabora com essa visão ideológica: “Tudo bem de acordo com a moral ingênua, que Perrault

chamava de ‘moral utilitária’, e sempre visando o comportamento feminino” (MENDES, 2000, p. 49).

Ao chamar a atenção para a presença marcante da figura feminina nos contos – e em contrapartida a masculina num papel secundário – Mendes aponta que isso até poderia levar à conclusão de que Perrault era um feminista e de que seus contos profetizavam o advento do feminismo⁷⁷.

Numa análise mais aprofundada, porém, conclui que ele pregava a submissão da mulher e ironizava o comportamento feminino:

Esses oito contos falam dos prêmios e castigos que a sociedade patriarcal determinou para as mulheres, e também do poder feminino da antiga sociedade matriarcal. Mas, acima de tudo, eles mostram os modelos de comportamento que a ideologia familista da burguesia escolheu como ideais para as crianças e as mulheres: a submissão, o conformismo e a fragilidade. (MENDES, 2000, p. 88).

Segundo Mendes, *Chapeuzinho Vermelho*, *Barba Azul*, *As fadas* configuram-se os principais exemplos dessa manipulação da mulher.

Mendes aponta a figura da gansa como um segundo elemento feminino, destaque no nome da coletânea; paradoxalmente, porém, este poderia ser mais um indicador de que Charles Perrault, por intermédio de sua obra, era um opositor das mulheres e usava de ironia para criticá-las.

Warner (1999) também polemiza a questão, ao discorrer sobre o significado da ave. Imprimindo sobre o título uma alusão ao gênero feminino, a historiadora aponta que “ gansa serve como uma criatura por excelência emblemática da tolice e, de modo mais específico, do ruído feminino, do falatório feminino” (WARNER, 1999, p. 83).

Para Warner, é assim que o gênero e a visão acerca da figura feminina ganham maior abrangência, fluindo não somente por meio das personagens, mas da própria figura do narrador, nesse caso, da narradora: a velha, a mulher.

A interpretação da figura da ave presente no título, não é a mesma dada por Coelho (1991), que faz alusão à “mãe gansa” como personagem de um antigo “*fabliau*” que contava histórias para seus filhotes. A partir dessa interpretação, toma a gansa como

⁷⁷ O subtítulo da obra de Mariza Mendes antecipa considerações sobre o discurso presente nos contos de Perrault e que cercam a questão do gênero; seu conteúdo, entretanto, alcança a sociedade em que viveu o escritor francês e sua obra enquanto arte. As referências aos contos, e a passagens específicas que exemplificam argumentos da autora (assim como de outros autores) reservam-se na Parte 3 deste capítulo.

indício da ligação de Charles Perrault não só com as histórias do povo, mas com as crianças.

Entretanto, Warner (1999) não nega essa ideia, utiliza-a para ressaltar que “Mamãe Gansa, a velha admirável e operadora de prodígios, estava destinada a ter uma longa carreira no ramo da pedagogia”. Ao mesmo tempo, lembra o fato de que quando a cultura extra-oficial passou a ser considerada, no fim do século XVII, “Mamãe Gansa foi anexada e ocupada com o fim de dirigir a tarefa educacional de adocicar as lições para a vida com travessuras e romances auspiciosos [...]” (WARNER, 1999, p.191-192).

Passar daí para o fato de que à mulher cabe o papel de educar as crianças pelos ensinamentos, seja por meio de histórias contadas, ou por meio de correções de comportamento no cotidiano que envolve a criação dos filhos, é possível chegar, também, ao ato de pedagogizar e toda a carga pejorativa que a palavra carrega quando se trata de literatura⁷⁸.

Warner conclui que o fato é que a velha Mamãe Gansa, ao ser revestida pela autoridade peculiar daquele que narra, chamou para si a responsabilidade de ensinar as crianças por meio da moral apresentada no final de cada narrativa perraultiana.

Sobre a pedagogização da literatura, no entanto, o ato de “ensinar” através do texto literário, não foi uma invenção de Charles Perrault. Se considerarmos a literatura oral, podemos também ressaltar: “Von Franz afirma serem os contos de fadas ligados à educação infantil desde a antiguidade clássica. Segundo a autora, os escritos de Platão relatam ‘que as mulheres mais velhas contavam às suas crianças histórias simbólicas’” (FRANZ, 1990, p.11, *apud* GALANTE, 2004, p. 13).

Na França setecentista, quando as Preciosas elegeram os contos de fadas como literatura preferencial, não expressaram (pelo menos não claramente) essa intenção pedagógica, o que significa dizer, que o ensinar poderia ser uma consequência não uma intenção. Para Warner, à semelhança do escravo Esopo, que se tornara livre através da contação de histórias, as Preciosas concebiam essa literatura como uma estratégia para libertar a mulher dos valores que lhes eram impostos:

Mas, para as diferentes escritoras de contos de fadas no círculo em que Perrault transitava, a Mamãe Gansa veio a personificar um corpo imaginado e primordial de conhecimento doméstico, que remetia leitores e ouvintes à

⁷⁸ A ação de pedagogizar é tratada por Zilberman & Lajolo (1984, p. 15-21), quando escrevem sobre a ação da escola de se apropriar da literatura, priorizando uma função educativa e formativa, ao invés de priorizar sua função estética; assim, a literatura vista como material didático e desconsiderada como material artístico.

infância, a suas raízes. Elas se viam como guardiãs da linguagem, suas amas e modeladoras. (WARNER, 1999, p. 202).

Assim, coube a Charles Perrault, como ele mesmo afirma no prefácio de sua obra, trazer a intenção revelada: a moral dos contos ensinaria as crianças e a cada figura social o papel que deveria desempenhar na sociedade vigente.

3. Nos contos compilados, a presença de Charles Perrault

Atrelada à *Querela dos Antigos e dos Modernos* emergiu a coletânea *Contos de Mamãe Gansa*, uma obra que não imitava os clássicos, mas emergia da boca do povo e expressava uma popularidade que não se submetia a regras estabelecidas pela Academia.

Na coletânea, Charles Perrault defendia os ideais cristãos e versificava as morais do cristianismo no final de cada história, declaradamente se opondo às morais da mitologia pagã. Tais moralidades, que podiam ser retiradas dos contos sem prejuízo à narrativa, foram escritas na primeira pessoa.

Ao apresentarem a obra *Contos de Mamãe Gansa*, os autores pesquisados apontam supostas fontes, ressaltam características dos contos e as intenções do autor. A coletânea, entretanto, teve origem diversa, fato que gera certezas mas também especulações (ou ainda sugestões). No entanto, se a fonte escrita não é a mesma entre os autores (ficando entre *O Decamerão* e *O Pentamerão*), o é a fonte oral: os contos são narrativas milenares que surgiram no meio do povo, a quem serviam, possuindo as mais diferentes versões⁷⁹.

Por isso, ao tratar sobre a origem dos contos, Darnton (2006) busca apoio na antropologia e no folclore:

Evidências escritas provam que os contos existiam antes de ser concebido o 'folclore', neologismo do século XIX. Os pregadores medievais utilizavam elementos da tradição oral para ilustrar argumentos morais. Seus sermões, transcritos em coleções de 'Exempla' dos séculos XII ao XV, referem-se às

⁷⁹ Sobre a origem dos contos, Carvalho (1989, p. 77-85) traz informações detalhadas; Mendes (2000) também faz considerações importantes, o que inclui a análise dos elementos presentes nos contos (mitos, arquétipos do inconsciente coletivo, valores sociais e morais) no capítulo 6 – *De onde vêm os contos de Perrault?* (p. 87-106).

mesmas histórias que foram recolhidas, nas cabanas dos camponeses, pelos folcloristas do século XIX. (DARNTON, 2006, p. 31).

O fato, porém, é que Charles Perrault escolheu alguns desses contos (ouvidos ou até lidos por ele), imprimindo-lhes seu estilo literário. Para os autores selecionados nesse trabalho, foi assim que escritor francês se revelou ao mundo.

3.1. *A Bela Adormecida*

Para Bruno Bettelheim (1980) o fato de Charles Perrault dirigir-se aos cortesãos, seus prováveis leitores, o levava a trocar dos próprios contos. Como exemplo, cita as interferências feitas pelo narrador: ao explicar de que a rainha desejava comer as crianças servidas ao “molho Roberto” e o comentário sobre o vestido demodê da princesa que dormira cem anos.

Assim, declara que

[...] estas observações, onde Perrault mistura indiscriminadamente uma racionalidade trivial com a fantasia da estória de fadas, diminuem sensivelmente o valor de sua obra. O detalhe do vestido, por exemplo, destrói o tempo mítico, alegórico e psicológico sugerido pelos cem anos de sono, transformando-o em tempo cronológico determinado. Tudo fica frívolo [...] Perrault, que pretendia divertir com este tipo de detalhe, destruiu dessa forma o sentimento de atemporalidade que é um elemento importante na eficácia dos contos de fadas. (BETTELHEIM, 1980, p. 270).

Pontes (1997, p. 459) também critica tais interferências, as quais denomina “racionais” e “irônicas”, chamando a atenção (entre outras passagens do conto) para o comentário que ele faz sobre a carne da heroína: não apetecia tanto à rainha, já que era um pouco dura (a princesa já passava dos vinte anos e havia dormido um século).

Para Pontes, em várias passagens do conto houve “aviltamento do maravilhoso” e a anedota teve presença marcante. Além disso, as “explicações supérfluas” só comprometeram o fluxo narrativo, ferindo as imagens arquetípicas e o caráter atemporal dos contos.

Em *Era uma vez Perrault*, obra em que Kátia Canton (2005) reconta seis das narrativas perraultianas, o “molho Roberto” também é ponto de análise. Mas, ao contrário de Bettelheim (1980) e Pontes (1997), Canton observou: “Perrault mantém o

humor até em sua apresentação do canibalismo, incluindo nesse fato a sofisticação da cozinha francesa, com seu delicioso Molho Robert”⁸⁰ (CANTON, 2005, p.13).

Carvalho (1989) também não critica as interferências de Perrault no conto; Ressalta, entretanto, que o escritor, ao recontar a história o fez “num estilo de mestre”, o que a tornou superior, mais romântica e mais apropriada ao leitor infantil:

Das versões de ‘A Bela Adormecida’, a mais bela e a mais rica em elementos mágicos e em conteúdo poético é, sem dúvida, a de Perrault, cujo talento para recriar lhe permite recontar as estórias que lhe servem de modelo, com mais graça e beleza, sem comprometer a essência e a integridade do conto. (CARVALHO, 1989, p. 82).

Segundo Warner (1999, p. 215), o humor de Charles Perrault nas histórias, como ao descrever a carne da heroína, “[...] deixa ver que ele não conseguia levar as pretensões da literatura nativa inteiramente a sério e que, para ele, a Mamãe Gansa sempre despertaria risos.” Já sobre o final desse conto, chama a atenção para outro pormenor do estilo adotado pelo escritor: “[...] Perrault conclui com sua secura costumeira: ‘O rei ficou aborrecido, afinal era a mãe dele, mas logo se consolou com a linda mulher e os filhos’” (WARNER, 1999, p. 254).

Essa sua falta de seriedade no tocante às narrativas populares (o que abrange, ainda, a figura feminina “Mamãe Gansa” de que trata Warner) não são ideias compartilhadas por Caldin (2006), para quem Perrault, ao elevar a fala das suas personagens femininas à condição da “fala falante”, ao mesmo tempo em que se opunha à “fala falada” foi capaz de, numa época em que se pregava a supremacia masculina, conceder às mulheres a capacidade de expressão, o que significaria dizer, a liberdade e a independência em relação à figura do homem.

Assim, Caldin se posiciona contra as abordagens (psicanalíticas e feministas) que insistem em conceber como passivas as heroínas de Perrault (e de outros contadores de histórias), de forma a se constituírem anti-exemplos para a mulher moderna, pelo contrário, se constituíram exemplos.

Entre os utilizados por Caldin (2006, p. 291) encontra-se a segunda parte do conto (na versão perraultiana) em que a heroína tem voz e atitude: ao acordar, a princesa “usou a experiência da fala para trocar idéias com o príncipe” e quando foi ameaçada

⁸⁰ Em outra obra *Os contos de fadas e a arte*, Canton (2009) descreve esse molho como uma das sofisticações da cozinha francesa: “feito com caldo de carne, farinha, manteiga, cebola, vinagre e mostarda, ideal para temperar carne vermelha.” (CANTON, 2009, p.28).

pela sogra (ogra) enfrentou a situação e conseguiu salvar a si e aos filhos, já que o príncipe “é um covarde, que tem medo da própria mãe”.

Para Mendes (2000, p. 120), desde a descrição literariamente rica da heroína – “semelhante a um anjo, de faces coradas e lábios encarnados, de respiração suave, de brilho luminoso e divino” – até seu comportamento – “esperou um século para contrair núpcias” – se definia o papel social da mulher. Mas para a autora, é na moral que Perrault se refere, sutilmente, ao comportamento sexual que se esperava da mulher: “*Mas o sexo deseja com tanto ardor / A noite de núpcias / Que eu não tenho coragem / De pregar esta moral.* Essa coragem está expressa pela palavra *coeur*, que rima com *ardeur*, representando o desejo sexual.”

Para Godoy e Tabak (2008, p. 83), nesse conto Charles Perrault exaltou a postura (adequada) da mulher que consegue esperar com paciência o momento certo para casar-se, ao contrário do que ocorre no conto *O Barba Azul* quando denunciou as consequências de um comportamento contrário:

O salutar exemplo da bela adormecida não é enaltecido apenas pela postura da espera, mas, sobretudo, pela inércia da ação juvenil. Ela não se deixa levar pelos desejos carnis, espera, mantendo, sua pureza, a chegada do seu príncipe encantado. Contudo, essa falta de ação não se deve unicamente à conduta moral da jovem, mas, principalmente, à presença familiar que zela pela virgindade da moça, uma vez que ela cai num sono profundo por um contra feitiço de sua fada madrinha, que, impedindo-a de morrer, obriga-a a dormir cem anos, só acordando quando seu príncipe chegasse para desposá-la, um príncipe, deve ressaltar-se, escolhido por sua fada, o único a encontrar facilidade em penetrar no castelo protegido sob encantamento. No caso de Barba Azul, sua ausência possibilitou a liberdade necessária para a conduta inadequada da mulher. (GODOY & TABAK, 2008, p. 84).

A abordagem de Canton (1994, p. 75) sobre o papel da mulher expresso no conto perraultiano, escrito com “tanto engenho e lirismo barroco”, parte de sua análise sobre a versão em balé do coreógrafo Marcus Petipa: “A Bela Adormecida é o balé de maior sucesso de Petipa, assim como a história mais célebre de Perrault”⁸¹.

Canton ressalta que, para o coreógrafo, a bailarina era o centro das atenções ainda que fosse conduzida pelo príncipe. Tal fato conferiu às suas bailarinas o *status* equivalente às heroínas de Charles Perrault:

⁸¹ Sobre Marius Petipa, Canton (1994, p. 72) afirma tratar-se de um dançarino francês que chegou na Rússia em 1847, o sucessor de Jules Perrot, antiga estrela da ópera de Paris. Dedicando-se ao tema dos contos de fadas, durante meio século controlou os destinos da dança russa, elevando-a ao posto de referencial do balé clássico.

A Bela Adormecida tem de esperar cem anos pacientemente para ser despertada pelo príncipe. A bailarina de Petipa tem de exibir destramente as suas habilidades até que um “*porteur*” venha manobrá-la e sustentá-la. Só então essas mulheres se tornam heroínas ou estrelas da dança. (Canton, 1994, p. 99).

Em outra obra, Canton (2009, p. 27) elege esse conto como um de seus favoritos, referindo-se a ele com sendo uma “adaptação de uma história medieval que relata um estupro” cujo fato na versão perraultiana é “romanceado”.

O romance *Memória de minhas putas tristes*, de Gabriel Garcia Márquez (2006), faz uma alusão à “famosa fábula do escritor francês Charles Perrault”, como vem esclarecido na orelha do livro, associando beleza a silêncio. Nesse texto, esclarece-se que, após uma década de silêncio, o escritor colombiano traz ao leitor uma memória, a de um velho que, como presente de aniversário de noventa anos, pediu a uma cafetina uma noite de amor com uma ninfeta virgem.

Mas na noite do encontro, ao entrar no quarto que lhe fora reservado, depara-se com a menina, adormecida. Sob o efeito do chá de valeriana com brometo, preparado pela cafetina Rosa Cabarcas, a adormecida fez-se bela: “Naquela noite descobri o prazer inverossímil de contemplar, sem as angústias do desejo e os estorvos do pudor, o corpo de uma mulher adormecida” (MÁRQUEZ, 2005, p. 35).

Vieram outras noites e a menina sempre dormindo. Numa ocasião, em que ela acorda, o velho começa a ler histórias: primeiro *O Pequeno Príncipe* – de Saint Exupéry –, depois os Contos de Perrault... para descobrir, após o primeiro diálogo, que a preferia adormecida⁸².

A heroína do conto perraultiano, no entanto, trava um diálogo com o futuro rei. Ainda que se lhe aflorem virtudes femininas como paciência e beleza, expostas durante o sono, o mutismo desaparece quando o príncipe escolhe acordá-la.

A Bela Adormecida, que demonstra domínio com as palavras, envolve o príncipe numa longa conversa, e ele resolve desposá-la.

⁸² Warner (1999) trata sobre o silêncio feminino, segundo ela desejado pelos homens, e a “tagarelice” que os deixam apreensivos. O papel desse silêncio e suas nuances, encontram-se neste capítulo: item 3.9. *Pele de Asno*.

3.2. *Chapeuzinho Vermelho*

Esse conto, que é um dos mais reescritos, com versões que perpassam conceitos como paráfrase e paródia, foi assim definido por Sosa (1982): “[...] Chapeuzinho, história escrita com insuperável maestria, obra-prima que venceu séculos e todos os maus escritores de literatura infantil surgidos depois”. Tal definição eleva não só a narrativa mas Charles Perrault. Isso porque criou o final surpreendente que não deveria ser criticado visto que “muito mais perigosa é a outra literatura, a falsa versão, aquela em que ninguém a quer comer, mas em que, na verdade, ela é comida” (SOSA, 1982, p. 43).

Carvalho (1989, p. 83) denomina *Chapeuzinho Vermelho* como “conto brinquedo”, chamando a atenção para os diálogos, nos quais Perrault admitiu “recursos fônicos e repetitivos” que conduziriam o leitor, de forma mais divertida e com dramaticidade crescente, ao final “trágico e realista” que deveria ensinar as crianças.

Para Bettelheim (1980), nesse conto, a modificação imposta por Charles Perrault recaiu sobre a sedução sexual. Mas ao eliminar as sessões de canibalismo do conto original, a intenção do escritor não era poupar as crianças, mas divertir a corte parisiense:

Perrault não só embelezava as estórias, como usava de afetação, fingindo que os contos eram escritos por seu filho de dez anos, que dedicava o livro à princesa⁸³. Nos comentários e preceitos morais que Perrault acrescentava às estórias, ele falava como se estivesse piscando para os adultos por cima da cabeça das crianças. (BETTELHEIM, 1980, p. 204).

Para Pontes (1997, p. 465) com essas modificações Charles Perrault atentou contra “a demanda do Absoluto”, porque inverteu completamente o “processo de verticalização subjacente a todo dinamismo simbólico” e adiou a harmonia interna do pequeno leitor.

Quanto ao final trágico, ele não estaria simplesmente “advertindo” as crianças, como propõe Carvalho (1989), mas cometendo outro erro, já que

a morte da heroína – que irremediavelmente é devorada pelo lobo – atenta contra o princípio da consolação – inerente às narrativas maravilhosas – que

⁸³ A idade do filho e a dedicatória da obra, pontos de divergência entre os autores, foram abordadas no início deste capítulo e são pontos apresentados nos Apêndices.

demonstra a necessidade de domesticar o Mal, de o subjugar, fundindo-o com o Bem, num único elemento. (PONTES, 1997, p. 465).

Entretanto, apoiando-se nos estudos de Bettelheim, é que Costa (2003, p. 62-63) utiliza esse conto (entre outros) como material para intervenções terapêuticas. Para a psicóloga, sua capacidade de mediação no processo terapêutico, por meio da linguagem simbólica, foi que permitiu a uma de suas pacientes externalizar seus sentimentos.

No tratamento de uma menina vítima de abuso sexual, que não dormia à noite e não se relacionava na escola, Costa aboliu a moral, que poderia impedir a criança de elaborar significados. Diante do final da história, a criança se recusou a matar o lobo; sua sugestão foi a de que Chapeuzinho fosse salva e o lobo ficasse preso para sempre.

Sem meio-termo, a corrente psicanalítica é criticada por Darnton (2006)⁸⁴:

[...] Bettelheim lê “Chapeuzinho Vermelho” e os outros contos, como se não tivessem história alguma. Aborda-os, por assim dizer, horizontalizados, como pacientes num divã, numa contemporaneidade atemporal. Não questiona suas origens nem se preocupa com outros significados que possam ter tido em outros contextos, porque sabe como a alma funciona e como sempre funcionou. Na verdade, no entanto, os contos populares são documentos históricos. (DARNTON, 2006, p.26).

O historiador identifica o realismo presente no conto, quando lembra que lobos famintos rodeavam as aldeias de camponeses pobres, e ressalta que o final infeliz não foi uma invenção de Charles Perrault:

Mais da metade das trinta e cinco versões registradas de ‘Chapeuzinho Vermelho’ terminam como a versão contada antes, com o lobo devorando a menina. Ela nada fizera para merecer esse destino; porque, nos contos camponeses, ao contrário dos contos de Perrault e dos irmãos Grimm, não desobedece sua mãe nem deixa de ler os letreiros de uma ordem moral implícita, escritos no mundo que a rodeia. Ela, simplesmente, caminhou para dentro das mandíbulas da morte. É a natureza inescrutável e inexorável de calamidade que torna os contos tão comoventes, e não os finais felizes que eles, com frequência, adquirem, depois do século XVIII. (DARNTON, 2006, p. 79).

Para o historiador, o fato de o escritor francês ter retirado as passagens originais dessa narrativa antes da sua escritura, como os caminhos de alfinetes e agulhas e a

⁸⁴ Darnton (2006, p. 26) ressalta que a análise dos psicanalistas (Bettelheim, Fromm e outros) recaiu sobre a versão escolhida dos Irmãos Grimm, cujo final concentra-se numa “mensagem afirmativa”; logo, segundo o autor, não foram consideradas as versões originais, a história do conto, este que surgiu no meio do povo, numa determinada época e sofreram transformações, submetidos – como todos os contos (enquanto documentos históricos) – às diferentes tradições culturais.

sessão de canibalismo, em que a menina come da carne e toma do sangue da avó, não causou empobrecimento do conto, porque “Perrault não se desviou da linha original da história e não estragou a autenticidade e a simplicidade da versão oral com detalhes embelezados” (DARNTON, 2006, p. 89).

Belotti (1985) não questiona a literariedade do texto, optando por criticar a figura feminina apresentada por Charles Perrault. Descreve o comportamento da mulher presente nos contos de fadas como uma figura fraca, passiva e que guarda suas energias para conquistar um homem com quem será “feliz para sempre”. Deixa descoberto, ainda, o fato de que se essa mulher não se adequar a tal estereótipo, cairá em outro: o de bruxa, sofrendo, para isso, um processo de deformação.

Para Belotti, no caso de *Chapeuzinho Vermelho*, a menina foi punida não pela deformação, mas com a própria vida, sendo devorada pelo lobo, o que se deveu, principalmente, pelas características impostas a duas figuras femininas, filha e mãe:

Chapeuzinho Vermelho é a história duma menina no limiar da debilidade mental, que a mãe irresponsável manda através de bosques infestados de lobos para ir levar à avó cestos cheios de bolos. Com tais pressupostos, não é para admirar o fim que encontra. (BELOTTI, 1985, p. 102).

Godoy e Tabak (2008) também abordam a questão do gênero feminino, apontando para a exterioridade, para a aparência. Assim, identificam como evidências da “inferioridade feminina” o fato de que a mulher precisa apelar para enfeites e adereços a fim de se mostrar bonita e aceitável. No conto *Chapeuzinho Vermelho* isso foi representado pelo capuz vermelho que a menina usava, cuja beleza chegou ao ponto de substituir seu próprio nome, passando a identificá-la.

A partir daí, concluem que

tais formas de encantamento fazem sobressair uma propensão feminina à prática pecaminosa, pois esses atrativos enfatizam a condição da mulher como Portão do Diabo, uma Agente de Satã. Elas atraem os homens que as perseguem e desejam devorá-las, como acontece com a menina. A própria figura do lobo remete ao demônio [...]. (GODOY & TABAK, 2008, p. 87).

Abramowicz (1997) não trata da influência do exterior para aceitação social, mas sobre o papel exercido pela figura infantil – nesse conto especificamente por uma menina –, nos contos de fadas. Para Abramowicz, é assim que os contos influenciam a

formação da menina, da futura mulher, levando esta a reproduzir determinados comportamentos:

Nos contos ‘clássicos’ mais populares, como o Chapeuzinho Vermelho, a menina é vista como ingênua, infantil e ignorante. A menina, quando retratada nos contos de fadas ou tem um papel secundário ou é vista com as características descritas no conto da Chapeuzinho Vermelho: a ingenuidade e a ignorância são as suas qualidades. (ABRAMOWICZ, 1997, p. 26).

Contrariando tais idéias, é de vítima à vilã que Campos (2005) sugere a condição de Chapeuzinho. Para Campos, pelo discurso perrautiano, ela, que podia continuar submissa e bela, decidiu escolher outro caminho. Movida pela ousadia, aventurou-se e foi devorada, fato que a transformou na única culpada: “Essa performance de ruptura constitui-se a transformação principal, que se dá no espaço externo, em que a menina troca de valores: a submissão pela liberdade” (CAMPOS, 2005, p. 86).

Conforme Campos (2005) esse conto tem como tema principal não a manipulação (da mãe ou do lobo), mas a ruptura da menina, visto que sua “mansidão inicial era uma mentira”; havia nela “um poder, um querer e um saber que a modalizavam para a rebeldia”, fato que a deixou, e também ao enunciário, sem saída: “Fora da submissão, da obediência, não há solução” (CAMPOS, 2005, p. 89).

A advertência ao destinatário, deu-se por meio da ruptura com a regra estabelecida: “A ‘participação’, que supõe a coragem de expor-se, de correr riscos, que norteou a opção de performance da menina, foi severamente punida, pois ela deixou de ser ‘pessoa’, transformando-se em coisa, em comida simplesmente” (CAMPOS, 2005, p. 91).

Fujimura (2006, p.13) também se opõe à imagem de Chapeuzinho como de uma criança insegura e passiva. Para isso, busca no grego os conceitos de trágico e de *hamartía* para descrever uma menina que, longe de ser ingênua, decidiu participar de um jogo: “Do repertório conceitual que se extrai das tragédias clássicas, a noção de *hamartía* (falta, culpa) assume ser um interesse particular, quando pensamos em uma Chapeuzinho conhecedora de suas vontades.”

Para Fujimura, o jogo, que faz parte do território lúdico, ganha forma na mecânica da partida: o ardiloso jogador (Lobo) e a habilidosa jogadora (Chapeuzinho Vermelho) se revelam e se ocultam no diálogo, ambos caminhando prazerosamente para o fim da partida, final este que não submete Chapeuzinho à condição de “coisa”, mas de

transmutação, já que, para a menina, ser devorada pelo Lobo consistiria numa passagem:

A menina, de forma interessada ou não, indica ao Lobo o caminho da casa de sua avó, onde mais tarde este poderá encontrá-la. Será travado o diálogo sedutor, na cama da avó, tendo como *gran finale* a degustação de Chapeuzinho Vermelho pelo Lobo. (FUJIMURA, 2006, p. 19).

Esse “diálogo exclamativo” entre Chapeuzinho e o Lobo (este uma metáfora do homem) que antecede o devorar, revela o prazer da menina: estava, enfim, a sós com o monstro e poderia desvendar o que ele ocultava. Devorada, estaria morta a menina para que nascesse a mulher. Assim, a morte de Chapeuzinho representaria a morte da ingenuidade, o que significaria a conquista da liberdade, de uma nova etapa.

Partindo dessas considerações, Fujimura conclui que Chapeuzinho não pode ser considerada inocente:

No bojo da palavra ‘inocente’ (in-o-cente), encontram-se o prefixo *in-* (negação) e a parte significativa, a raiz *-c(i)ente*, indicando que o inocente pode ser entendido como ‘sem ciência’, ‘sem conhecimento’. A criança, assim, vista como ‘não-ciente’ de suas atitudes apenas pelo olhar do adulto, em seu universo infantil. Ela deseja conhecer o proibido e sabe muito bem como atingir seus objetivos, particularidade ignorada pelo adulto. (FUJIMURA, 2006, p. 21).

Fujimura rememora a sequência narrativa sob outro ângulo: Chapeuzinho escapou da vigilância materna, deu atenção para o lobo, contou onde a avó morava e revelou sua missão, demorou-se colhendo flores para que ele chegasse primeiro, dirigiu-se à casa da avó, bateu na porta e entrou ainda que ouvisse a voz estranha, despiu-se da capa e deitou-se na cama, onde, muito curiosa, fez-lhe perguntas até fosse devorada. Logo, “tanto o Lobo (Mau?) devorou, seguindo suas intenções, quanto Chapeuzinho foi devorada, conforme seu desejo. Nem Lobo, nem Chapeuzinho. Deu empate” (FUJIMURA, 2006, p. 39).

Opondo-se a essa idéia, Khéde (1990) concebe o conto como um veículo para a imposição de valores da educação burguesa, estes revestidos do “absoluto”, cujo narrador impedia qualquer outro ângulo de visão:

No conto de Perrault não aparecem caçadores vingativos e o lobo não é punido. Chapeuzinho é vítima de sua ingenuidade. A punição está implícita: por se deixar persuadir, ela é devorada pelo lobo, que é o elemento masculino que seduz/persuade o elemento feminino. Esta, por sua vez, não hesita em deitar-se nua, na cama, com o lobo. (KHÉDE, 1990, p. 26).

Assim considerado, Chapeuzinho surge como metáfora, através da qual o destinatário do conto não seria propriamente (ou pelo menos exclusivamente) as crianças, mas as jovens, mais especificamente as jovens francesas do século XVII, como bem Charles Perrault sugere na moralidade em versos⁸⁵.

Salem (1970, p. 151) também chama a atenção para a moral explícita, que num primeiro momento até poderia dirigir-se às crianças, mas na continuidade se voltaria às moças, alertando-as para que não parassem em seus caminhos a fim de darem atenção a estranhos, mais precisamente, de travar diálogo com eles.

Para Canton (2005, p. 13) a narrativa, em que não falta “certo humor”, este presente no diálogo da menina com o lobo, constitui-se uma “clara lição” de comportamento, com o intuito de alertar a mulher contra a curiosidade “exagerada” e indisciplina.

Warner (1999, p.76) aproxima a mensagem expressa na moral, da visão que se tinha, naquela época, sobre o ato de conversar, e, vinculando mexericos e narrativas, foca as mulheres: “Paradoxalmente, o mexerico era um dos campos de batalha onde elas combatiam seus inimigos, uma das armas que empunhavam”, e coube às Preciosas elevarem os ditos “mexericos” à categoria de “conversação”, uma das habilidades fundamentais do mundo civilizado.

A prática acontecia tanto nos salões literários, quanto nos aposentos da anfitriã, caso não possuísse um salão. Neste lugar, denominado *ruelles*, o convidado podia ser recebido: “Se as *académies*, que controlavam a palavra escrita, eram dominadas por autores, as *ruelles* se constituíam a esfera das mulheres, onde presidiam a palavra falada e seus usos”⁸⁶ (WARNER, 1999, p.77).

Para Mendes (2000, p. 120), há uma conotação sexual presente no conto, quando na moral da história Charles Perrault faz referência ao aposento feminino, usando a palavra *ruelles* para tal indicação – traduzida por Cordeiro (2004, p. 75) como “alcova escura” – estava, implicitamente, dando uma “cutucada irônica” na “inteligência

⁸⁵ A moralidade, na tradução de Renata Cordeiro (2004, p. 75): “Percebemos aqui que as criancinhas,/ Principalmente as menininhas/ Lindas, boas, engraçadinhas,/ Fazem mal de escutar a todos que se acercam,/ E que de modo algum estranha alguém,/ Se um lobo mau então as coma, e bem./ Digo lobo, lobo em geral./ Pois há lobo que é cordial,/ Mansinho, familiar e até civilizado,/ Que, gentil, bom, bem educado,/ Persegue as donzelas mais puras,/ Até a sua casa, até a alcova escura,/ Quem não sabe, infeliz, que esses lobos melosos,/ Dos lobos todos são os bem mais perigosos?”

⁸⁶ Segundo Warner (1999, p. 76) as *ruelles* teriam surgido com a marquesa de Rambouillet, que, considerando a corte de Luís XIII muito rústica, começou a receber seus convidados em casa, em sua *chambre bleu*, seu quarto azul. A marquesa ficava na cama, enquanto seus convidados preferidos se sentavam ao seu lado, na *ruelle* – o espaço entre a cama e a parede. A partir daí, os salões que surgiram passaram a ser denominados *ruelles*.

feminina”; o que, segundo ela, torna explícita a “sutileza literária do texto”; soma-se a isto, o fato de que ao separá-la estruturalmente do conto (a moral pode ser retirada sem que a estrutura narrativa seja alterada), este não é por ela contaminado.

Para Warner (1999, p. 215), a ironia perraultiana expressa na moralidade ultrapassou a conotação sexual. O lobo selvagem da história narrada sofreu uma metamorfose (“sedutor, bem falante, urbano, nada rústico”) e passou a habitar o ambiente urbano, como prova de que Charles Perrault compreendia a impossibilidade de uma “incorporação definitiva e incorrigível” de neta e avó na barriga do lobo e que estava ciente de que “essa resolução não representava os fatos verdadeiros da questão”.

Logo, através do conto, poderia revelar que

a tradição não pode ser mantida selada e afastada, e, portanto, no último minuto, na moral, ele mudou a ênfase e transformou o lobo de uma criatura selvagem num homem refinado e de fala doce, e nesse percurso produziu uma alegoria sobre a impossibilidade de separar o folclore feminino e a linguagem. (WARNER, 1999, p.215).

Silva (2005) analisa o conto *Chapeuzinho Vermelho* para ilustrar o que denomina “pertencimento social”, além da figura do “outro” no grupo em que vive. Retoma a imagem da criança, antes e depois do Século XVII, momento em que passou a ser vista como um ser diferente do adulto.

Para Silva (2005, p. 1), a lição (pedagógica) é gerada pelo comportamento de Chapeuzinho, mas é o lobo a “chave” para se chegar a um discurso legitimador da integração social, visto que historicamente “a floresta era tida como habitação dos seres banidos da companhia humana”, o que implica dizer, do convívio em sociedade.

O lobo (fera) morava na floresta e era temido pela aldeia, onde os habitantes se uniam, conviviam e garantiam (somente assim) a sobrevivência e não somente a inserção social. Mas um lobisomem também moraria nessa floresta, empurrado pela doença ou maldição que carregava. E essa mistura de homem-lobo é que podia explicar o diálogo entre a fera e Chapeuzinho.

Baseando-se em uma versão anônima do conto, que julga ser a mais próxima à versão perraultiana e que foi coletada pelo folclorista Paul Delarue, associa esse lobo-lobisomem, que se assemelha à figura humana porque pensa e dialoga, com a condição sobrenatural do ser humano, o que justificaria a função de advertência do conto:

As sucessivas invasões bárbaras penetraram fundo na psique dos europeus, gerando um estado de profundo temor do estrangeiro nômade, ou seja, de todos aqueles que não pertenciam a um lugar fixo e integrado a uma comunidade. (SILVA, 2005, p. 3).

Para finalizar, a concepção de “conto de advertência” é retomada por Gil (2007), já que a menina, sendo advertida, paga com a própria vida pela desobediência. Para a pesquisadora, nesse tipo de conto, o foco dirige-se para as consequências, estas resultantes de atitudes impensadas ou da desobediência a determinadas normas. A morte de Chapeuzinho no final deixou claro que para a desobediência às regras estabelecidas (ou inconsequências) não há perdão: a morte é a punição final.

3.3. *O Barba Azul*

A violência presente no conto *O Barba Azul* é um dos fatores utilizados por Salem (1970) para exemplificar sua afirmação de que Charles Perrault não tinha a intenção de escrever para crianças.

Para a autora, além da violência expressa no assassinato das mulheres, pelo próprio marido, outro fato comprova que a obra não era destinada ao pequeno leitor, o de que, na época, ainda não havia a preocupação em oferecer essa literatura específica, visto que a concepção de criança era outra: “Só mais tarde, no século XIX, desaparecidos os personagens e o significado intrínseco do conto, este foi transformado em história infantil e várias versões e adaptações foram feitas, aproveitando, unicamente, os símbolos nele contidos” (SALEM, 1970, p. 150).

Dentro desse mesmo sentido, Mendes (2000) vem concordar que dois fatos principais excluam esse conto das histórias para crianças: a violência e a ausência de personagens infantis. Não afirma, entretanto, que os contos perraultianos se dirigiam a outro público que não o infantil.

Sobre o “conteúdo perturbador” desse conto e a presença da serialidade (por meio do assassino Barba Azul), Warner (1999) disserta, apontando tais elementos como um prenúncio de um “assassino em série”, estilo que impressionaria com igual força, no século XX.

Para a autora, esse seria o motivo de não se constituir um conto apropriado para crianças, nem mesmo podendo ser caracterizado como um conto de fadas: “a única

mágica destaca a chave fatal, que Perrault caracteriza como *Fée*, com letra maiúscula, usando a palavra como adjetivo (enfeitiçada ou encantada) pela única vez em sua obra” (WARNER, 1999, p. 303).

Quanto ao fascínio pelo vilão, a personagem Barba Azul, Warner (1999, p. 276) encontra como justificativa a associação da barba – demodê na corte do Rei Sol– como o sinal de “um estranho, um libertino, um rufião”, lembrando, portanto, sexo, virilidade e desejo.

A autora também chama a atenção para o tom irônico de Charles Perrault em relação a algumas atitudes femininas (como hospitalidade, interesse), o que não significou uma defesa em favor da personagem Barba Azul, embora este seja a figura masculina do conto:

Perrault quer ficar com os dois lados: conta uma vigorosa história de autodefesa e fuga, mas depois acrescenta duas observações marotas à guisa de moral: que não existiam mais maridos tão terríveis como Barba Azul e que, além do mais, entre marido e mulher naqueles dias, “Não importa qual seja a cor da barba, é difícil saber quem manda”. (WARNER, 1999, p. 277).

Todavia, embora Charles Perrault “dramatize o abuso do privilégio masculino”, opta por salvar sua heroína e conceder-lhe um final feliz: pela morte do marido assassino, herdou riqueza e, rica e viúva, pôde casar-se novamente, casar a irmã e comprar cargos para os irmãos:

Se lermos o desenlace prático e sanguinário de ‘Barba Azul’ ao lado de outros finais românticos dos contos da Mamãe Gansa, poderemos notar o partidarismo de Perrault: foi o primeiro homem a escrever contos de fadas, embora fosse literatura de mulheres e crianças, como era o primeiro a admitir. Mas, ao contrário de alguns colegas, Perrault não hesitava em abraçar a causa feminina, e em suas histórias, por frívolo que fosse o seu tom, ele tomava o partido das moças contra os casamentos arranjados da época, com sua cínica ambição por posição social e riqueza e seu desprezo pela preferência pessoal. Ele também lançou um debate aberto, por meio de seus contos, a favor do direito das mulheres de administrar sua própria riqueza. (WARNER, 1999, p. 300).

Para Warner, nesse conto perraultiano, à semelhança de outros, os poderosos são vencidos para a felicidade e a edificação dos demais. Assim, pode-se vislumbrar uma postura romântica do escritor, que escreveu, na primeira pessoa, sobre o amor conjugal,

mas sem críticas, pelo contrário, elevando-o dentro do casamento, que, na época, era arranjado.

Como prova disso, a autora utiliza-se das próprias palavras de Charles Perrault:

Não duvido nem um pouco de que várias pessoas das mais altas classes achem estranho que eu julgue uma felicidade tão grande gozar de amizade conjugal – assim pensam aqueles que ordinariamente consideram o casamento somente um caminho para se estabelecerem na sociedade, e que acreditam que, se é preciso tomar uma esposa com o fim de ter filhos, é preciso escolher uma amante com o fim de ter prazer.” (Perrault *apud* Warner, p. 313).⁸⁷

O teor assombroso do conto é um aspecto analisado por Alexander Meireles (2004), que aproxima *O Barba Azul* da literatura gótica, ao mesmo tempo em que admite para ele uma “posição incômoda” entre os contos de fadas.

Para o pesquisador, por intermédio desse conto Charles Perrault, além de trazer para a relação matrimonial temas como desejo, desconfiança e vingança, não somente alertava as mulheres de seu século (e do posterior) contra o casamento, mas antecipava um estilo literário: “[...] mais do que um conto de fadas, a estória [*sic*] de Perrault não apenas reflete, mas também antecipa as convenções da vertente romanesca que ficou conhecida no século XVIII como literatura gótica⁸⁸” (MEIRELES, 2004, p. 1).

Galante (2004) elege *O Barba Azul*, na versão perraultiana, como texto-base para uma análise comparativa com outros dois: o conto *Le Gros Cheval Blanc* (que esclarece ser de tradição oral e ainda narrado hoje por contadores de histórias) e o conto *The Bloody Chamber*. Este último, escrito por Angela Carter no final do século XX⁸⁹, Galante denomina uma “variante intertextual de Perrault”.

A proposta de Galante recai sobre uma análise semiótica greimasiana dentro dos níveis fundamental, narrativo e discursivo para perceber de que modo os dois primeiros dialogam com o texto contemporâneo. Além dos elementos em comum, como a curiosidade da mulher, o marido-ogro e a chave encantada, Galante aponta o papel manipulador e julgador da figura masculina, o fato das heroínas estarem privadas da

⁸⁷ Em NR, Warner (1999, p. 494) assim cita a fonte: “Perrault, *Oeuvres posthumes* (Paris, s.d.), pp.358-93.”

⁸⁸ Em seu artigo, Meireles (2004, p. 1) caracteriza literatura gótica como aquela marcada, em princípio, pela selvageria e pelas cenas sangrentas e bárbaras, sob uma ambientação medieval.

⁸⁹ Segundo Galante (2004), a relação de Carter com os contos de Perrault se comprova, principalmente, por ter ela traduzido a obra do escritor francês, em 1977.

figura paterna, logo, desprotegidas, e a curiosidade que as move para o descumprimento da regra e, por consequência, à punição.

Ao comparar a heroína de Charles Perrault com as dos contos analisados, Galante (2004) assim define a primeira:

A heroína de Perrault, na análise ao nível do discurso, se mostra mais imatura e frágil, mas compreende e aceita as regras sociais, pois não saberia viver sem a aprovação de seus pares, por isso casa-se com um homem de bem. (GALANTE, 2004, p.87).

Para declarar a contradição de Charles Perrault em relação à figura feminina, busca fundamentos nas considerações da psicóloga junguiana Clarissa Pinkola Estés⁹⁰:

Todo o percurso traçado por Perrault para esta actante mostra o perigo da curiosidade. Entretanto, ao final, o autor se contradiz, pois ela acaba sendo recompensada por sua curiosidade, já que escapou com vida e recebeu toda a fortuna do vilão como herança. (GALANTE, 2004, p.90-91).

Carvalho (1989, p. 84) considera que o conto é “tema da tradição popular”, definindo-o como “dramático, com algumas racionalizações do autor, que não se revela fiel à tradição, realizando alterações e até modernizando (punição da curiosidade) alguns aspectos, mas procurando sempre equivalências históricas”. No tocante a estas, porém, seria o conto “chamado ‘direito de pernada’⁹¹, dos senhores feudais, símbolo da arbitrariedade masculina, que poderiam até eliminar suas mulheres, donos delas que eram, para a satisfação de seus impulsos libidinosos.”

Godoy e Tabak (2009), chamam a atenção para a heroína do conto, um exemplo de figura feminina, que estaria sempre preocupada com bens materiais, movida pela curiosidade e por ela castigada: “[...] os contos de Perrault preconizam uma concepção de mulher propensa ao pecado. As mulheres estão frequentemente preocupadas e insatisfeitas com as limitações da vida material” (GODOY & TABAK, 2009, p. 82).

⁹⁰Conforme Galante (2004, p. 90-91), Estés, que escreveu *Mulheres que correm com os lobos* (1992), defende a curiosidade feminina, associando-a à criatividade, ao mesmo tempo em que critica a sociedade que vê a curiosidade nas mulheres como bisbilhotice e nos homens como capacidade investigadora. Para a psicóloga, Barba Azul é um predador que só pode ser vencido pela desobediência: é no quarto proibido que a mulher terá acesso ao conhecimento.

⁹¹A expressão, também chamada “direito da primeira noite”, foi usada para denominar o ato dos senhores feudais de possuírem as noivas na noite de núpcias: “[...] foi uma alegada instituição que teria vigorado na Idade Média, permitindo ao Senhor Feudal, no âmbito de seus domínios, desvirginar uma noiva na sua noite de núpcias. Nenhum documento medieval comprovou a existência real de tal direito” (Cf. Wikipédia em http://pt.wikipedia.org/wiki/Direito_da_primeira_noite).

Assim, o papel do homem ganha importância: “Perrault chama a atenção, mais uma vez em *Barba Azul*, à postura masculina e à importância em fazer-se presente para não permitir, com a liberdade concedida, a possibilidade do pecado” (GODOY & TABAK, 2009, p. 84)

Bettelheim (1980) não concorda que esta narrativa pertença à categoria de “conto de fadas”. Para ele, Charles Perrault, que escreveu a narrativa, abordando temas como infidelidade e curiosidade (da mulher) e os aspectos destrutivos do sexo, especificamente a tentação, nem se preocupou em utilizar elementos mágicos:

Barba Azul é o mais monstruoso e animalesco de todos os maridos dos contos de fadas, na verdade esta estória não é um conto de fadas porque à exceção do indelével sangue na chave [...] não há nada de mágico ou sobrenatural na estória. (BETTELHEIM, 1980, p. 338).

Quanto ao desfecho, identifica a proposta do perdão diante de uma transgressão, contida na moral perraultiana. Assim, afirma que o conto “[...] ensina muito, no sentido de uma moralidade ou uma humanidade mais elevadas. As pessoas que procuram se vingar da infidelidade cavam sua própria ruína, como as que experimentam no sexo apenas seus aspectos destrutivos” (BETTELHEIM, 1980, p. 342).

Apoiando-se nas considerações de Bettelheim, Pontes (1997) aborda um outro ponto: a ambição, o que faz criticando as sugestões que Charles Perrault apresenta no desfecho da narrativa: “[...] após sucessivas reminiscências galantes e mundanas, o final invertido glosa-se em termos de recompensa financeira” (PONTES, 1997, p. 464).

Contextualizando historicamente a narrativa, Canton (1994, p. 149) fala da intenção de Charles Perrault. Numa época em que as mulheres eram submetidas a casamentos forçados, o escritor criticava o “coquetismo feminino” e alertava para as consequências drásticas da “curiosidade e desobediência” que provocavam a ruptura das regras impostas. Mas, “ao mesmo tempo, o conto lhe serviu para estabelecer um código de boas maneiras, um sistema de justiça e um teste para a ternura” (CANTON, 1994, p. 164).

No entanto, ao descrever e analisar a peça de balé da coreógrafa Pina Bausch, Canton sugere que Charles Perrault falava de solidão no casamento e das dificuldades de uma relação (forçada) a dois: “A solidão está no centro da visão de Bausch do conto. É uma solidão que se aplica tanto às mulheres quanto aos homens, já que elas são

oprimidas, como vítimas, e eles precisam lutar a fim de manter sua imagem de força” (CANTON, 1994, p. 173).

Em outra obra, em que reconta algumas narrativas de Perrault, Canton (2005, p. 13) comenta que esse conto carrega um sentido moral. O que se pretende é alertar a mulher contra a curiosidade excessiva, a fim de mantê-la dentro dos limites sociais aceitáveis. Para Canton, a presença de humor característico de Perrault aparece na descrição da barba azul do vilão, a qual o torna carrasco de si mesmo.

Na leitura de *O Barba Azul* percebe-se que não é a violência que norteia a narrativa, figurando mais como aspecto ilustrativo; o que a norteia é a curiosidade feminina, visto que é o fator que desencadeia todas as ações. Essa curiosidade, no entanto, não é punida no final da história, mas recompensada após a oração fervorosa da mulher.

3.4. *O Gato de Botas*

Para tratar sobre “intenção” presente nos contos, ao mesmo tempo apontando Charles Perrault como um dos responsáveis por essa vinculação ideológica aos contos de fadas, Darnton (2006) ressalta que nas versões anteriores do conto *O Gato de Botas* o animal era uma raposa e não usava botas; tampouco havia uma moral:

No curso do tempo, a mensagem ultrapassou os limites dos contos populares e as fronteiras da classe camponesa. Tornou-se um tema predominante na cultura francesa em geral, fosse em seu nível mais sofisticado ou no mais popular. Talvez tenha alcançado seu pleno desenvolvimento no *Gato de Botas* de Perrault, a personificação da astúcia ‘cartesiana’. O Gato pertence a uma longa linhagem de trapaceiros [...]. (DARNTON, 2006, p. 92).

Costa (2003) também destaca o conteúdo histórico do conto e a versão perraultiana, buscando apoio nos estudos de Tatar (2004): “Sua versão alcançou tal proeminência que alterou a forma de versões orais mais antigas em todos os lugares onde foi conhecida” (TATAR, 2004, p. 236 *apud* COSTA, 2003, p. 28).

Para a pesquisadora, tal sucesso deveu-se à capacidade de Charles Perrault de fazer emergir personagens da sua realidade histórico-social:

Segundo Tatar (2004, p. 236), na versão escrita por Perrault, ele “apresentava o Gato de Botas como uma criatura de seu tempo, um gato que representava o tipo de comportamento requerido para ter sucesso na França

do século XVII”. Valores bem aceitos na corte da época como a esperteza e o trabalho, valiam mais do que a herança e os bens facilmente conhecidos, ou seja, valem mais a garra da burguesia recentemente no poder do que a herança acomodada da nobreza. (TATAR, 2004, p. 236-237 *apud* COSTA, 2003, p. 28-29).

Mas ao aproximar a moral e o conto, Costa percebe que o que emergem, são contradições:

As lições morais que o próprio Perrault associou à história ou contrariam a índole da narrativa, ou são irrelevantes. A primeira declarando que o trabalho árduo e a engenhosidade são preferíveis à riqueza herdada, é desmentida pelo destino do terceiro filho, que nem trabalha arduamente nem exerce sua sagacidade para receber o reino. A segunda moral sublinha a vulnerabilidade das mulheres às aparências exteriores: juventude e beleza bastam para seus corações. O que realmente importa na história é o uso do logro e da esperteza para conquistar as aparências exteriores do desfecho ‘e foram felizes para sempre’. (TATAR, 2004, p. 237 *apud* COSTA, 2003, p. 29).

Cordeiro (2004) traz, junto aos contos traduzidos, notas que fornecem informações sobre a dimensão original da carga semântica de algumas expressões usadas por Charles Perrault. Entre estas, cita a palavra *mâitre*:

Perrault joga aqui, basicamente, com três sentidos dessa palavra: *dono*, *senhor*, *mestre* (havendo aqui o sentido figurado de *espertalhão*, o *mestre* das artimanhas). É preciso lembrar que, na época, a palavra “mestre” tinha, sobretudo, o sentido de *exímio artífice*, aquele que domina completamente o seu ofício. (CORDEIRO, 2004, p. 95).

A questão social do conto também é abordada por Pontes (1997, p. 461) para quem Charles Perrault, ao se referir à partilha dos bens do moleiro, “ironiza com a crítica ao sistema judicial da época”.

A abordagem de Mendes (2000), a partir do conto, refere-se à figura feminina. Segundo a autora, há a presença de uma “ironia depreciativa” feita por Charles Perrault em relação às mulheres, ao mesmo tempo em que a figura masculina é poupada de tais sugestões, ainda que tenha atitudes semelhantes.

Ela ressalta que Charles Perrault ironiza o comportamento da princesa visto que esta, levada pelas aparências, apaixona-se à primeira vista pelo falso marquês, inventado pelo Gato de Botas. No entanto, lembra que Perrault não faz nenhum comentário irônico em relação aos príncipes, que também se apaixonavam pela aparência das heroínas (em *A Bela Adormecida* e *Cinderela*, por exemplo).

Para Mendes ((2000, p. 126), Charles Perrault pode até ter tentado ser um "feminista" ao escrever o poema *Apologia das mulheres* em resposta aos ataques de Boileau às Preciosas: “mas nas entrelinhas do seu texto, o que transparece são os preconceitos de uma sociedade machista, que via a mulher como um ser ridículo.”

Sobre a forma como Charles Perrault retrata a mulher nesse conto, Carvalho (1989) diz ser revelada em “diálogos pitorescos, pontilhados de ironia, principalmente em relação à mulher, suas fragilidades, a facilidade com que ela se apaixona e se entrega àquele que a solicita...” (CARVALHO, 1989, p. 81).

Entretanto, Carvalho (1989, p. 81) considera surpreendente a estratégia para o final do conto, referindo-se a Perrault como dotado de “visão de mestre” e “sensibilidade de artista”, que foi capaz de estruturar o conto “sob o domínio do mágico, do encantamento” ao eleger a metamorfose como estratégia na vitória do pequeno sobre o grande, a saber, o gigante em rato, este devorado pelo Gato.

No conto *O Gato de Botas*, Charles Perrault abordou temas como o poder financeiro (este em forma de herança) e a cobiça pelo poder, mas deixou entrever no discurso a facilidade com que a mulher se entrega a um homem: a filha do rei, à primeira vista, se apaixonou pela beleza do dono do Gato de Botas. Para Mendes (2000) e Carvalho (1989), por meio do discurso Perrault revelou o seu machismo.

Canton, entretanto, ressalta: “*O Gato de Botas* é cheio de graça e rebeldia. Ele mostra a vitória da inteligência e da astúcia sobre o destino institucionalizado das pessoas e das coisas.” (CANTON, 2005, p.14).

Assim, o que se destaca nesse conto é o tema “esperteza”, expresso na figura do Gato, o responsável pela condução de todos os acontecimentos e da ação de todas as personagens, bem como pelo final feliz da história.

3.5. *As Fadas*

Esse conto é o único que traz as personagens maravilhosas (fadas) como título. Embora exista somente uma fada no conto, a referência plural pode dever-se ao fato de que a fada aparece de duas formas: num primeiro momento como uma velha aldeã e depois como uma mulher bem vestida.

Mendes (2000, p. 98) chama a atenção para dois aspectos que julga importantes nesta narrativa: ficam mais evidentes questões como premiação da personagem bondosa

(casamento com um príncipe) e o castigo para a maldosa (abandono e morte) e o título que exalta uma figura mitológica, símbolo do poder feminino, as fadas.

Para Mendes, tais figuras teriam sido preservadas como instrumento de legitimação da magia e por sua utilidade na transmissão de lições do comportamento para crianças e mulheres: “as fadas sobreviveram em benefício da própria ideologia cristã e burguesa. E Perrault foi o instrumento dessa aventura, que acabou contribuindo com a construção do patrimônio cultural da humanidade, ao preservar as antigas mitologias” (MENDES, 2000, p. 127).

A autora ressalta, entretanto, que, se Perrault preservou, assim, o poder das deusas da Antiguidade, não ousou descrever as fadas fisicamente, “talvez com receio de aproximá-las da imagem de Nossa Senhora”, limitando-se ao significado moral desejado, ou seja, a ensinar que “existem para auxiliar os fracos e desprotegidos, mas estes devem cumprir seu destino, passando por todas as etapas do desenvolvimento psíquico, até chegar ao amadurecimento e à felicidade” (MENDES, 2000, p. 127-128).

Para Khéde (1990, p. 21), as fadas podem ser identificadas como personagens maravilhosas das quais ele fez uso para representar “forças benéficas”, cujo papel seria o de interferir no destino dos personagens de maneira favorável, trazendo-lhes somente benefícios.

Carvalho (1989, p. 80) caracteriza o conto como “simples, fiel à tradição oral, e situado num universo mágico, com algo de burlesco.” Quanto à aparente contradição entre o título (no plural) e a presença de uma fada no enredo, julga que foi uma escolha de Charles Perrault que lhe permitiu concentrar sobre uma só a natureza da figura, de forma que ganhasse mais força.

Coelho (1991, p. 99) elege o conto como “excelente para análise do maniqueísmo que estrutura o pensamento tradicional” e modelo de exaltação de valores ético-sociais que deveriam ser acatados pelas mulheres, tais como servilismo, beleza, submissão, bondade, entre outros.

A crítica de Pontes (1997, p. 461) recai sobre as explicações de Charles Perrault acerca de quem era a velhinha da história, as quais julga desnecessárias, inadequadas e capazes de destruir a “causalidade maravilhosa”.

O conto curto revela a intenção moralizante desde o início, quando descreve o comportamento da heroína frente à fada disfarçada de velhinha. A punição da personagem antagonista, assim, vem reforçar essa intenção: o leitor deve aprender que servilismo é virtude e que na ausência desta o castigo é inevitável.

3.6. *Cinderela*

Nesse conto, as virtudes femininas, sejam estas em forma de adjetivos ou de ações esperadas no mundo *civilité*, ocupam lugar relevante. Sem desconsiderar o contexto histórico-social, eleva-se a figura da mulher que deveria figurar na sociedade emergente, de posse de todos os atributos necessários.

Para Bettelheim (1980), *Cinderela* se constitui denúncia da vida social e política que Charles Perrault vivenciava:

Como sucede com todas as estórias de Perrault, o problema com sua versão de “Borrallheira” é que ele tomou os elementos do conto de fadas [...] despojou-a de todo o conteúdo que considerasse vulgar, e refinou as outras características para que o produto disso tudo pudesse ser contado na corte. (BETTELHEIM: 1980, p. 291).⁹²

Pontes (1997) também critica a versão de Charles Perrault, julgando-a pautada no seu contexto histórico-social, em que a grande preocupação do escritor fôra descrever detalhadamente o mundo da corte, submetendo-o a uma ordem temporal: a França setecentista figurava nos contos perraultianos.

Quanto à heroína, segundo Pontes cabe-lhe uma “inversão anímica”, pois é “invertibrada”, “amorfa” e de comportamento questionável: “Na ausência de qualquer carisma, a figura da heroína chega mesmo a pautar-se pelos valores negativos da mentira, do fingimento, da arrogância, da ironia e do arrivismo” (PONTES, 1997, p. 463)⁹³.

Somam-se a esses adjetivos e comportamentos dados a Cinderela, outros, estes apontados por Belotti (1985). Ao chamar a atenção para suas “qualidades”, elege-a como o “protótipo das virtudes domésticas”, que além de cuidar da casa é humilde, paciente e servil, aquela que “não mexe um dedo para sair de uma situação intolerável, engole cobras e lagartos, não tem dignidade nem coragem alguma” (BELOTTI, 1985, p.103).

⁹² Na nota 95 no final do livro, Bettelheim (1980, p. 359) ressalta que Perrault ridicularizou a história ao lembrar que as qualidades, como as exaltadas na heroína, só valorizam alguém caso esteja apadrinhado.

⁹³ Pontes refere-se à parte, por exemplo, em que a heroína finge espanto diante do relato das irmãs, quando estas falam da beleza da moça desconhecida no baile, que sabia ser ela mesma.

Costa (2003) opta por uma abordagem psicanalítica do conto, mas não condena as adaptações feitas por Charles Perrault, quando faz emergir os costumes franceses nas narrativas; ao contrário, afirma que

sua versão de Cinderela conquistou tão perfeitamente a imaginação de crianças e adultos que permaneceu como a narrativa mestra a que todas as variantes são incessantemente comparadas. 'Está entre as primeiras elaborações literárias completas da história'. (TATAR, 2004, p. 38 apud COSTA, 2003, p. 26)⁹⁴

Segundo Canton (2005), folcloristas afirmam que esse conto é o mais popular de todos, tendo mais de quatrocentas versões. No entanto, para a autora, a versão de Charles Perrault é a mais popular, a que ficou “celebrizada” em nossa mente e no nosso “coração ocidental”. Quanto a Perrault teria sido o responsável por imortalizar o sapatinho de cristal, símbolo da “necessária delicadeza e refinamento” feminino. (CANTON, 2005, p.7).

Quanto à heroína, Canton (2005, p. 15) define-a como “boa e bem-educada, mas não é boba”, porque encontra uma forma de entregar ao príncipe o outro sapatinho de cristal que guardara, o que lhe garante o casamento real. É, ainda, “inteligente e diplomática”, demonstrando que pretendia manter a paz na corte ao perdoar as irmãs e casá-las com cavalheiros importantes.

Voltando-se também para a figura feminina, por meio de Cinderela, Mendes (2000) considera que Charles Perrault “conseguiu nesse conto retratar, com os requintes da arte literária, o modelo de comportamento feminino esperado pela sociedade machista: a mulher deve ser linda, dócil, obediente e infinitamente bondosa” (MENDES, 2000, p. 130).

Assim, com a riqueza descritiva de Cinderela, “tarefa delicada e de maior destreza” que coube a Perrault cumprir, desenha-se o perfil da mulher ideal, aquela que a França valorizava:

A beleza era o maior "estigma" da feminilidade, se a mulher não fosse bela, não seria feminina. Era o primeiro dom com que se preocupavam as fadas, e era a razão da interferência do herói. O príncipe só salvava a jovem ameaçada ou atingida pelo mal depois de vê-la e encantar-se com sua infinita beleza. A bondade, a delicadeza, a honestidade, o recato, a

⁹⁴ Sobre essa abordagem psicanalítica e a relação da mulher norte-americana com esse conto: DOWLING, Colette. *Complexo de Cinderela*. 20. ed. Trad. Amarylis Eugênia F. Miazzi. São Paulo: Melhoramentos, 1986. 222 p.

obediência eram os outros estigmas da fragilidade feminina. (MENDES, 2000, p. 130).

Sobre o codinome da heroína, Warner (1999, p.385) ressalta que Charles Perrault amenizou o termo “Cucendron” (Traseiro-de-Borrinhos, Rabo-de-Borrinhos), dando a uma das irmãs de Cinderela, a menos má, a oportunidade de apelidá-la de *Cendrillon*, um nome menos obscuro⁹⁵.

Dentre os elementos descritos por Warner (1999) o sapatinho ocuparia mais espaço, em número de linhas. Este que, segundo a autora, em outras versões era feito de diferentes tipos de material, ganhou requinte no conto perraultiano:

Mas o elemento de Cinderela, na esteira da leitura de Perrault, tornou-se o vidro, e a lógica do simbolismo, tendo-o Perrault escolhido ou encontrado por acaso, é perfeita. Quando a história se tornou um dos principais ornamentos da estante do pedagogo, o animal peludo já havia sido solto, mandado para o exílio, deixado para trás, e a beleza, destilada e purificada, viera à luz. [...] A função do sapatinho de cristal é desmaterializar os aspectos perturbadores da natureza de Cinderela, sua carnalidade natural, sua vitalidade peluda, e assim apresentar um sinal de seu novo valor socializado. [...] Essa é a conversão que os contos de fadas clássicos realizam, a lição que ensinam. (WARNER, 1999, p. 400).

Warner chama a atenção também para a moral “alegre” no fim da narrativa, “significa mais do que poderia parecer quando ele diz que o talento nunca será suficiente para o avanço de um jovem no mundo: um padrinho poderoso é necessário” (WARNER, 1999, p. 265).

Para Warner, a prática do apadrinhamento como ponte para o sonho ou para a ascensão social, aludida por Charles Perrault, salienta o papel das mulheres idosas, “madrinhas” (no sentido mágico, as fadas; no sentido social, as ricas aristocratas) ou “fadas malvadas”, como influentes, aquelas que poderiam ensinar e auxiliar a heroína, ou prejudicá-la muito.

Entretanto, a autora ressalta que

⁹⁵ Warner (1999, p. 239) trata sobre o elemento “cinza” no conto, explicando que as trovas e o romance da literatura medieval traziam personagens de luto, cuja expiação era não se lavar, não cortar os cabelos nem a barba e, num gesto de aproximação daqueles que morreram, aproximarem-se do chão, “para se tornarem proscritos como eles o estão na morte, para obedecerem sua quaresma pessoal, usando roupas de luto e cinzas. [...] Cinderela, com seus andrajos, com sua roupa de luto e cinzas, é uma filha que não pára de chorar a perda que sofreu.”

se Perrault tivesse escrito o conto meio século antes, tais metamorfoses teriam rebaixado a fada à categoria da mais nefasta bruxa; de fato Perrault parece estar quase fazendo um trocadilho com a fantasia da bruxa e seu caldeirão. [...] Contudo, no ano de 1697 Perrault e seu público já podiam desprezar os perigos da feitiçaria e ao mesmo tempo apreciar a fantasia de tais poderes maravilhosos. (WARNER, 1999, p. 75).

Santos (2007) se propôs a analisar a representação feminina nos contos de narradoras baianas, de algumas regiões do interior do Estado, elegendo o conto *Cinderela* na versão perraultiana como parâmetro para a análise discursiva. Essas narradoras dão à heroína o nome “Maria”, numa alusão à santa, modelo de submissão e bondade, sofredora e paciente.

Santos ressalta que Perrault adota o casamento como fator necessário para a restauração da ordem, assim como o faz essas mulheres:

Os textos são permeados por uma formação discursiva em que transparece o discurso de que a única possibilidade de realização da mulher se dá através do casamento que é sua única oportunidade de redenção, de realização, por ser um ser frágil (princesinha, pobre menina) precisa ser amparada e protegida por um homem que surge como possibilidade, única, de livrá-la da infelicidade e do sofrimento. (SANTOS, 2007, p. 94).

Assim, conclui que o discurso da mulher ‘do lar’ sobrevive no século XXI e apresentam características presentes no discurso perraultiano, ou seja, há reduções e ampliações, mas o conto *Cinderela* de Charles Perrault é mais que um texto, configura-se num espaço em que um discurso se fez presente.

Mendes (2000) compara Cinderela à maioria das heroínas dos contos de fadas, que nada fizeram para mudar seu destino, apenas esperaram passivamente que algum poder mágico as salvasse da situação de penúria. Cinderela seria o modelo de comportamento feminino ainda hoje esperado das jovens, e até mesmo sonhado por elas.

Quanto à moral, revelaria a intenção de Charles Perrault de ser “irônico e cruel”, fazendo referência aos costumes sociais da França setecentista e ao do apadrinhamento como requisitos necessários para a ascensão social: “É também a única vez que ele usa a primeira pessoa nos versos moralistas, o que confirma a decisão de transmitir uma ‘opinião pessoal’.”

Para Gil (2007, p. 95), nesse conto Charles Perrault trouxe a fada-madrinha, um dos “[...] símbolos arquetípicos de transcendência, pois tem a função de conduzir a heroína para a solução do seu conflito, rumo ao processo de individuação.” Quanto ao

sapatinho de Cinderela, “a opção de Perrault pelo sapato de vidro (além de ser esse de um material mais sofisticado e refinado, adequado à corte francesa) atribui ao mesmo um caráter mágico, já que não quebra ao cair” (GIL, 2007, p. 98-99).

Carvalho (1989) aponta a literariedade superior da versão perraultiana, ao compará-la com a versão de Basile (*La Gatta Cenerentola*), que o teria inspirado. Para a autora, ao abolir as cenas cruéis e evitar a repetição (dos três bailes), Perrault fez com que sua versão ganhasse “em conteúdo, em estilo e em graça”: “Talvez a intenção de endereçar os seus contos a uma clientela infantil tenha levado o recontador francês a eliminar, com habilidade de mestre, certos transes que só prejudicariam a harmonia da obra” (CARVALHO, 1989, p. 80).

Para Godoy e Tabak (2008), a dominação masculina se evidencia em *Cinderela*:

Vê-se, neste conto, a oposição de duas imagens da representação do gênero feminino: vemos de um lado a moça recatada, obediente, sempre a mercê de uma tutela – primeiramente a família na figura do pai, madrasta ou fada madrinha e depois seu marido, o príncipe –, bela protegida por um ser mágico, funciona como atrativo à apreciação e à tomada como figura exemplar; e, de outro, a madrasta, independente, autônoma, com poder sobre si e sua família, mas que não é uma figura agradável devido ao seu mau humor e suas perversidades para com a enteada. (GODOY & TABAK, 2008, p. 86).

Mas para Alberti (2006), há obras que se voltam contra a tradição, como a que analisa: *uma biografia autorizada* de Paula Mastroberti, convertendo-se num caráter subversivo, ao transformar a estrutura do gênero por meio da intertextualidade e do uso da paródia.

Khéde (1990) aponta *Cinderela* como um conto capaz de explicitar uma crítica social: “A humilde e maltratada Borracheira ingressa na corte. A moralidade é uma questão secundária. As irmãs de Borracheira não são castigadas e sim perdoadas pela heroína” (KHÉDE, 1990, p. 29).

Para Khéde, a heroína é traçada por Charles Perrault como a que conquista a fada pela virtude, ganha os recursos externos que lhe dariam, por sua vez, o direito à família real, passando, antes, pelo coração do príncipe.

Assim, Khéde conclui que por meio do conto *A Gata Borracheira*, a mulher só poderia ser objeto, tendo como única forma de realizar seus desejos a sedução pela *aparência* (grifo do autor). “Borracheira é feia, suja e pobre. Mas parece, no baile, linda, elegante e rica. O que lhe permite a mudança é a intervenção do maravilhoso” (KHÉDE, 1990, p. 31)

Assim como a heroína do conto *A Bela Adormecida*, Cinderela representa modelo a ser seguido, emergindo da França setecentista com todos os adereços que cobriam a mulher idealizada. E assim como Charles Perrault, o burguês apadrinhado que conquistou aposentos reais e a atenção do rei, Cinderela conquistou, auxiliada pela Fada-Madrinha, o amor do príncipe num salão real. E isso mudou sua sorte.

3.7. *Riquet do Topete*

Se a beleza exterior é um dos atributos femininos explorados por Charles Perrault, o mesmo não é feito no tocante à figura masculina. Nesse conto em especial, o príncipe não só é feio, como apresenta uma deformação: um topete na testa e uma corcunda. São características destacadas por Perrault, o que faz não para desmerecimento da personagem, mas para convencer o leitor de que não poderiam ser justificativas para que uma mulher, no caso a princesa (que era bela), recusasse um casamento.

Warner (1999) chama a atenção para a forma como Charles Perrault descreveu esse príncipe: “O Riquet de Perrault é medonho, mas excepcionalmente espirituoso, fluente e charmoso ainda por cima [...]” (WARNER, 1999, p. 288).

Mendes (2000) destaca essas virtudes mais o dom que o príncipe possuía, de derramar inteligência sobre a mulher que amasse, como sendo uma forma ideológica burguesa que Charles Perrault encontrou para dizer às mulheres que o homem poderia ser feio, ao contrário da mulher que deveria ser bela; mais do que isso, dizer-lhes que poderiam ser inteligentes e pensantes somente se o homem permitisse. Sua conclusão é de que “é o texto mais influenciado pelos ideais burgueses, transmitindo assim os conceitos morais e sociais sobre a condição feminina” (MENDES, 2000, p. 127).

Para Carvalho (1989, p.84-85), nesse conto, Charles Perrault economizou elementos do mundo maravilhoso, mas exaltou a força transformadora do amor, elevando o príncipe à condição de “uma personagem polêmica e dialética em sua análise.”

Mariano e Silva (2005) utilizam as análises de Mendes (2000) para abordarem a figura feminina (e submissa) na sociedade patriarcal, tomando como exemplo essa história. O príncipe feio e corcunda se casa, sem precisar sofrer nenhuma

transformação, com a princesa bela a quem dera inteligência. A esta, grata e resignada, coube transformar o próprio olhar e curvar-se aos desígnios impostos:

Na visão patriarcal, a mulher deve ser sempre linda, porém inteligente, apenas se o homem permitir. A sujeição feminina é demarcada no momento em que o papel masculino dita as regras, deseja e permite o desempenho da mulher na sociedade, mediante suas vontades, necessidades e princípios. (MARIANO & SILVA, 2005, p. 3).

Ao mesmo tempo, as estudiosas aproximam esse conto do desenho animado *Shrek 2*, versão em que o ogro vive suas aventuras ao lado da princesa Fiona que, apaixonada, se assemelha às formas de Shrek:

Embora este não seja o principal enfoque do filme, tal acontecimento mostra a relação da transformação abordada no conto de Perrault, evidenciando, na película, a privação feminina de sua verdadeira forma física em relação ao homem, revelando deste modo que ainda que por amor, quem sempre tem que ceder é a mulher. (MARIANO & SILVA, 2005, p. 3).

Corrêa (2006) também estabelece essa aproximação com o filme *Shrek*, apontando a existência de uma relação intertextual e dialógica não só referente à narrativa, mas aos elementos temáticos. Tal relação se desenvolve, principalmente, por uma paródia que evoca o grotesco⁹⁶.

Em relação a Mariano e Silva (2005), que ressaltam nessa intertextualidade o elemento beleza para denunciar como a figura feminina sofre a sujeição masculina por meio das narrativas (escrita e fílmica), usando como conto de apoio *Riquet do Topete*, Corrêa (2006) se diferencia em dois aspectos: primeiro porque elege outro como conto inspirador⁹⁷ e segundo porque o fato da princesa Fiona assemelhar-se ao ogro evoca outro sentido: “Depois de salvá-la, Shrek descobre que Fiona torna-se uma ogra, a cada final de tarde. Ela não representa a princesa perfeita, estereotipada, cheia de qualidades, ela se assemelha a um ser real (grotesco)” (CORRÊA, 2006, p. 77).

Mas a feiúra não combinava com a mulher ideal nem cabia na mensagem do conto perraultiano. E se na narrativa essa mensagem passasse despercebida, Charles Perrault garantiria sua intenção por meio da moral: “O que nós percebemos neste escrito

⁹⁶ Sobre o conceito de grotesco, Corrêa (2006, p. 33) utiliza a ideia defendida por Wolfgang Kayser (1986), a de que o grotesco se opõe ao sublime, revelando-se o “ridículo-disforme”, o “monstruoso-horrível”, impondo uma surpresa e exigindo uma nova leitura.

⁹⁷ Corrêa (2006, p.75) afirma que “na origem dos filmes está a obra *Shrek*, de William Steig, que, por sua vez, é paródia do conto de fadas *A bela adormecida*.”

/ Não é um mero continho, e sim pura verdade; / Tudo é em quem amamos tão bonito, / Que o ser amado tem somente qualidades”⁹⁸ (CORDEIRO, 2004, p. 147).

Assim, a moral pregava, além da beleza feminina, a inteligência e a aceitação do feio, desde que este adjetivo acompanhasse um homem, mais precisamente, o futuro marido.

3.8. *O Pequeno Polegar*

Esse conto carrega uma carga histórica, refletindo a condição dos camponeses da época, aos quais nasciam tantos filhos quanto morriam: de fome, devorados pelos lobos famintos ou com enfermidades próprias dos invernos rigorosos, fossem dentro de suas cabanas ou expostos ao relento.

Ao referir-se ao conto, Darnton (2006) admite que o enfoque sobre o aspecto político-social da época deu-se por meio da personagem principal, o Pequeno Polegar, que representa o oprimido cuja inteligência era a única arma de que dispunha para combater a ganância dos opressores.

O historiador ressalta que ter o que comer para sobreviver era a preocupação principal dos camponeses pobres:

Perrault escreveu seu conto em meados de 1690, no auge da pior crise demográfica do século XVII – período em que a peste e a fome dizimavam a população do norte da França, quando os pobres comiam carniça atirada nas ruas por curtidores, quando eram encontrados cadáveres com capim na boca e as mães ‘expunham’ os bebês que não podiam alimentar, para eles adoecerem e morrerem. (DARNTON, 2006, p. 49).

Para Darnton, a fantasia não estava presente nesse conto, mas a crueldade da ordem social, tornando a narrativa marcada pelo realismo vigente na época: “quando as versões francesas do Pequeno Polegar [...] batem às portas de casas misteriosas, no meio da floresta, os lobos ladrando às suas costas dão um toque de realismo, não de fantasia” (DARNTON, 2006, p. 57).

⁹⁸ Essa moral, escrita por Perrault, acompanha o conto *Riquet do topete*, que se encontra nos Anexos.

Assim, determina o caráter histórico dos contos perraultianos, cujo teor auxiliou os historiadores na reconstrução da sociedade, mais do que isso, da revelação dos sonhos de uma classe social:

Assim, sempre que alguém procura, por trás de Perrault, as versões camponesas de Mamãe Ganso, encontra elementos de realismo – não narrativas fotográficas sobre a vida no pátio da estrebaria [...] mas um quadro que corresponde a tudo que os historiadores sociais conseguiram reconstituir, a partir do material existente nos arquivos. (DARNTON, 2006, p. 59).

Para Mendes (2000), esse é o conto que mais expressa a realidade social da época, misturando dois temas folclóricos: crianças abandonadas na floresta e o tamanho diminuto da personagem. Ressalta, porém, que embora Pequeno Polegar vença seu opressor, não é premiado pelo casamento, como era comum nos outros contos.

Outro aspecto para o qual a autora chama a atenção é o “antifeminismo”, este presente na ironia feita por Perrault no tocante ao desmaio da mulher do gigante ante as filhas degoladas, quando ele comenta que é uma atitude comum no comportamento das mulheres quando se deparam com o inusitado.

Em vista desse comentário, Mendes conclui que “por mais que se esforçasse para acompanhar a moda dos salões, valorizando as mulheres pelos dotes do espírito, Charles Perrault não conseguia evitar os ‘atos falhos’ que deixavam transparecer seu machismo”⁹⁹ (MENDES, 2000, p. 127).

Carvalho (1989, p. 81-82) afirma que esse conto se diferencia dos outros colhidos pelo escritor devido aos problemas familiares que são abordados, especificamente em relação à figura dos pais. Perrault economiza traços folclóricos e imprime-lhe “[...] traços denunciadores de uma situação presente em todos os espíritos e da qual não era possível alienar nem mesmo a Literatura mais gratuita.”

Pontes (1997, p. 459) critica a forma como começa e termina essa narrativa. Adjetiva o comentário inicial de Perrault como “irônico”, que “desemboca na vulgaridade”, e o acusa de favorecer o “arrivismo” no final, já que o pequeno herói, em busca do final feliz, envolve-se em mentira, assassinato (ainda que passivamente) e roubo¹⁰⁰.

⁹⁹ Mendes (2000, p. 126) traduz o que diz Perrault no conto: “Ela começou por desmaiar (pois é o primeiro expediente de quase todas as mulheres em situações semelhantes)”.

¹⁰⁰ Pontes refere-se ao comentário do autor sobre o número elevado de filhos da mãe de Polegar, no início da história (p. 459-460) e à mentira que Polegar prega na mulher do ogro, com a intenção de roubá-la (p. 464). Nos Anexos que trazem os contos, isso pode ser comprovado.

Outra crítica refere-se às interferências de Charles Perrault:

Explicações supérfluas que retardam a acção, glosas psicológicas que pouco têm a ver com as imagens arquetípicas de valências universais veiculadas pela tradição narrativa, àpartes extemporâneos que pretendem talvez acrescentar notas de comicidade a aprisionar o intemporal num quotidiano comezinho, grotesco e nada libertador. (PONTES, 1997, p. 461).

Costa (2003), no entanto, não salienta as atitudes do Pequeno Polegar senão para apontar que por meio desse conto em particular Charles Perrault “narra o triunfo do pequeno e humilde sobre um adversário poderoso”, consagrando-se o primeiro, herói:

Nesse conto, Perrault retrata realidades da França na época em que a vida era uma luta contra a pobreza, a doença e a fome. Na sua versão, pai e mãe relutam em separar-se dos filhos. Por vezes o conto parece indeciso entre o melodrama característico do conto de fadas e a sátira social. O desfecho da história, narrando a sorte do menino, revela um cinismo em relação aos códigos sociais da época, mas acima de tudo, e ignorando fatos históricos, vem ilustrando, de geração em geração, o famoso ditado popular que afirma que tamanho não é documento. (COSTA, 2003, p. 29).

Godoy e Tabak (2008, p. 81) tratam do comportamento das mulheres, definido por Charles Perrault, apontando a reclamação da mãe do Pequeno Polegar como exemplo: “sempre queixosas – por possuírem uma predisposição nata à verbalização –, lamentam-se pelos infortúnios de sua realidade como é verificável em diferentes narrativas.”

Embora as análises também recaiam sobre as críticas sutis e irônicas feitas às personagens femininas, o realce da narrativa fica por conta da importância da esperteza, sem desconsiderar a magia, como estratégia para a vitória: a bota de sete léguas não só salvou o pequeno herói e seus irmãos, como lhe garantiu uma profissão, a de mensageiro, tornando-o rico.

3.9. *Pele de Asno*

Esse conto, que é o último dos três contos em versos, aborda um tema que não poderia ser considerado o mais adequado para o pequeno leitor, o incesto; porém, para as autoras Carvalho (1989, p. 80) e Góes (1984, p. 77) o conto é o primeiro destinado explicitamente às crianças, podendo ser o marco principal do início da literatura infantil.

Canton (2005) denomina o conto perraultiano “pioneiro” por ter sido o primeiro a ser publicado. Quanto à heroína, concebe-a como “linda e doce”, mas que toma uma atitude “corajosa e drástica” para evitar a relação incestuosa com o pai:

Perrault descreve as dificuldades da garota, mas mostra que ela não é totalmente passiva: com um sutil senso de humor, pondera a possibilidade de ela ter deixado cair de propósito seu belo anel dentro da massa de um bolo que preparara para o príncipe. Com esse pequeno truque, ou acaso, ela muda sua sorte. (CANTON, 2005, p. 13).

Em outra obra sua, Katia Canton (2009, p. 27) afirma que *Pele de Asno* está entre seus contos favoritos, destacando-o como “obrigatório”, por ter sido o “pioneiro”. Também ressalta as qualidades da heroína, responsabilizando-a por ter mudado a própria sorte.

Para Galante (2004), Perrault aproximou *Pele de Asno* de outro conto, *Os Desejos Ridículos*, como fatores de provocação a Boileau:

Nestes, segundo Perrault, estaria presente o espírito dos ‘*contes des vieilles*’ franceses, originais do período gótico, contemporâneos de Ricardo Coração de Leão. Ainda segundo Perrault, eles seriam menos trabalhados do que os contos clássicos, mas lhes seriam superiores em termos de moral. (SORIANO, Marc. *Le dossier Perrault*, p. 265 *apud* GALANTE, 2004, p. 20).

Belotti (1985, p. 103), entretanto, analisa esse conto como mais um em que Charles Perrault subjuga a figura feminina. Para ela, a heroína de *Pele de Asno* “emula em submissão com a Gata Borracheira”, outro modelo de subserviência e de consciência subdesenvolvida.

Warner (1999, p.371) ressalta outro aspecto, o romance no conto: “primeiro na Idade Média e depois na literatura das *ruelles* no século XVII, os contos sobre incesto passaram a enfatizar não a responsabilidade da filha, mas a do pai [...]”. Assim, essa narrativa apresentaria vestígios da defesa do clero medieval, que assinalava a preservação da dignidade do casamento por meio amor, da qual Charles Perrault parece simpatizar quando “[...] romanceia a sujeição das moças à autoridade paterna e, sob a máscara da irreverência, tece uma crítica severa aos abusos que ocorriam na esfera do matrimônio”¹⁰¹ (WARNER, 1999, p. 379).

¹⁰¹ Para Warner (1999, p. 379) este conto foi dedicado por Charles Perrault 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 escolher um parceiro”.

Mas os casamentos arranjados também garantiam que a fortuna do rei, não passasse para as mãos de um genro que ele não podia dominar. Dessa forma, escolher um marido para uma filha significava, também, continuar controlando o próprio dinheiro e, conseqüentemente, garantir o poder. Segundo a autora, esse aspecto também é ressaltado por Charles Perrault, que deu à Pele de Asno o poder de destruir o burro mágico (que representava a riqueza e o poder do rei, já que o animal evacuava moedas de ouro) e fugir, cobrindo-se com sua pele: “Quando foge, ela literalmente leva junto a fortuna do pai” (WARNER, 1999, p. 382).

Quanto ao fato do pai de Pele de Asno ser perdoado no final, a autora afirma que “essa romântica afirmação da bondade e do amor no casamento condiz com os princípios que as mulheres de seu círculo literário lutavam para estabelecer” (WARNER, 1999, p. 383).

Outro aspecto para o qual Warner chama a atenção é a “jovialidade” de Charles Perrault, que “tende a subsumir tudo dentro de uma prazenteira rima absurda: o burro mágico, a luxúria perversa, o palácio fantástico, o final feliz”, mas ressalta, entretanto que “nem Perrault reduz completamente todos os elementos da história ao mesmo nível de implausibilidade; suas últimas palavras, de que mães e avós continuarão a contar *Pele de Asno*, sugerem que há algo de muito grave e interessante a ser contado” (WARNER, 1999, p. 384).

Warner refere-se aos versos desse conto como “lépidos e burlescos” e ao conto como o menos reproduzido, tendo sido incluído em sua coleção somente no ano de 1781, momento em que surgiu uma nova versão em prosa “[...] muito menos espirituosa foi publicada pela primeira vez – uma paráfrase escrita por um autor anônimo que dilata os ornamentos ao mesmo tempo em que achata a engenhosidade (esta versão continua sendo a que geralmente é reimpressa)” (WARNER, 1999, p. 359).

Segundo a autora, foi no prefácio de *Pele de Asno* que

[...] esse acadêmico, erudito, cortesão e defensor da escola moderna da literatura francesa contra os partidários dos Antigos, confidenciou a seus leitores que havia momentos quando ‘*le grave et le sérieux*’ (questões graves e sérias) não eram tão valiosas quanto ‘*agréables sornettes*’ (frivolidades agradáveis): ele vestia a jocosidade como um manto mágico. (WARNER, 1999, p. 359).

Quanto ao comportamento aparentemente passivo da heroína, a pretensão foi demonstrar que ela escolheu o silêncio como resposta à perseguição e aos maus tratos: “O silêncio não é inteiramente ausência, mas outro tipo de presença; um toque de sal não sabe a si mesmo, mas acentua a vida de outro organismo ou de outra matéria” (WARNER, 1999, p. 431).

Entretanto, afirma ainda que o mutismo pode ser também um desejo dos poderosos, ou seja, “o caráter desejável do silêncio, ou pelo menos da reticência, e do silêncio feminino em particular, compõe uma rede de outros critérios ideais impostos ao feminino” (WARNER, 1999, p. 435).

Warner, a exemplo de outros autores, sugere ter sido Charles Perrault o “Homero burguês” quando afirma:

Homero chama de “líquida” a canção das sirenas, e diz que quem a ouvir estará perdido; daí o conselho que Circe dá a Odisseu, para que seus homens tapem os ouvidos com cera e assim não as ouçam. [...] O conteúdo da canção das sirenas é o conhecimento, a sabedoria tripla possuída por seres que não estão sujeitos ao tempo: conhecimento do passado, do presente e do futuro. (WARNER, 1999, p. 439).

E relembra a presença dessa “fantasia homérica”, ao descrever a cena que denomina de “mórbida inversão de Andersen”, em que a sirena traz a morte da pequena sereia: “para derrotar a morte por entrega sexual, ele condenou à morte o princípio do desejo”¹⁰² (WARNER, 1999, p. 443).

Conforme Warner (1999, p. 448), ao tratarem de temas como atração sexual, a atenção do narrador se volta para a heroína “e para como ela sobrevive – olhando para seu silenciamento, entre outras provações”, o que se repete em relação a outras heroínas, como a Bela Adormecida, no seu sono de um século.

Warner (1999, p. 388) informa que o conto *Pele de Asno* foi usado por Freud no tratamento de uma de suas pacientes, histórica, que teria sido molestada pelo pai. Para a autora, contos como esse “refletem desejos edipianos, ao mesmo tempo em que nomeiam temores ocultos de incesto”.

Ressalta, ainda, que o cineasta Jacques Demy fez um filme sobre esse conto, em 1971 (*O asno mágico*), “que conserva o drama entre pai e filha sem apologias. [...]”

¹⁰² Para Warner (1999, p. 444), a voz, o eco e a música aparecem como fatores de atração para a fatalidade: “O poder da sedução da linguagem feminina ainda parece uma questão predominante no exercício da sexualidade das mulheres; dirigir a força dessa voz, conter sua mágica, ainda continua uma questão muito pertinente.”

Extravagante, bonito e ainda mais perturbador graças à aparência açucarada, o filme capta o espírito perversamente volúvel dos versos originais de Perrault [...]” (WARNER, 1999, p. 389).

Outro aspecto apontado é a respeito da figura de animais e suas metamorfoses: “a forma animal marca um limiar que ela ultrapassa, antes que possa assumir o controle de sua própria identidade.” Ou seja, a heroína de *Pele de Asno* demonstra seu horror ao incesto, assumindo a forma de um animal e passando a conviver com porcos (símbolos de sujeira e pecado, desde os tempos bíblicos): “É como se expiasse seus pecados, preparando-se para o triunfo, o casamento com o príncipe” (WARNER, 1999, p. 393).

Sobre esse aspecto, lembra que as personagens bíblicas Adão e Eva também se cobriram com peles de animais depois do pecado original. Como exemplo de aproximação entre animal e pecado, exemplifica a sátira *O navio dos tolos* (1498), de Sebastian Brant, xilogravura que ilustra a sensualidade, apontando uma prostituta trabalhando na rua: “ela usa um manto feio de pele de asno e conduz um curioso rebanho, que inclui um bode e um carneiro, animais que muitas vezes fazem uma aparição significativa em cenas de tentações de santos” (WARNER, 1999, p. 395).

Como se pode perceber, há análises e concepções diferenciadas sobre esse conto, mas dois pontos comuns emergem: a relação incestuosa e o comportamento da heroína. Quanto à relação desta com o príncipe, que a tira daquela penúria e a premia com um rico casamento, não há nenhuma análise, seja para apontar como se eleva a figura masculina protetora da feminina, seja para criticar a paixão à primeira vista do príncipe por *Pele de Asno*, esta movida pela beleza exterior da mulher.

3.10. *Grisélidis*

A heroína desse conto não destoa das muitas outras personagens femininas de Charles Perrault no que se refere à beleza e fragilidade, mas o enfoque recai sobre a paciência. É o fato de ser paciente que faz toda a diferença na vida de *Grisélidis*.

Belotti (1985, p. 103), que condena o comportamento servil e passivo das personagens femininas de Charles Perrault, coloca a heroína entre as “boas e incapazes”: “Griselda, a pastorinha desposada pelo príncipe que nela viu a mulher ideal, aceita ser tiranizada sadicamente por ele, porque faz parte das elogiadas virtudes femininas sofrer, sem rebelar-se, qualquer desmando.”

Warner (1999, p. 362) observa nesse conto a forma como Charles Perrault tratou “sobre o aviltamento feminino e a paciência recompensada”: com “irreverência petulante” e por meio de uma parábola.

Mas para Galante (2004, p. 20), o objetivo de Perrault era defender as mulheres, sobre cuja reputação sempre pesavam injúrias, elevando sua personagem Grisélidis ao modelo de paciência e virtude, capaz de suportar sem queixas a violência do marido. Ademais, para a pesquisadora “o conto é provocação a Boileau, eterno defensor dos clássicos greco-romanos, já que sua personagem era o oposto da matrona de Éfeso, cuja aparente virtude encobria a devassidão.”

Grisélidis, que figura entre os três contos escritos em versos, é mais uma narrativa que carrega no título o nome da personagem feminina principal, assim como *Cinderela*, *A Bela Adormecida*, *Chapeuzinho Vermelho*, *Pele de Asno*, denotando o enfoque perraultiano sobre a figura da mulher.

3.11. *Os Desejos Ridículos*

A comida, ou a falta dela, também foi abordada nesse conto versificado, mas já no título Charles Perrault deixa transparecer não uma crítica à necessidade (fome), mas ao desejo diante disso. Ele a considera simplesmente uma necessidade imediata que bem poderia ser suprida se o primeiro desejo fosse por dinheiro e poder.

Para Darnton (2006), entretanto, “o desejo habitualmente é por comida, nos contos dos camponeses, e jamais é ridículo” e que “comer até se encher, comer até a exaustão do apetite (*manger à sa faim*) era o principal prazer que tentava a imaginação dos camponeses, o qual raramente realizavam em suas vidas” (DARNTON, 2006, p. 52-53).

Dos três contos em versos, este seria o “menos elaborado”, segundo Carvalho (1989, p. 83), para quem Perrault acentuou o tom burlesco, ridículo, colocando sua personagem num “contexto cômico grotesco” para satirizar as consequências da incapacidade de escolhas.

Caldin (2006, p. 292) também submete o conto ao contexto político-social da época, destacando essa obsessão pela comida, cuja falta era o mais sério problema vivido pelos camponeses da época. Mas, contrapondo-se a teses feministas, aponta a figura de uma mulher que contraria a passividade e a submissão.

Para Caldin, a mulher do lenhador é crítica e “muito mais inteligente que ele”, tanto que é pelo marido consultada diante da decisão mais difícil: a de escolher o último desejo e resolver um problema que ele próprio criara.

O diferencial, no que se refere às personagens femininas principais, é que a mulher do lenhador não recebe adjetivos físicos, não se elevam nela qualidades como beleza, submissão e obediência. O enfoque é outro: a decisão pelo querer mediante o poder. E nesse aspecto a mulher do lenhador, e ele próprio, falham.

4. Considerações finais sobre Charles Perrault e sua obra

Todas as análises apontadas e ilustradas com trechos dos diferentes pesquisadores, sejam eles autores de livros ou de trabalhos acadêmicos como teses, dissertações e artigos, nos permitem tecer algumas considerações, que devem preceder a conclusão, o que nos remete ao fator recorrência.

Assim, numa análise final podemos apontar quatro aspectos relevantes sobre Charles Perrault e *Contos de Mamãe Gansa*:

- o título atribuído a Charles Perrault: “Pai da Literatura Infantil”;
- o sentido pedagógico da obra *Contos de Mamãe Gansa*;
- a presença de uma ideologia familista burguesa no discurso;
- o gênero feminino no discurso perraultiano.

O primeiro ponto, sobre a titulação de “Pai da Literatura Infantil”, perpassa duas questões básicas: a data do surgimento da literatura infantil e a originalidade do que Perrault escreveu. Para autores que consideram como literatura as narrativas orais, Perrault não teria essa paternidade, e sim as amas e contadoras de histórias; Cecília Meireles (1984, p. 19), por exemplo, encontra-se entre estes ao afirmar que a literatura não é determinada pela escritura, mas “precede o alfabeto”¹⁰³.

Assim, esse ponto se desdobraria em no mínimo dois: os que consideram que a Charles Perrault coube a compilação e a escritura dos contos para a posteridade e os que lhe atribuem a responsabilidade apenas pela “originalidade” no discurso que lhe

¹⁰³ Sobre a “literatura oral” trata Massaud Moisés, que não considera literatura, mas um embrião dela, visto que não admite juízo de valor, como o permite a literatura escrita: “Na verdade, só podemos falar em literatura quando possuímos documentos escritos ou impressos, o que equivale a dizer que a chamada literatura oral não corresponde a nada. O que há é a transmissão oral da literatura *depois* que existe o texto escrito ou impresso.” (MASSAUD, 1967, p. 15).

interessava, visto que foi um copista de Basile, e a este caberia a paternidade da literatura infantil.

O aspecto “originalidade” e a presença do narrador no discurso são pontos abordados por vários dos autores citados, como Sosa (1982, p. 22-23) que concebe tal postura como um estilo e aponta sua origem: “E, primeiro que todos, foi Perrault quem compreendeu melhor que é o narrador oral, antes mesmo que o escritor, quem deve intervir na alma do ouvinte”, porque “estudava a infância, antes de mais nada, para saber o efeito que suas histórias surtiem na alma infantil.” O autor se refere ao fato de Charles Perrault ter criado e educado sozinho os filhos, sua primeira plateia para a contação de histórias.

Ainda abordando a questão da paternidade dessa literatura escrita, em seus estudos, Sarro (2009) e Medeiros (2005) apontam Charles Perrault como aquele que estabeleceu a conexão literária entre narrativas orais e textos escritos. Se para Sarro (2009, p. 38) ele possibilitou a articulação e interação com textos antecedentes, pelas operações de assimilação, transformação ou transgressão¹⁰⁴, para Medeiros (2005, p.116) “ao trazer tão perto a voz do narrador, Perrault estaria tentando representar na estética textual o contato direto, visível numa prática social longínqua e da qual resultam seus célebres contos de fadas.”.

Darnton (2006) aponta essa habilidade de Charles Perrault para diferenciá-lo dos demais escritores do gênero que, na época, já escreviam os contos populares em folhetins:

Porém, por mais que ele tenha em comum com todos os contadores de histórias que adaptam temas clássicos para audiências particulares, Perrault representa algo único na história da literatura francesa: o supremo ponto de contato entre os universos, aparentemente distantes, da cultura popular e da cultura de elite. (DARNTON, 2006, p. 90).

Dessa forma, a “paternidade da literatura infantil” se desdobra na “responsabilidade pela conexão entre narrativas orais e escritura”, cujas análises recaem sobre a “paternidade de um estilo”. Enquanto Sosa (1982), Warner (1999), Mendes (2000) e Medeiros (2005) reconheceram as marcas da oralidade nos contos perraultianos como um diálogo proposto entre narrador e leitor, pautado na

¹⁰⁴ Segundo Sarro (2009), essas operações podem ser assim compreendidas: a assimilação e a transformação se processam quando o texto recriado passa por uma mudança em sua estrutura narrativa, podendo ser aquela lingüística ou conteudística, mas mantendo aproximação com o texto matriz; quanto à transgressão, dá-se quando o arquétipo sofre distorções, ainda que seja permitido o reconhecimento da personagem. (SARRO, 2009, p. 71)

cumplicidade e na simplicidade intencional, Pontes (1997) e Bethelheim (1980) as consideram uma forma de transgressão (no sentido de desrespeito) ao que denominam “caráter universal dos contos de fadas”, apontando, na ação de Perrault, a presença da “ironia” e “frivolidade”. Para esses estudiosos da Psicanálise, Charles Perrault errou ao marcar a escritura (desse tipo de narrativa) com as marcas do tempo e com seus comentários voltados para as ideias e valores da época.

Ao tratar sobre as adaptações feitas nos contos, Cordeiro (2004, p. 18) admite dever-se ao momento histórico, mas também ao público pretendido. A isto somou-se o estilo perraultiano que, “[...] multiplicando os arcaísmos, empregando o diálogo, o presente da narração, quer lembrar a origem oral dos contos e a sua vivacidade.”

O segundo ponto, que trata do sentido pedagógico de sua obra, não se divide no que diz respeito a tal intenção, mas à forma como isso acontece. Enquanto Arroyo (1968, p. 38 e 41) não vê um “um didatismo excessivo” nos contos mas “um profundo sentido de educação” e Sosa (1982, p. 129) aborda a moral como aquela que não é “pedantescamente direta, é indireta e envolta em seu conteúdo [...]”, outros acusam e condenam Perrault de querer moldar as crianças ao mundo *civilité* da França setecentista pelos contos, seja na narrativa ou na moral a esta acoplada.

E enquanto autores como Warner (1999) ligam a figura arquetípica da Mamãe Gansa, usada por Perrault, ao ramo da pedagogia, na sua função de ensinar/moralizar, ou ao falatório feminino, Carter (2007), ainda que admita que “os contos de fadas atendem ao princípio do prazer, mas como não existe prazer puro, sempre há alguma coisa mais do que aquilo que dá na vista”, escolhe associar a referida figura à função da literatura, enquanto arte:

Quando ouvimos a fórmula ‘Era uma vez’ ou uma de suas variantes, já sabemos que o que vem a seguir não tem a pretensão de ser verdade. Mamãe Gansa pode contar mentiras, mas não vai nos enganar *dessa* forma. Ela vai nos divertir, vai nos ajudar a passar o tempo de forma agradável, uma das mais nobres funções da arte. (CARTER, 2007, p. 16).

Assim, como outros escritores de sua época, Charles Perrault foi responsável por favorecer a manutenção dos ideais e valores burgueses num momento em que a Contra-Reforma Católica exigia o resgate da tradição cristã, por meio da moral presente nas narrativas, fosse ela diluída no conteúdo narrativo ou anexada ao conto.

O terceiro ponto, referente ao discurso narrativo perraultiano, é analisado sob a ótica da história política e econômica da época, em que ocorria o enfraquecimento da

monarquia e a ascensão da burguesia, somando-se isto ao momento religioso, a Contra Reforma Católica. Assim, o “burguês aristocrata” e católico convicto enaltecia os feitos do rei e os requintes da vida palaciana e apresentava as novas regras da sociedade, estas vinculadas a valores cristãos.

O enfoque ao momento histórico vivido por Perrault também é dado por Nascimento (2007) e Sosa (1982). Enquanto Nascimento conduz à reflexão de como o escritor imprimiu o movimento reflexivo presente em textos modernos, principalmente os de Baudelaire, focando a problemática da temporalidade, Sosa (1982) não só reconhece o fator temporal presente nos contos, como admite Charles Perrault como “secretário” de seu tempo.

Essa temporalidade presente nos contos perraultianos é outro motivo de críticas feitas por Bettelheim (1980) e Pontes (1997), que reivindicam o caráter atemporal do gênero narrativo contos de fadas, mas Canton (1994, p. 12) se contrapõe, declarando que “não são atemporais, universais ou neutros como nos querem fazer crer”, mas que devem “ser reavaliados e encarados como documentos históricos e estéticos tanto quanto como resultado de uma criação pessoal.”

Para a jornalista, os contos de Perrault deixavam à mostra os códigos da *civilité* de Luís XIV, logo, pertencem “à categoria dos mitos contemporâneos que foram mitificados ideologicamente, desistoricizados e despolitizados para representar e manter os interesses das classes dominantes”, o que se pode aplicar “tanto à corte francesa do século XVII, da época de Perrault, quanto ao seu uso contemporâneo na indústria do entretenimento” (CANTON, 1994, p. 25).

Ela entende que admitir a atemporalidade desses contos, como sugerem Bettelheim (1980) e Pontes (1997), seria perigoso, visto que desmentiria seu valor ideológico, este submetido à influência de valores sociais, políticos e culturais de seu meio. Assim, propõe que “uma forma de libertar os contos de fadas de seu status ‘mitificado’ é restaurar a historicidade dos textos e levar em conta revisões pessoais e reinterpretções das histórias” (CANTON, 1994, p. 26).

Sobre como os contos populares moldam a memória nacional, Warner (1999) explica: “suas versões poéticas cruzam-se com a História, e na atormentada busca contemporânea por identidade nativa, subestimar a influência deles sobre valores e atitudes pode ser tão perigoso quanto ignorar mudanças de realidades históricas” (WARNER, 1999, p. 450).

O quarto ponto refere-se ao discurso perraultiano acerca da mulher (moça, esposa e mãe) dona de importante papel no seio da família burguesa. Segundo autores como Mendes (2000), Abramowicz (1997) e Warner (1999), essa figura feminina apresentada por Perrault no papel de heroína é marcada por um discurso pautado na conduta, que agradaria ao mundo cristão, e na aparência, que agradaria aos olhos dos homens, mas traz também uma mulher que acredita no amor e luta por ele.

O livro de Mariza Mendes (2000), que dedica-se inteiramente a *Contos de Mamãe Gansa* e a Charles Perrault, atrela a obra ao momento histórico em que este viveu. Ao discorrer acerca de questões históricas, políticas e sociais da França do século XVII, Mendes não despreza o autor que buscou no povo as histórias que queria contar e que as contou com intenções, projeções e repercussões.

Para Mendes, a obra que gira em torno dos arquétipos do comportamento feminino como forma de representação e valorização da vida familiar, se deve ao fato de que a ideologia familista pretendia alcançar e submeter as mulheres a novas ordens. Quanto a Charles Perrault, este teria enxergado nas crianças o caminho para a cristalização da nova ordem social.

Enfim, em outras análises, os autores de livros e pesquisadores do meio acadêmico observaram a questão discursiva, analisando a forma de como o narrador conduz as ações das personagens, de como as caracteriza, a transcrição das suas falas e, ainda, as interferências que ele faz no discurso, numa tentativa de aproximação e convencimento do leitor e numa intimidade tal que garanta a credibilidade do que diz ou sugere.

No entanto, se, hoje, a literatura infantil é presença significativa nos estudos literários, com expressiva colaboração de nomes relevantes como o de Regina Zilberman, Marisa Lajolo, entre outros, os estudos sobre o “Pai da Literatura Infantil”, apesar de quase trezentos anos, parecem ainda engatinhar, se considerarmos que pesquisas disponíveis sobre ele (via acadêmica, no meio virtual ou editorial) são escassas.

CONCLUSÃO

Na história da literatura infantil, a presença de Charles Perrault é uma constante. Como pudemos observar por meio dessa dissertação de mestrado, os estudiosos não se limitaram a citá-lo biograficamente, tampouco a somente enumerar os contos que compuseram sua obra, mas fizeram considerações sobre seu papel no momento histórico em que a França vivia e atrelaram suas histórias aos valores e idéias daquele momento histórico, sugerindo ou afirmando qual teria sido o papel da literatura infantil desde seu surgimento. É a partir daí que alguns apontaram a ligação imposta entre literatura infantil e escola, na pedagogização da segunda pela ação ideológica da primeira.

Por parte de uns, houve um visível esforço em direção a cultuar Charles Perrault, como a absolvê-lo da culpa pela função original da literatura infantil; de outros, o de minimizar seu papel como criador dessa literatura, concebendo-o como um burguês que tentou, pela sua obra, moldar a criança, moralizando-a e reduzindo-a a um protótipo de patrocinador do *status quo* vigente. Ainda, de outros, a imposição machista sobre o gênero feminino: o artista que projetava a figura da mulher como frágil e submissa, estaria sugerindo que esta deveria cultivar a beleza e o silêncio, na espera de um bom marido.

Se, inicialmente, a nossa ação primou por um trabalho de coletar e organizar aspectos do que se escreveu sobre Charles Perrault e sua obra, acabou, também, capturando os contos e as análises sobre eles, num coro polifônico: diferentes vozes e interpretações dos autores não desafinaram, mas sugeriram uma concepção de quem foi Charles Perrault.

Dessa forma, ao ter os livros citados nas referências bibliográficas de um artigo, ou de um trabalho acadêmico, dava-se sempre início a um “garimpo” em busca do nome Charles Perrault, nem sempre com sucesso. Em alguns, era feita apenas uma alusão à sua obra, como um referencial de origem da literatura infantil, ou a análise de um ou outro de seus contos. Nesses comentários, de forma breve, por vezes esbarravam em Perrault, fosse o homem, o escritor, o poeta, o político, o advogado, o arquiteto – numa crítica subtendida, mas reveladora: ele não se limitara a fazer par com sua obra, mas encaixara-se numa França em crise, de ordem política, social, econômica e moral, com pretensões bem definidas.

Tivemos a intenção de buscar pelo menos um trabalho acadêmico das universidades federais, mas não foi possível. Não podemos presumir, por isso, que não

tenham sido feitas pesquisas sobre Charles Perrault ou sobre a sua obra, ou – ainda – que ele não tenha sido citado em pesquisas sobre a literatura infantil; o que pode ocorrer, é que tais trabalhos não estejam disponíveis no meio virtual, que foi nossa mais significativa fonte de pesquisa. De qualquer forma, se assim é, o acesso se limita; como não é possível buscar *in locu* todos os textos, sua ausência no mundo virtual ou impresso minimiza o número de leitores que poderiam ter acesso ao que se escreveu sobre Charles Perrault.

Em suma, podemos enumerar adjetivos comuns ou contraditórios dados a Charles Perrault: o subversivo e ignorante, o machista e opressor, o defensor das mulheres, o moralizador, assim como o tom que permeou sua narrativa: irônico e grotesco, ligeiro e bem humorado, contido e moralizador; referente à “sua” obra, o precursor da literatura infantil ou um “copista” de Basile.

Quanto à atuação do narrador, com presença marcada no discurso, também há análises divergentes e comuns e/ou convergentes: do machista e dono de um discurso misógino a favor dos homens, a amigo e defensor das Preciosas; do sublime artista compilador de contos folclóricos que pregavam o amor eterno, ao precursor do conto gótico, este recheado de requintes de crueldade contra a mulher; daquele que ironizava o comportamento feminino e poupava o masculino, ao que apresentava as adversidades vividas pelas mulheres, numa sociedade machista, como forma de denúncia e de defesa a favor delas; do mensageiro de idéias de cunho ideológico e alienante, para o questionador e precursor de uma revolução literária; do mensageiro de ideais e valores cristãos que conduziam às mulheres à obediência, uma delas a do casamento arranjado, ao que promoveu o amor no casamento e plantou no coração das mulheres essa intenção revolucionária; do recriador do maravilhoso popular, ao que perde em linguagem literária em detrimento de uma linguagem ideológica, na qual a fantasia é puro engano.

A organização dos escritos sobre Charles Perrault no Brasil constitui-se um trabalho árduo, mas relevante, dada a importância desse escritor no âmbito mundial e à sua atualidade no universo literário infantil. Ao concluir este trabalho, podemos fazer uso da sugestão de Macio Medeiros (2005) expressa nas últimas palavras de sua dissertação:

O conto se faz transmitir oralmente pela voz e pela escritura, a única diferença é a sua intensidade, pois, afinal, ele constitui uma herança partilhada entre oralidade e escritura, na ruptura e na continuidade, na rememoração e no esquecimento. E assim se comportam os contos de Perrault. Por esse motivo, é preciso persegui-los para que o fio não se

esgarce, e os teares continuam a depurar o gérmen precioso que brotou dos rincões da tradição. (MEDEIROS, 2005, p. 159-160).

Ao reunir informações e análises sobre Charles Perrault, apresentando perspectivas variadas, é possível elaborar concepções sobre ele e sobre a sua obra, compreendendo que toda tarefa semelhante não se esgota. Assim, essa dissertação, ao final, reafirma seu caráter de incompletude.

Charles Perrault, o pedagogo, o político, o arquiteto, o advogado, o escritor, escreveu seu nome na história da França e do mundo ao escrever um conjunto de contos populares que ele mesmo denominou “bagatelas” e que sua importância se concentrava na moral em versos.

No entanto, se a obra *Contos de Mamãe Gansa* tivesse surgido para atender aos interesses da aristocracia da França setecentista, a quem Perrault servia, seria pouco provável que atravessasse séculos e ultrapassasse fronteiras; parece que o escritor francês antevia sua importância, visto que foi publicada por um editor de renome na época e ganhou encadernação requintada.

Denominar Charles Perrault de “Homero burguês” ou de “Pai da Literatura Infantil” parece não ser suficiente para explicá-lo; assim como não o é, analisar o aspecto narrativo e discursivo dos contos, abordando-os como reveladores de sua intenção. Por outro lado, o que afirmou sobre ele também não são especulações, são frutos de pesquisa e análise que perpassam aspectos literários e teóricos. A proposta continua esta: a de considerar o que se escreveu sobre ele e, a partir disso, prosseguir em novas pesquisas; isso porque a perenidade da obra e sua circulação de forma oral e escrita, assim o exigem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAMOWICZ, Anete. *Histórias e contos de mulheres*. Campinas: Faculdade de Letras, Universidade Estadual de Campinas, 1997. 201f. (Tese de Doutorado).

ALBERTI, Patrícia Bastian. *Cinderela: relações entre a literatura infantil tradicional e a renovada no contexto regional*. Caxias do Sul: Letras e Cultura Regional, Universidade de Caxias do Sul, 2006. 130f. (Dissertação de Mestrado).

AMARAL, Maria Lúcia. *Criança é criança: literatura infantil e seus problemas*. 4.ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 1983.

ARROYO, Leonardo. *Literatura infantil brasileira: ensaios de preliminares para a sua história e as suas fontes*. São Paulo, Melhoramentos, 1968.

BARBOSA, Luciana Oliveira. *A transmissão dos valores culturais em versões do conto de fadas 'A Bela Adormecida' em diferentes contemporaneidades*. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2008. 200f. (Dissertação de Mestrado).

BELOTTI, Elena Gianini. *Educar para a submissão: o descondicionamento da mulher*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. 5. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1985.

BENEVIDES, Ricardo. *O tamanho na literatura: os efeitos das mudanças de dimensão nas obras de Jonathan Swift, Lewis Carroll, Monteiro Lobato e Ana Maria Machado*. Rio de Janeiro: Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2004. 160 f. (Dissertação de Mestrado).

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

CADEMARTORI, Lígia. *O que é literatura infantil*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1990. (Coleção Primeiros Passos)

CALDIN, Clarice Fortkamp. *Vozes femininas nos contos de fadas: a experiência da fala falante*. Santa Catarina, ago./dez. 2006. Revista ACB: Biblioteconomia em Santa Catarina, Florianópolis, v.11, n.2, p. 283-296, ago./dez., 2006. Disponível em: <http://www.revista.acbsc.org.br>. Acesso em: 12 dez. 2008.

CAMPOS, Norma Discini. *Intertextualidade e conto maravilhoso*. São Paulo: Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, USP, 1995. (Dissertação de Mestrado).

CANTON, Kátia. *E o príncipe dançou: o conto de fadas, da tradição oral à dança contemporânea*. Trad. Cláudia Sant'Ana Martins. São Paulo: Ática, 1994.

_____. *Era uma vez Perrault*. São Paulo: DCL, 2005.

_____. *Os contos de fadas e a arte*. São Paulo: Prumo, 2009.

CANTUDO, Maria Anunciatta E.. *Criatividade e agressividade na trama literária*. Revista da Faculdade de Letras, Línguas e Literaturas. v.S/V p S/N, 2005. Disponível: http://www.cesjf.br/cesjf/documentos/revista_letras_docs/art_professores/Criatividade_Agressividade_na_trama_literaria.pdf. Acesso: 12 dez.2008.

CARPENTIER, Alejo. *A literatura do maravilhoso*. Trad. Rubia Prates e Sérgio Molina. São Paulo: Revista dos Tribunais. 1987.

CARTER, Angela. *Cento e três contos de fadas*. Trad. Luciano Vieira Machado. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

CARVALHO, Bárbara Vasconcelos de. *A literatura infantil: visão histórica e crítica*. 6.ed. São Paulo: Global, 1989. (Série Crítica e Teoria Literária).

COELHO, Nelly Novaes. *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil*. 4.ed. São Paulo: Ática, 1991.

CORDEIRO, Renata. *Histórias ou Contos de outrora*. São Paulo: Landy Editora, 2004.

CORRÊA, Adâni. *O ogro que virou príncipe: uma análise dos intertextos presentes em Shrek*. Porto Alegre: Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2007. 130f. (Dissertação de mestrado).

CORRÊA, Dinacy. *Era uma vez...* Maranhão, jan. 2006. Suplemento Cultural e Literário JP Guesa Errante de 20 de janeiro de 2006. Disponível em: <http://www.guesaerrante.com.br/2006/1/20/pagina661.htm>(info@guesaerrante.com.br). Acesso em 10/jun/2008.

CORSO, Diana Lichenstein & CORSO, Mário. *Fadas no divã*. Porto Alegre: Artmed, 2006.

COSTA, Patrícia de Fátima Abreu. *Os contos de fadas: de narrativas populares a instrumento de intervenção*. Três Corações: Universidade Vale do Rio Verde, 2006. 73f. (Dissertação de Mestrado).

DARNTON, Robert. *O Grande massacre de gatos, e outros episódios da cultura francesa*. 5. ed. Trad. Sonia Coutinho. Rio de Janeiro, Graal, 2006.

FUJIMURA, Calina Miwa. *Pela estrada afora com Chapeuzinho Vermelho*. Rio de Janeiro: Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2006. 101 f. (Dissertação de Mestrado).

GALANTE, Eloá Ribeiro. *O percurso do Barba-Azul: do conto popular a Angela Carter*. Rio Grande: Programa de Pós-Graduação em Letras, Fundação Universidade Federal do Rio Grande, 2004. 103f. (Dissertação de Mestrado).

GIL, Viviane Dexheimer. *A ponte invisível: o arquétipo de transcendência em narrativas infantis sobre contos de fadas*. Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2007. 252 f. (Tese de Doutorado).

GODOY, G.S. & TABAK, F. M.. *Bruxas e princesas na memória: representações do feminino em Histoire ou Contes du Temp Passé*. Rio de Janeiro, out-dez. 2008. Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades, ISSN-1678-3182. Vol.VII, nº XXVII,. Disponível em: <http://publicações.unigranrio.com.br/index.php/rehm/article/viewFile>. Acesso em 10 set. 2008.

GÓES, Lúcia Pimentel. *Introdução à literatura infantil e juvenil*. São Paulo: Pioneira, 1984.

JUNQUEIRA, Regina Regis. *Contos de Perrault*. 4. ed. Belo Horizonte: Villa Rica, 1994.

KHÉDE, Sônia Salomão. *Personagens da literatura infanto-juvenil*. São Paulo: Ática, 1990. (Série Princípios)

LAJOLO, M. & ZILBERMAN, R. *Literatura infantil brasileira: História e histórias*. São Paulo: Ática, 1984.

LIMA, Maria José Alves de. *Contos de Perrault*. São Paulo: Melhoramentos, 1970. (traduzido da edição alemã: Märchen e adaptado Inge M. Artl, cujo título original era: Contes em vers ET em prose).

LOBATO, Monteiro. *Contos de fadas*. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1965. (Obras completas de M. Lobato – 3ª série- traduções e adaptações V.1).

MADANÊLO, Cristiane. *Presença da fada madrinha nas versões do conto Cinderela*. Rio de Janeiro, 2001. Disponível em: <http://www.graudez.com.br/litinf/trabalhos/contosdefadas.htm>. Acesso em 10 set. 2008.

MARIANO, D. & SILVA, G. *A submissão feminina na sociedade patriarcal*. Rio de Janeiro, 2005. Cadernos do CNFL, Volume IX, nº8, Língua e Linguagem Literária III. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/ixcnlf/8/14.htm> (CIFEFIL – Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos). Acesso em 05 abr. 2008.

MÁRQUEZ, Gabriel Garcia. *Memória de minhas putas tristes*. Trad. Eric Nepomuceno. ed.11. Rio de Janeiro: Record, 2006.

MEDEIROS, Mácio Alves de. *Dos artesãos da voz à performance da escritura dos contos de Perrault*. Natal: Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2005. 165f. (Dissertação de Mestrado).

MEIRELES, Cecília. *Problemas da literatura infantil*. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

MENDES, Mariza B. T. *Em Busca dos contos perdidos: O significado das funções femininas nos contos de Perrault*. São Paulo: Unesp, 2000.

MEREGE, Ana Lúcia. *Os contos de fadas: origens, história e permanência no mundo moderno*. São Paulo: Claridade, 2010.

NASCIMENTO, Roberta Andrade do. *Gênero clássico, processo moderno: o uso do paralelo por Charles Perrault*. Rio de Janeiro: 2007. Terra Roxa e Outras Terras - Revista de Estudos Literários p. 35 a 43, Volume 9 – 1-124. ISSN 1678-2054 Disponível em <http://www.uel.br/cch/pos/letras/terraroxa>. Acesso em 20 abr.2008.

OLIVEIRA, Eva Aparecida de. *Giambatista Basile e o conto maravilhoso*. Araraquara: Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho”, 2007. 120f. (Dissertação de Mestrado).

PONTES, Maria do Rosário. *Charles Perrault e o seu tempo: a subversão simbólica nos Contes ou Histoires Du Temps Passé*. Porto, 1997. Revista da Faculdade de Letras “Línguas e Literaturas” XIV, 1997. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/2768.pdf>. Acesso em 20 jun.2008.

PRIESLEY, J. B. *A Literatura e o Homem Ocidental*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1967.

RADINO, Glória. *Contos de fadas e realidade psíquica: a importância da fantasia no desenvolvimento*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2003.

SALEM, Nazira. *História da literatura infantil*. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

SANTANA, A. & BETTINI, R. F. A. J. *Análise do discurso ideológico presente na obra de Charles Perrault*. Campinas, 2007. XVI COLE – Congresso de leitura no Brasil. Disponível em: http://www.alb.com.br/anais16/sem07pdf/sm07ss02_01.pdf. Acesso em 05 abr. 2008.

SANTOS, Hildete Leal dos. *De conto em conto, de ponto em ponto tecendo a representação feminina*. Santo Antônio de Jesus: Departamento de Ciências Humanas, Universidade do Estado da Bahia, 2007. (Dissertação de Mestrado).

SARRO, Elenir. *O fantástico mistério de Feiurinha, de Pedro Bandeira e Reinações de Narizinho, de Monteiro Lobato: diálogos intertextuais com os contos de fadas*. São Paulo: Programa de literatura e crítica literária, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2009. 111f. (Dissertação de Mestrado).

SILVA, A. M. da. *O Barba Azul: conto de fadas ou conto gótico?* Rio de Janeiro: abr/jun. 2004. Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades, ISSN-1678-3182. Vol.II, nº IX, abril-junho 2004. Disponível em: http://www.unigranrio.br/unidades_acad/ihm/graduação/letras/revista/numero9/textoalexander.html. Acesso em 20/set/2009.

_____. *O conto de fada e a problemática do pertencimento social*. 2005. Disponível em; www.espacoacademico.com.br/039/39esilva.htm. Acesso em 20/set/2009.

SIMON, Sônia Maria Davico. *Para melhor ver: reconfigurações do par mulher/homem nos contos de Angela Carter*. Salvador: Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, 2004. 147f. (Dissertação de Mestrado).

SOSA, Jesualdo. *A literatura infantil*. Trad. James Amado. São Paulo: EDUSP/ Cultrix, 1982.

STAHL, J. Prefácio In _____ JUNQUEIRA, Regina Regis. *Contos de Perrault*. 4. ed. Belo Horizonte: Villa Rica, 1994.

WARNER, Marina. *Da fera à loira: Sobre os contos de fada e seus narradores*. Trad. Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

APÊNDICES¹⁰⁵

¹⁰⁵ Os Apêndices trazem, resumidamente, datas e dados sobre Charles Perrault e *Contos de Mamãe Gansa*, permitindo que se proceda a uma análise comparativa entre as obras e os trabalhos acadêmicos publicados, a fim de observar pontos comuns e contraditórios entre eles.

1 – DATAS E DADOS SOBRE CHARLES PERRAULT POR FONTES DIVERSAS

ITENS ABORDADOS	WIKIPÉDIA	MENDES (2000)	CORDEIRO (2004)
Sobre seu nascimento e família de origem	<ul style="list-style-type: none"> - 12/01/1628: Charles Perrault nasceu em Paris, sendo o 5º filho (caçula). - Seus pais: Pierre Perrault (um advogado do Parlamento) e Paquete Le Clerc (de família burguesa, abastada). 	<ul style="list-style-type: none"> - 12/01/1628: Charles Perrault nasceu em Paris, sendo o 5º filho (caçula). - Seus pais: Pierre Perrault (um advogado do Parlamento) e Paquete Le Clerc (da alta burguesia). - A família circulava em volta da nobreza, tendo como alvo comprar um cargo na corte. - Seus irmãos: Pierre (coletor de finanças); Jean (advogado); Nicolas (padre); Claude (médico e arquiteto). - 1654: dois anos após a morte do pai, Pierre comprou o cargo de coletor de finanças e nomeou Charles como seu assessor. - 1657: com a morte da mãe, os irmãos transformaram Viry-sur-Orge, a propriedade da família, em um salão para reuniões políticas e sociais. 	<ul style="list-style-type: none"> - 12/01/1628: Charles Perrault nasceu em Paris, sendo o 7º filho. - Seu pai: Pierre Perrault, um advogado do Parlamento.
Sobre seus estudos e formação profissional	<ul style="list-style-type: none"> - 1637: iniciou seus estudos no colégio de Beauvais. - 1643: ingressou no curso de Direito. - 1651: com 23 anos, tornou-se advogado. 	<ul style="list-style-type: none"> - Ingressou na escola aos 8 ou 9 anos. - Aos 15 ou 16 anos, chegou ao curso de Filosofia, mas brigou com o professor, deixando o colégio e seguindo seus estudos com o colega Beaurain. Nessa fase autodidata leu Cícero, Virgílio e outros autores latinos em suas versões integrais. 	<ul style="list-style-type: none"> - 1636: iniciou seus estudos no colégio de Beauvais. - 1651: tornou-se advogado.
Sobre suas funções	<ul style="list-style-type: none"> - 1654: tornou-se funcionário do reino 	<ul style="list-style-type: none"> - 1661: Luís XIV assumiu o reino da França e nomeou Colbert para o cargo de superintendente das finanças; 	<ul style="list-style-type: none"> - 1654: tornou-se assessor do irmão mais velho, Pierre – que era o

<p>profissionais na política e acontecimentos reflexos</p>	<p>junto do seu irmão Pierre, Cobrador Geral do Reino.</p> <p>- 1665: Colbert “o famoso conselheiro” de Luís XIV, o convidou para ser seu assistente, como superintendente das obras públicas do reino.</p> <p>- 1667: observando as plantas feitas pelo irmão Claude, um “renomado arquiteto”, deu ordens para a construção do Observatório Real.</p>	<p>este, por indicação de Chapelain, o convidou para sua equipe de trabalho, a “Petit Academie”¹⁰⁶.</p> <p>- 1664: seu irmão Pierre usou de forma indevida o dinheiro público para resolver suas dificuldades financeiras e perdeu o cargo de coletor de finanças.</p> <p>- 1672: tornou-se o primeiro assessor do ministro Colbert, então superintendente das construções e controlador das finanças.</p> <p>- 1680: foi substituído no cargo de primeiro assessor pelo filho de Colbert.</p> <p>- 1683: perdeu o cargo de controlador das construções, que lhe foi comprado e revendido pelo triplo do preço.</p> <p>- 1700: veio a público uma carta de Boileau, dirigida a ele, na qual admitia ser o Século XVII superior não a todos os anteriores, mas a cada um em particular, e mesmo ao de Augusto.</p>	<p>Administrador Geral das Finanças de Paris.</p> <p>- 1668: foi nomeado Primeiro Comissário das Edificações.</p> <p>- 1672: foi nomeado Administrador Geral das Edificações, Jardins, Artes e Manufaturas.</p> <p>- 1680: perdeu o cargo de Primeiro Comissário, mas foi nomeado diretor da Academia Francesa.</p> <p>- 1683: morreu Colbert, seu protetor. Louvois assumiu o cargo de Colbert e riscou seu nome da lista dos homens de letras que recebiam pensão real, bem como da lista de membros da Pequena Academia.</p>
<p>Sobre acontecimentos no campo da literatura e obras literárias publicadas</p>	<p>- 1671: foi eleito para a Academia Francesa de Letras, cuja cerimônia foi aberta ao público pela primeira vez, hábito que perdura até hoje.</p> <p>- 1672: foi nomeado chanceler da Academia.</p> <p>- 1673: tornou-se bibliotecário da Academia.</p>	<p>- Ao sair do Colégio, aos 15 anos, iniciou estudos com seu colega Beaurain. Com este e o auxílio dos irmãos mais velhos, Nicolas e Claude, traduziu o livro Eneida, de Virgílio, em versos burlescos. A tradução foi publicada, alguns anos mais tarde, com o título: <i>Os muros de Tróia</i> ou <i>A origem do burlesco</i>, o que marcou o início de sua carreira literária.</p> <p>- 27/01/1687: seu poema <i>O século de Luís, o Grande</i>, foi lido pelo abade Lavau, provocando Boileau e outros defensores do clássico; teve início a “Querela dos Antigos e Modernos”.</p>	<p>- 1660 a 1685: escreveu poemas sobre os grandes eventos reais.</p> <p>- 27/01/1687: foi lido seu poema “O século de Luís, o Grande”, cujos versos: “Então, comparem, sem medo de ser injustos,/ Cem anos sob Luís aos cem belos de Augusto!” iniciaram a Querela.</p> <p>- 1667-1697: publicou <i>Paralelos entre os Antigos e os Modernos</i> (obra resultante da Querela).</p>

¹⁰⁶ Como membro da “Petit Académie”, Mendes (2000) cita suas ações: preparava legendas e divisas de tapeçarias, medalhas, monumentos e esculturas e supervisionava as publicações da Imprensa Real.

¹⁰⁷ A autora não menciona data específica.

	<p>- 11/01/1697: publicou <i>Contos da Mamãe Gansa</i>.</p>	<p>- Um ano depois de iniciada a Querela, surgiu o primeiro volume do “Paralelo entre os antigos e os modernos”.</p> <p>- 23/11/1671: no auge de sua carreira política, foi recebido na Academia Francesa.</p> <p>- 1683: foi excluído da “Petit Academie”.</p> <p>- 1691: o abade Lavau leu <i>A Marquesa de Salusses</i> ou <i>A paciência de Grisélidis</i>, o primeiro conto popular transformado em poema que ele submetera à apreciação do público.</p> <p>- 1692: foi publicado o terceiro volume de <i>Paralelos</i> – falava sobre a poesia e fazia referência aos contos de <i>Pele de Asno</i> e da <i>Mamãe Gansa</i> (contos populares franceses) como de moral mais elevada que a pagã.</p> <p>- 1691 a 1695: publicou contos em verso: <i>Pele de Asno</i>, <i>Os Desejos Ridículos</i> e <i>Grisélidis</i>, os quais assinou.</p> <p>- Enquanto se desenrolava a Querela, produziu poemas de louvor: <i>Banquete dos deuses</i> (pelo nascimento do neto do rei), <i>Ao rei sobre a tomada de Mons</i>, <i>Ode aos novos convertidos</i> (pela revogação do Édito de Nantes), <i>Ode à Academia Francesa</i> e outros do gênero.¹⁰⁷</p> <p>- 1694: houve a trégua da Querela, pela sua habilidade, a de Racine e a de Boileau, havendo reconciliação pública, numa sessão da Academia.</p> <p>- Janeiro de 1697: publicou o quarto volume do “Paralelo”, encerrando a Querela.</p> <p>- 11/01/1697: publicou a coletânea <i>Histórias ou Contos do tempo passado com moralidades</i>, obra anunciada pela revista <i>Le Mercure Galant</i>.</p>	<p>- 1696-1700: publicou <i>Os Homens ilustres</i> (obra resultante da Querela).</p> <p>- 1671: foi eleito para a Academia Francesa.</p> <p>- 1687: publicou <i>Contos em versos: Grisélidis, Os Desejos Ridículos, Pele de Asno</i>.</p> <p>- 11/01/1697: publicou <i>Histórias ou contos de outrora</i>.</p>
Sobre a família	- 1672: casou-se com	- 1672: casou-se, aos 44 anos, com Marie Guichon, filha	- 1672: casou-se com Marie Guichon,

formada	Marie Guichon de 19 anos. - 1673: nasceu a primeira filha. - 1678: sua esposa morreu ao dar a luz ao quarto filho.	de um proprietário rural. - Nasceram-lhe os filhos: Charles-Samuel, Charles, Pierre Darmancour e uma menina; nos arquivos oficiais constam só os nomes dos meninos; a menina (supostamente a mais velha) não é citada nas memórias do poeta, mas numa obra de sua sobrinha Mlle. L'héritier ¹⁰⁸ . - Após 6 anos de casamento, a esposa morreu de varíola. A filha mais velha devia ter 5 anos e o caçula Pierre Darmancour, 3 meses.	de 19 anos com quem teve 3 filhos. - 1678: no ano em que ficou viúvo, nasceu Pierre, seu terceiro filho.
Sobre os últimos dias de vida pública e falecimento	- 16/05/1703: faleceu em Paris, aos 75 anos.	- 30/04/1703: apareceu na Academia pela última vez, vindo a falecer duas semanas depois.	- 15 ou 16/05/1703: faleceu, após perder os três filhos.
ITENS ABORDADOS	CANTON (1994 e 2005)	SALEM (1970)	RADINO (2003)
Sobre seu nascimento e família de origem	- Charles Perrault nasceu em Paris, em 1628, em uma família rica.	- Charles Perrault nasceu em 12 de janeiro de 1628, em Paris.	
Sobre suas funções profissionais na política e	- 1663: Colbert o nomeou seu secretário particular. - 1693: com a morte de Colbert, foi demitido.	- 1651: estreou como advogado nos tribunais de Paris. - 1654 a 1664: foi colaborador do seu irmão Pierre, o qual ocupava o cargo de recebedor-geral de finanças.	- 1663: tornou-se secretário de Colbert. - 1693: morreu Colbert, ocasionando a perda do seu cargo de secretário.

¹⁰⁸ Segundo Warner (1999), Mademoiselle Marie-Jeanne L'Héritier de Villandon (1665-1734) seria prima e amiga íntima de Perrault, que era seu primo mais velho (p.18 e 44) "Ela nasceu em 1664, filha de um poeta, Nicolas L'Héritier, um dos muitos historiadores de Luís XIV. Embora pertença por idade à geração mais jovem, era muito íntima de Charles Perrault; as mães deles, Françoise e Paquette Le Clerc, eram ou irmãs ou primas." (p.202). Especificamente sobre Marie-Jeanne L'Héritier e sua relação com Perrault, Warner trata da p.202 a 211. Mas, assim como Mendes (2000). Góes (1984), Canton (1994) e Coelho (1991) referem-se à Mademoiselle L'Héritier como sendo sobrinha de Perrault.

acontecimentos reflexos			
Sobre acontecimentos no campo da literatura e obras literárias publicadas	<p>- 1659: publicou os poemas <i>Retrato de Íris</i> e <i>Retrato da voz de Íris</i>.</p> <p>- 1660: aos 32 anos, iniciou-se na carreira de “poeta público”.</p> <p>- 1668: escreveu <i>Le Parnasse poussé à bout</i>, por ocasião da guerra vencida pela França contra os Países Baixos espanhóis.</p> <p>- 1671: foi eleito membro da Academia Francesa (fundada em 1635 pelo Cardeal Richelieu).</p> <p>- Publicou <i>Pele de Asno</i>, em versos, em 1694¹⁰⁹ e <i>A Bela Adormecida</i> em prosa, em 1696, no periódico literário <i>Mercure Galante</i>.</p> <p>- 1697: publicou 8 narrativas em prosa, com</p>	<p>- Ainda criança parodiou o livro <i>VI de Eneida</i>¹¹⁰.</p> <p>- Iniciou-se na poesia burlesca, escrevendo <i>Os muros de Tróia</i> ou <i>As origens do burlesco</i>.</p> <p>- 27 de janeiro de 1687: leu o poema <i>O Século de Luís, O Grande</i>.</p> <p>- Publicou <i>Paralelos entre Antigos e Modernos</i> em 4 volumes: de 1688-1698, sendo <i>Homens ilustres que apareceram na França, durante o século XVII</i> e <i>102 biografias de personalidades ilustres</i>, de 1696-1701.¹¹¹</p> <p>- 1671: foi escolhido para ser membro da Academia de Letras Francesa.</p> <p>- Publicou outras obras: <i>São Paulo</i> (1686); <i>Memórias – de seu nascimento até 1687</i>; <i>Poema da Pintura</i>; <i>A Marquesa de Salusse</i> (1691); <i>Apologia das Mulheres</i> (1694); <i>Adão</i> ou <i>A Criação do Homem</i> (1697).</p>	<p>- Aos 32 anos iniciou a carreira como poeta público, com a função de enaltecer as realizações e as virtudes de Luís XIV.</p> <p>- 1671: foi nomeado membro da Academia Francesa.</p> <p>- Publicou em panfletos, Em 1691, <i>A Marquesa de Salusses</i> ou <i>A Paciência de Grisélidis</i>; em 1694 <i>Pele de Asno</i>; em 1695, <i>A Bela Adormecida</i>.¹¹²</p> <p>- 1697: publicou a obra <i>Histoires ou contes du temps passé</i>, conhecida como <i>Histórias da Mamãe Ganso</i> ou <i>Contos da Mamãe Gansa</i>.</p>

¹⁰⁹ Canton (1994) diverge quanto às datas, citando duas datas para *Pele de Asno* (1695, na p.36 e 1694, na p.41).

¹¹⁰ Coelho (1991) cita *Recueil de Poésie* (tradução em versos burlescos do 6º livro de Eneida), publicado em 1675.

¹¹¹ Data final divergente em Coelho (1991), na qual *Paralelos* compreenderia o período de 1688 a 1697.

¹¹² Datas recorrentes em Coelho (1991): *Grisélidis* (publicado em 1691) e *A pele de asno* (1694).

	<p>o título <i>Histoires ou contes du temps passé</i> ou <i>Histoires de ma mère l'Oye</i> (<i>Histórias da Mamãe Ganso</i>).</p> <p>- 1698: publicou, no <i>Mercure Galante</i>, <i>A Bela Adormecida</i>.</p>		
Sobre a família formada	<p>- Em 1872, aos 44 anos, casou-se com Marie Guichon, com quem teve três filhos.</p> <p>- Aos 65 anos, passou a dedicar-se à criação dos filhos.</p>		
Sobre últimos dias de vida pública e falecimento	- Faleceu em 1703.	- 16/05/ 1703: faleceu em Paris.	

2 – DADOS SOBRE *CONTOS DE MAMÃE GANSA* POR FONTES DIVERSAS

ITENS ABORDADOS	MENDES (2000)	CARVALHO (1989)	SALEM (1970)
Sobre a publicação	- A obra foi publicada em 11/01/1697.	- A obra foi publicada em 1697.	- A obra foi publicada em 1697.
Como se refere ao título e subtítulo da obra	- O título: <i>Histórias ou Contos do tempo passado com moralidades</i> ; o subtítulo: <i>Contos da Mamãe Gansa</i> .	- O título: <i>Histoires et Contes du Temps Passé avec des Moralités</i> ou <i>Contes de ma Mère l'Oye (Histórias da Mamãe Gansa)</i> .	- O título: <i>Contes de ma Mère l'Oye (Contos da Carochinha)</i> ; o subtítulo <i>Histórias e Contos do Passado</i> ou <i>Histórias do Tempo Passado com Moralidades</i> .
Como se refere aos contos	- <i>A Bela Adormecida no Bosque; Chapeuzinho Vermelho; Barba Azul; Mestre Gato ou O Gato de Botas; As Fadas; Cinderela ou O sapatinho de Cristal; Riquê do Topete; O Pequeno Polegar.</i>	- <i>Pele de Asno, Cinderela ou A Gata Borralheira, O Barba-Azul, Riquete de Crista, O Gato de Botas, O Pequeno Polegar, A Bela Adormecida no Bosque, Chapeuzinho Vermelho, Griselda, Os Desejos Ridículos.</i>	- <i>Chapeuzinho Vermelho, Pele de Asno, O Gato de Botas, A Gata Borralheira, A Bela Adormecida no Bosque, O Barba Azul, O Pequeno Polegar, O Riquet da Poupa.</i>
Sobre a dedicatória ¹¹³	- Feita à sobrinha do rei e assinada por Pierre Darmancour, de 19 anos ¹¹⁴ .	- Feita pelo filho Pierre d'Armancourt.	
Outros dados e comentários	- A inscrição que serviu de frontispício à edição original era também o título do manuscrito de 1695, que só foi encontrado em 1953, quando foi a leilão		

¹¹³ Segundo Coelho (1991, p.89), o historiador Walkenaer (1771- 1852) cometeu um equívoco e registrou a idade de três anos para esse filho de Perrault, motivo pelo qual alguns autores afirmaram que ele era uma criança.

¹¹⁴ Segundo Mendes (2000), três meses depois do lançamento da coletânea, Pierre feriu mortalmente um companheiro, a espada. Charles Perrault foi processado e obrigado a pagar uma indenização; quanto ao filho, foi enviado ao exército, onde morreu 3 anos depois. Em 28/10/1696 foi concedido a Pierre o *privilège du roi* pra publicação da coletânea, registrada nos livros de impressores de Paris, em 11/01/1697.

	<p>e a França o perdeu. Hoje, esse manuscrito se encontra em Nova Iorque, onde, em 1956, foi publicado em edição fac-similar.</p> <ul style="list-style-type: none"> - No manuscrito encontravam-se somente os 5 primeiros contos. - Marc Soriano estudou Charles Perrault por 17 anos (de 1950 a 1967). - A dedicatória foi feita em 1965, dois anos antes da publicação da obra, num manuscrito ricamente encadernado em marroquim que continha as armas da princesa e desenho de Charles Perrault. - Claude Barbin foi o editor da obra. 		
ITENS ABORDADOS	CORDEIRO (2004)	CANTON (1994)	WIKIPÉDIA
Sobre a publicação	- Foi publicada em 1697.	- Foi publicada em 1697.	- Foi publicada em 11/01/1697
Título e subtítulo	- Com o título: <i>Histórias ou contos de outrora</i> e subtítulo <i>Contos da Mamãe Gansa</i> .	- Com o título: <i>Histoires ou contes du temps passé</i> ou <i>Histoires de ma mère l'Oye (Histórias da Mamãe Ganso)</i> .	- Com o título: <i>Histórias ou Contos do tempo passado com moralidade</i> e subtítulo <i>Contos da Mamãe Gansa</i> .
Como se refere aos contos	- <i>A Bela Adormecida; Chapeuzinho Vermelho; O Barba Azul; O Gato de Botas; As Fadas; A Gata Borracheira ou Cinderela; Henrique, o Topetudo; O Pequeno Polegar; Os Desejos Ridículos; Grisélidis.</i>	- <i>Barba-Azul, Cinderela, Chapeuzinho Vermelho, Ricardo do Topete.</i>	- <i>A Bela Adormecida (La Belle au Bois Dormant); Chapeuzinho Vermelho (Le Petit Chaperon Rouge); O Barba Azul (La Barbe-Bleue); O Gato de Botas (Le Maître Chat ou Le Chat Botté); As Fadas (Les Fées); A Gata Borracheira ou Cinderela (Cendrillon ou La Petit</i>

			<i>Pantoufle de Verre</i>); <i>Henrique, o Topetudo (Riquet à la Houppe)</i> ; <i>O Pequeno Polegar (Le Petit Poucet)</i> ; <i>Os Desejos Ridículos</i> ; <i>Grisélidis</i> .
Sobre a dedicatória	- Feita à mademoiselle Élisabeth-Charlotte D’Orleans, assinada por Pierre Perrault, terceiro filho de Charles e nascido em março de 1678.	- Feita à Elisabeth Charlotte D’Orléans, sobrinha de Luís XIV e assinada pelo seu filho Pierre, de 18 anos.	
Outros dados e comentários	- O subtítulo era uma inscrição num quadro sobre a gravura de uma camponesa, contando histórias para crianças. - Claude Barbin, um célebre livreiro da época, publicou a obra.		- Esse tipo de história também era conhecido como “Conto da Cegonha” ou “Conto da Velha”. - A obra seria uma composição de 8 contos, embora manuscritos de 1695 (que foram encontrados em 1953) contassem com 5 histórias).
ITENS ABORDADOS	KHÉDE (1990)	BELOTTI (1985)	WARNER (1999)
Sobre título e subtítulo	- <i>Contos da Mãe Gansa</i>		- <i>Histoires ou contes du temps passé</i> , datada de 1697, tinha como título alternativo <i>Contes de ma Mère l’Oye</i> .
Os nomes dos contos	- <i>Chapeuzinho Vermelho</i> ; <i>O Gato de Botas</i> ; <i>Gata Borralheira</i> (ou <i>Cinderela e Sapatinho de Cristal</i>); <i>Pequeno Polegar</i> ; <i>Bela Adormecida</i> .	- <i>Pele de Asno</i> , <i>Gata Borralheira</i> , <i>Chapeuzinho Vermelho</i> , <i>Griselda</i> .	- <i>Cinderela</i> ou <i>O sapatinho de cristal</i> ; <i>A Bela Adormecida</i> ; <i>Chapeuzinho Vermelho</i> ; <i>O Pequeno Polegar</i> ; <i>O Gato de Botas</i> <i>Grisélidis</i> ; <i>Pele de Asno</i> ;

ITENS ABORDADOS	GÓES (1984)	RADINO (2003)	<i>Barba Azul; Riquet de Topete.</i>
Sobre título e subtítulo	– <i>Os Contos de Mamãe Gansa</i> (1691-1697).	– <i>Histoires ou contes du temps passe: Histórias da Mamãe Ganso ou Contos da Mamãe Gansa.</i>	
Os nomes dos contos	– <i>A Bela Adormecida no Bosque (La Belle ao Bois Dormant), Chapeuzinho Vermelho (Le Petit Chaperon Rouge), O Barba Azul (Le Barbe Bleue), O Gato de Botas (Lê Maitre Chat ou Lê Chat Botté), As Fadas (Les Fées), A Gata Borralheira ou Cinderela (Cendrillon ou La Petit Pantoufle de Verre) , Henrique, o Topetudo (Riquet à la Houppe), O pequeno Polegar (Le Petit Poucet).</i>	– <i>A Bela Adormecida no Bosque (La Belle ao Bois Dormant), Chapeuzinho Vermelho (Le Petit Chaperon Rouge), O Barba Azul (Le Barbe Bleue), O Gato de Botas (Lê Maitre Chat ou Lê Chat Botté), As Fadas (Les Fées), A Gata Borralheira ou Cinderela (Cendrillon ou La Petit Pantoufle de Verre) , Henrique, o Topetudo (Riquet à la Houppe), O pequeno Polegar (Le Petit Poucet).</i>	– <i>Riquet, Chapeuzinho Vermelho, Barba Azul, Pele de Asno, O Pequeno Polegar, A Bela Adormecida, Borralheira.</i>
Outros dados	– <i>Os Contos de Mamãe Gansa</i> foram publicados de 1691 a 1697: em 1695, a publicação de <i>Contos em Versos: Grisélidis</i> (publicado pela primeira vez em 1691), <i>Os Desejos Ridículos, Pele de Asno</i> . Em 1697, oito contos foram publicados. Mais tarde, foram incluídos os contos escritos em versos: <i>Pele de Asno, Os Desejos Ridículos e Grisélidis.</i>	– O filho Pierre tinha 18 anos quando fez a dedicatória da obra.	

ITENS ABORDADOS	LAJOLO E ZILBERMAN (1994)	ARROYO (1968)	COELHO (1991)
Nome da obra	- <i>Contos da Mamãe Gansa</i>	- <i>Histoires et Contes du Temps Passé avec des Moralités (Contes de ma Mère l'Oye).</i>	- <i>Os Contos da Mãe Gansa (Les Contes de ma Mère l'Oye).</i>
ITENS ABORDADOS	MEIRELES (1984)	LOBATO (1965)	LIMA (1970)
Nomes dos contos	- <i>Grisélidis, Riquet de Crista, Chapeuzinho Vermelho, Os Pedidos Ridículos, As Fadas, Barba Azul, Pele de Burro, O Pequeno Polegar, A Bela Adormecida, Gata Borracheira.</i>	- <i>Riquet Topetudo, Capinha Vermelha, As Fadas, Pele de Asno, O Pequeno Polegar, O Gato de Botas, A Bela Adormecida, Barba Azul, A Gata Borracheira.</i>	- <i>Os Desejos Tolos, Griselda, A Princesa de Pele de Asno, A Bela Adormecida, Chapeuzinho Vermelho, As Fadas, A Gata Borracheira, Riquete do Topete.</i>

ANEXOS¹¹⁵

¹¹⁵ Fazem parte dos Anexos: a gravura que serviu de frontispício a edição original de *Contos de Mamãe Gansa*; os onze contos perraultianos; os artigos acadêmicos, que, devido à transitoriedade imposta pelo mundo virtual, carecem ser aqui expostos a fim de garantirem o acesso do leitor.

1. GRAVURA QUE SERVIU DE FRONTISPÍCIO PARA *CONTOS DE MAMÃE GANSA*¹¹⁶



¹¹⁶ Da obra de Robert Darton (2006, p. 20) In _____ DARTON, Robert. *O Grande massacre de gatos, e outros episódios da cultura francesa*. 5. ed. Trad. Sonia Coutinho. Rio de Janeiro, Graal, 2006.

2. OS CONTOS DE CHARLES PERRAULT¹¹⁷

¹¹⁷ Dos onze contos de Charles Perrault, dez têm como fonte a obra de Renata Cordeiro (2004): *Histórias ou Contos de outrora*, admitindo o título escolhido pela autora. O último conto, “Griselda”, que Cordeiro não traz em sua obra, foi adaptado por Maria José Alves de Lima (1970) na sua obra *Contos de Perrault*. Os contos foram digitalizados e não acompanhados pelas ilustrações de Gustave Doré.

A – A BELA ADORMECIDA NO BOSQUE¹¹⁸

Era uma vez um rei e uma rainha que estavam tão aborrecidos por não terem filhos, mas tão aborrecidos, que seria impossível dizê-lo. Iam a todas as estações de águas do mundo: faziam promessas peregrinações, preces, tentavam de tudo, mas nada dava resultado. No entanto, a rainha acabou por engravidar, e deu à luz uma menina. O batizado foi uma festa linda, ímpar. A princesa teve por madrinhas todas as fadas da região (encontraram-se sete), para que, por meio de cada dom concedido por elas, como era o costume das fadas naqueles tempos, a princesinha tivesse todas as perfeições imagináveis.

Após as cerimônias do batismo, a comitiva voltou ao palácio real, onde havia um grande banquete oferecidos às fadas. Diante de cada uma foi posto um magnífico talher, num estojo de ouro maciço, cravejados de diamantes e rubis, em que havia uma colher, um garfo e uma faca de puro ouro.

Mas quando todos tomavam à mesa, surgiu uma fada velha que não havia sido convidada porque fazia mais de cinquenta anos que se trancara numa torre e todos a julgavam morta ou encantada. O rei ordenou que lhe dessem um talher, mas não foi possível dar-lhe um estojo de ouro maciço, como as outras, porque só havia sido encomendados sete, para as sete fadas. A velha achou que a desprezavam, e grunhiu algumas ameaças entredentes.

Uma das jovens fadas que estava perto dela a ouviu, e julgando que poderia conceder algum dom nefasto à princesinha, foi, assim que todos deixaram a mesa, esconder-se atrás da tapeçaria, para ser a última a falar, na esperança a reparar, na medida do possível, o mal que a velha pudesse ter em mente fazer.

Então, as fadas começaram a ofertar os dons à princesa. A mais nova lhe concedeu o dom de ser a mais bela pessoa de mundo, a seguinte, o de ter o espírito de anjo, a terceira, o dom da graça admirável em tudo o que fizesse, a quarta, o de dançar perfeitamente bem, a quinta, o dom de cantar como um rouxinol, e a sexta, o de tocar todos os tipos de instrumentos com a máxima perfeição. Quando chegou a vez da fada

¹¹⁸ CORDEIRO, Renata. *Histórias ou Contos de outrora*. São Paulo: Landy Editora, 204. (p. 43-65)

velha, esta disse, balançando a cabeça mais por despeito do que por velhice, que a princesa espetaria a mão no fuso de uma roca de fiar e que disso morreria.

Essa terrível predição fez todos tremerem, e não houve quem não chorasse. Nisso, a jovem fada saiu detrás da tapeçaria, e disse alto e bom som:

– Fiquem tranquilos, rei e rainha, a princesa não morrerá disso. É verdade que não tenho poder o bastante para desfazer por completo o que minha precedente fez. A princesa espetará a mão num fuso, mas, em vez de morrer, mergulhará num sono profundo por cem anos. Ao fim desse tempo, o filho de um rei virá despertá-la.

Todavia, o rei, na tentativa de evitar a desgraça anunciada pela fada velha, mandou de imediato publicar um edital que proibia, sob pena de perder a vida, a posse e o uso de rocas de fiar.

Ao fim de quinze ou dezesseis anos, tendo o rei e a rainha ido a uma das suas casas de campo, aconteceu de a jovem princesa percorrer todos os recônditos do castelo, subindo de cômodo em cômodo, até chegar a uma torre, em cujo topo encontrou um sótão miserável, onde uma velha fiava sozinha na roca. A boa mulher não sabia da proibição do rei, pois morava ali havia anos e nunca ouvira falar disso.

– O que esta fazendo, senhora? – perguntou-lhe a princesa.

– Estou fiando, linda menina – respondeu-lhe a velha, que não a conhecia.

– Ah! Como é bonito! – retomou a princesa. – Como faz? Mostre me para que eu faça tão bem quanto a senhora.

Não poderia ter pego o fuso mais rápido, de tão viva que era, além de ser um pouco estabanada, como, aliás, determinava o decreto das fadas. Logo espetou a mão e caiu sem sentidos.

A velha, aflitíssima, grita por socorro; vêm pessoas de todos os lados; lançam água no rosto da princesa; desapertam-lhe as roupas, esfregam-lhe as têmporas com água da rainha da Hungria; mas nada a fazia voltar a si.

Então o rei, que subiu ao ouvir o tumulto, lembrou-se da predição das fadas, e julgando aquilo que tinha que acontecer e nada havia a fazer, mandou acomodar a princesa no mais lindo aposento do palácio, numa cama com bordados de ouro e prata. Parecia um anjo, de tão linda que era, pois o desmaio não lhe tirara as cores vivas da tez: o rosto estava corado e os lábios da cor do coral, só os olhos que estavam fechados, mas respirava tranquilamente, o que demonstrava que não morrera. O rei deu ordem para que a deixassem dormir em paz, até que a hora do seu despertar chegasse.

A boa fada, que lhe salvara a vida condenando-a a dormir por cem anos, estava no reino de Mataquino, a dose mil léguas de distância, quando se dera o incidente com a princesa; porém, ela foi avisada num instante por um anãozinho, que tinha botas sete-léguas (que percorria sete-léguas com uma só passada). A fada partiu logo, e viram-na chegar numa carruagem de fogo, puxada por dragões. O rei foi oferecer-lhe a mão para que descesse.

A boa fada aprovou tudo o que ele fizera, mas era muito previdente, pensou que quando a princesa despertasse, ficaria muito desorientada, sozinha naquele velho castelo. Então fez o seguinte: tocou com a varinha tudo o que estava no castelo (com exceção do rei e da rainha), governantas, damas de honra, camareiras, gentis-homens, empregados, chefes de cozinha, cozinheiros, aprendizes de cozinheiros, copeiros, mensageiros, guardas, porteiros, pajens, lacaios; e também todos os cavalos que estavam na estrebarias com os cocheiros, os grandes mastins de galinheiro, e a pequena Puffe, a cachorrinha da princesa, que não lhe saía de ao pé da cama. Num passe de mágica, todos adormeceram para só virem a despertar no mesmo instante que a sua senhora, e prontos para servi-la quando ela precisasse; até mesmo os espetos, que estavam no fogo cheios de perdizes e faisões, adormeceram, bem como o próprio fogo. Tudo isso deu num instante; as fadas faziam rápido o seu trabalho.

Então, rei e a rainha depois de beijarem a filha querida sem que ela despertasse, saíram do castelo, e proibiram, a quem quer que fosse, aproximar-se do palácio. O que não era necessário, pois em quinze minutos, cresceram, em torno do parque, tantas árvores, grandes e pequenas, sarças e espinhos entrelaçados, que animal algum, homem algum, poderia passar, de modo que não se via nada além do topo das torres do castelo, ainda que ficasse a grande distância. Não se duvidou de que aquilo era obra da boa fada, para que a princesa, enquanto dormisse, não tivesse nada a temer dos curiosos.

Cem anos depois, o filho do rei que então reinava, e que não pertencia à família da princesa adormecida, foi caçar para aqueles lados, e perguntou o que seriam aquelas torres que ele via acima de um grande e denso bosque. Cada um lhe respondeu de acordo com o que ouviu falar. Alguns diziam que era um velho castelo para onde os espíritos voltavam; outros que todos os feiticeiros da região praticavam o sabá. A opinião mais comum era a de que um ogro morava no castelo, e que para lá levava todas as crianças que conseguia pegar, para poder comê-las à vontade, e sem que o pudessem seguir, e que ele era o único que tinha o poder de atravessar o bosque.

O príncipe não sabia em quem acreditar, quando um velho camponês tomou a palavra, e lhe disse:

– Meu príncipe, faz mais de cinquenta anos que ouvi de meu pai que nesse castelo havia uma princesa, a mais bela do mundo, que deveria dormir por cem anos, e que o filho de um rei, a quem estava destinada, a despertaria.

O jovem príncipe, a tais palavras, se inflamou; tinha a firme convicção de que poderia pôr fim àquela belíssima aventura, e impulsionado pelo amor e pela glória, resolveu, de imediato, ver o que lá se passava. Assim que se dirigiu para o bosque, todas aquelas árvores enormes, aquelas sarças, aqueles espinhos se separaram para dar-lhe passagem: ele foi em direção ao castelo que vislumbrava no fim de um grande caminho, onde entrou, e o que surpreendeu um pouco foi ver que ninguém o pudera seguir, as árvores se haviam juntado assim que ele passara. No entanto, prosseguiu: um príncipe jovem e apaixonado é sempre valente.

Entrou num grande pátio onde tudo o que viu diante de si era de meter medo: um silêncio horrível, a imagem da morte por toda parte, corpos de homens e animais estendidos como se estivessem mortos. No entanto, percebeu, pelo nariz cheio de espinhas e o rosto corado dos porteiros, que eles apenas dormiam, e as suas taças, em que ainda havia algumas gotas de vinho, mostravam que eles adormeciam enquanto bebiam.

Passa por um grande pátio com o piso de mármore, sob a escada, entra na sala dos guardas, todos enfileirados, de baionetas ao ombro, e roncando a valer. Atravessa vários cômodos cheios de gentis-homens e damas, todos adormecidos, uns de pé, outros sentados. Entra num quarto todo dourado, e vê numa cama, de cortinas entreabertas, o mais belo quadro que ele jamais vira: uma princesa que parecia ter quinze ou dezesseis anos, e cujo brilho resplandecente tinha algo luminoso e divino. Aproximou-se, trêmulo e admirado, e ajoelhou-se aos seus pés.

Então, fíndo o encanto, a princesa despertou; e olhando para ele com os olhos mais ternos do que ver uma pessoa pela primeira vez parece permitir, disse:

– É você, meu príncipe? Eu o esperei tanto!

O príncipe, encantado com essas palavras, e mais ainda com a maneira pela qual eram ditas, não sabia como expressar-lhe a sua alegria e o seu reconhecimento; garantiu-lhe que amava mais do que a si mesmo. Falou desajeitadamente, mas as suas palavras agradaram muito: pouca eloquência, muito amor. Estava mais embaraçado do que ela, e isso não causa surpresa alguma; ela tivera tempo de 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. Enfim, fazia quatro horas que eles conversavam, e ainda não haviam dito metade do que tinham a dizer.

No entanto, todo o palácio havia despertado com a princesa; todos haviam sonhado que cumpriam as suas tarefas, e como nem todos estavam apaixonados, acordaram mortos de fome; uma das damas de honra, atarantada como os demais, perdeu a paciência, e disse bem alto à princesa que a carne estava servida. O príncipe ajudou a princesa a se levantar, ela estava toda vestida, e magnificamente, mas ele teve o cuidado de lhe dizer-lhe que embora estivesse trajada "como a minha avó", com um colarinho de renda, nem por isso estava menos bela.

Passaram para a sala dos espelhos, onde lhes foi servida a ceia; os violinos e os oboés tocaram velhas peças, porém excelentes, embora fazia mais de cem anos que ninguém as tocava; e depois da ceia, sem perder tempo, o capelão-mor os casou na capela do castelo, e dama de honra fechou a cortina do leito nupcial. Dormiram pouco, a princesa não necessitava muito de repouso, e o príncipe a deixou assim que amanheceu para voltar à cidade, pois o pai devia estar preocupado com ele.

O príncipe lhe disse que se perdera na floresta enquanto caçava e que dormira na cabana de um carvoeiro, que oferecera pão preto e queijo. O rei seu pai, que era um homem bom, acreditou, porém a mãe não ficou persuadida, e vendo que ele ia quase todos os dias caçar, e que sempre tinha uma desculpa na ponta da língua quando passava duas ou três noites fora, não teve mais dúvidas que se tratava de um namorico. Ele viveu assim mais de dois anos inteiros e eles tiveram dois filhos, tendo o primeiro, que era uma menina, recebido o nome de Aurora, e o segundo, um menino, o de Dia, porque parecia ainda mais belo do que a irmã.

A rainha pediu várias vezes ao filho que se lhe explicasse, e devia levar a vida regrada, mas ele não tinha a coragem de lhe confiar o seu segredo: temia-a, embora a amasse, pois ela era da raça dos ogros, e o rei só a desposara pelos seus grandes bens: dizia-se até mesmo na Corte, em surdina, que tinha a inclinação dos ogros, e que toda vez que via criancinhas, era a duras penas que conseguia conter-se; por isso, o príncipe jamais quis contar-lhe nada.

Mas quando o rei morreu, fato sucedido dois anos depois, ele se viu senhor e declarou publicamente o seu casamento, trazendo, com pompa e circunstância, a esposa ao castelo. Fizeram-lhe uma recepção magnífica na cidade principal, onde ela entrou seguida dos filhos.

Passado um tempo, o novo (já não era tão jovem assim) rei foi guerrear com o imperador Cantalabuto, seu vizinho. Deixou a rainha-mãe como regente do reino, e lhe recomendou muito a esposa e os filhos: deveria ficar guerreando por todo o verão. E assim que ele partiu, a rainha mãe mandou a nora e os seus filhos para uma casa de campo na floresta, para poder saciar mais facilmente a sua horrível vontade.

Alguns dias depois, ela mesma foi para lá e, certa noite, disse ao cozinheiro:

– Amanhã, no jantar, quero comer a pequena Aurora.

– Ah, não, senhora! – disse o cozinheiro.

– Eu quero – disse a rainha, e o disse num tom de ogra com vontade de comer carne fresca. – E quero comê-la ao molho Roberto.

O pobre homem, sabendo perfeitamente que não se devia discutir com uma ogra, pegou o facão e subiu ao quarto da pequena Aurora: tinha então quatro anos, e veio, pulando e rindo, lançar-se-lhe ao pescoço, e pediu-lhe balas. Ele começou a chorar, deixou o facão cair, e foi, resoluto, até o viveiro degolar um cordeirinho, que preparou com um molho tão bom que a patroa lhe garantiu que nunca havia comido nada igual. Entrementes, ele pegara a pequena Aurora e a dera à sua mulher para que esta a escondesse na casa que eles tinham atrás do galinheiro.

Oito dias depois, a malvada rainha disse ao cozinheiro.

– Na ceia, quero comer o pequeno Dia.

Ele não replicou; decidido a enganá-la como da outra vez, foi buscar o pequeno Dia, e o encontrou empunhando um pequeno florete, com o qual duelava com um grande macaco; no entanto, tinha só três anos. Levou-o à esposa, que escondeu com a pequena Aurora, e pôs no lugar do pequeno Dia um cabritinho bem macio, que a ogra achou admiravelmente bom.

Tudo estava dando certo, mas certa noite a malvada rainha disse ao cozinheiro:

– Quero comer a rainha com o mesmo molho com que comi seus filhos.

Então, o pobre cozinheiro se desesperou, pois não sabia como poderia enganá-la. A jovem rainha já passava dos vinte anos, sem contar os cem que dormira: tinha a pele pouco dura, apesar de linda e branca; e como encontrar um animal tão duro assim?

Resolveu, para salvar a própria vida, degolar a rainha, e subiu ao seu quarto, decidido a dar um só golpe; tentava enfurecer-se, e entrou de punhal na mão no quarto da jovem rainha. Porém, não quis surpreendê-la, e contou-lhe com muito respeito a ordem que recebera da rainha-mãe.

– Cumpra o seu dever – disse ela –, oferecendo-lhe o pescoço. – Execute a ordem que lhe deram; vou rever os meus filhos, os meus pobres filhos que tanto amei (ela os julgara mortos desde que os haviam levado sem lhe dizerem nada).

– Não, não, senhora – respondeu-lhe o pobre cozinheiro todo comovido –, não morrerá, e não deixará de rever seus queridos filhos, mas isso acontecerá na minha casa, onde os escondi, eu vou enganar a rainha de novo, fazendo-a comer uma jovem corça no seu lugar.

Levou-a imediatamente à sua casa, onde ela se pôs a beijar e a chorar com os filhos. Isso enquanto ele próprio foi preparar uma corça, que a rainha comeu na ceia, com o mesmo apetite com que teria comido a jovem rainha. Estava muito contente com a sua crueldade e preparava-se para dizer ao rei, quando ele voltasse, que os lobos enraivecidos haviam comido a rainha sua esposa e os seus filhos.

Certo dia, quando passeava, como de costume, pelos pátios e pelos viveiros da casa de campo para farejar alguma carne fresca, ouviu, na casa que ficava atrás do galinheiro, o pequeno Dia aos prantos, pois a rainha sua mãe queria vergastá-lo porque ele fôra desobediente, e ouviu também a pequena Aurora pedindo clemência para o irmão. A ogra reconheceu a voz da rainha e dos seus filhos, e, furiosa por ter sido enganada, ordenou no dia seguinte, assim que amanheceu, com voz assustadora que fazia todos tremerem, que trouxessem para o meio do pátio um caldeirão, e que enchessem, de sapos, víboras, cobras e serpentes, para que nele fossem lançadas a rainha e seus filhos, bem como o cozinheiro, a sua esposa e a empregada desta: determinara que os trouxessem com as mãos amarradas nas costas.

Estavam lá, e os carrascos se preparavam para lançá-los ao caldeirão, quando o rei, que não era esperado tão cedo, entrou no pátio a cavalo; viera às pressas, e perguntou, apavorado, o que significava aquele horrível espetáculo; ninguém ousava responder-lhe, quando a ogra, enraivecida por ver o que via, se atirou de cabeça no caldeirão, sendo devorada num instante pelos bichos asquerosos que ela própria mandara pôr lá dentro. É claro que o rei ficou triste: ela era a sua mãe; mas logo se consolou com sua bela esposa e os seus filhos.

MORALIDADE

Esperar por um tempo um bom e rico esposo
Galante, encantador, garboso.
É coisa bastante vulgar,
Porém, esperar por um século, e dormente,
Moça igual não se pode achar,
Que durma tão tranquilamente.

OUTRA MORALIDADE

A fábula deseja apenas nos mostrar,
Que do hímem amiúde os nós tão delicados,
Não deixam de ser bons, ainda que adiados,
Que espere quem se quer casar;
Mas as mulheres, sempre a arder,
Aspiram a fé conjugal,
Que eu não tenho coragem, nem poder
De lhes pregar esta moral.

B – CHAPEUZINHO VERMELHO¹¹⁹

Era uma vez uma menininha aldeã, a mais linda que já se viu. A sua mãe era louca por ela, e a sua vó, mais louca ainda. A boa mulher, sua avó, lhe fizera um chapeuzinho vermelho que lhe caía tão bem, que, por onde quer que ela passasse, era chamada de Chapeuzinho Vermelho.

Certo dia, tendo feito bolos, a sua mãe lhe disse:

– Vá ver como a sua avó tem passado, pois me disseram que ela está doente, e lhe leve esse bolo e esse pontinho de manteiga.

Chapeuzinho Vermelho foi logo à casa da avó, que morava numa outra aldeia.

Quando passava por um bosque, encontrou o compadre lobo, que teve muita vontade de comê-la, mas não ousou, porque havia lenhadores na floresta. Perguntou-lhe aonde ia ela. A pobre criança, que não sabia que era perigoso deter-se para escutar um lobo, disse-lhe:

– Vou ver minha avó, e levar-lhe um bolo com um potinho de manteiga que minha mãe lhe manda.

– Ela mora muito longe? – perguntou-lhe o lobo.

– Oh, sim! – disse Chapeuzinho Vermelho. – Mora depois daquele moinho que se avista lá de longe, bem longe, na primeira casa da aldeia.

– Então eu também vou vê-la – disse o lobo. – Vou por este caminho e você vai pelo outro, e veremos quem chega primeiro.

O lobo começou a correr, o mais que podia, pelo caminho mais curto, e a menina foi pelo mais longo, divertindo-se em colher nozes, em correr atrás das borboletas, e em fazer ramalhetes com as florzinhas que encontrava.

O lobo não tardou a chegar à casa da avó, e bateu à borta: toc, toc.

– Quem é?

– É sua netinha, Chapeuzinho Vermelho – disse o lobo, disfarçando a voz – e lhe trago um bolo e um potinho de manteiga que mamãe lhe manda.

A ingênua avó, que estava de cama porque se sentia um pouco adoentada, gritou-lhe:

– Puxe a tranca e a porta se abrirá.

¹¹⁹ CORDEIRO, Renata. *Histórias ou Contos de outrora*. São Paulo: Landy Editora, 204 (p. 67-73)

O lobo puxou a tranca e a porta se abriu. Atirou-se sobre a velhinha e a devorou num átimo, pois há mais de três dias ele não punha nada na boca.

Em seguida, fechou a porta, e foi deitar-se na cama da avó, aguardando Chapeuzinho Vermelho, que, algum tempo depois, veio bater à porta: toc, toc.

– Quem é?

Chapeuzinho Vermelho, num primeiro momento, teve medo ao ouvir a voz grossa do lobo, mas depois achou que era só um resfriado, e respondeu:

– É a sua netinha, Chapeuzinho Vermelho, que lhe traz um bolo e um potinho de manteiga que mamãe lhe manda.

O lobo lhe gritou, suavizando um pouco a voz:

– Puxe a tranca e a porta se abrirá.

Chapeuzinho Vermelho puxou a tranca e a porta se abriu.

O lobo, ao vê-la entrar, disse-lhe, escondendo-se na cama debaixo do cobertor:

– Ponha o bolo e o pontinho de manteiga em cima do armário e venha deitar-se comigo. Chapeuzinho Vermelho tirou a roupa (capa), deitou-se na cama, e ficou muito surpresa ao ver como a sua avó era quando estava só com roupa de baixo.

Disse-lhe:

– Que braços compridos tem, vovó!

– São para abraçá-la melhor, minha netinha.

– Que pernas compridas tem, vovó!

– São para correr melhor, minha menina.

– Que orelhas grandes tem, vovó!

– São para escutar melhor, minha menina.

– Que olhos grandes tem, vovó!

– São para vê-la melhor, minha menina.

– Que dentes grandes tem, vovó!

– São para comê-la.

E, ao dizer tais palavras, o lobo mau se atirou sobre Chapeuzinho Vermelho e a comeu.

MORALIDADE

Percebemos aqui que as criancinhas,
Principalmente as meninas
Lindas, boas, engraçadinhas,
Fazem mal de escutar a todos que se acercam,
E que de modo algum estranha alguém,
Se um lobo mau então as coma, e bem.
Digo lobo, lobo em geral,
Pois há lobo que é cordial,
Mansinho, familiar e até civilizado,
Que, gentil, bom, bem educado,
Persegue as donzelas mais puras,
Até à sua casa, até à alcova escura;
Quem não sabe, infeliz, que esses lobos melosos,
Dos lobos todos são os bem mais perigosos?

C – BARBA AZUL¹²⁰

Era uma vez um homem que possuía belas casas na cidade e no campo, baixelas de ouro e de prata, móveis forrados com bordados e carruagens douradas. Mas, por desgraça, tal homem tinha barba azul, o que o tornava tão feio e horripilante, que toda mulher ou moça fugia ao vê-lo.

Uma das suas vizinhas, senhora de qualidade, tinha duas filhas muitíssimo bonitas. Ele lhe pediu uma em casamento, e lhe deixou a liberdade de escolher aquela cuja mão quisesse dar-lhe. As duas não o queriam de modo algum, e resolveram conversar sobre o assunto, e, ao final, nenhuma estava disposta a casar-se com um homem que tinha barba azul. O que as desgostava mais era o fato de que ele já havia desposado várias mulheres, e ninguém sabia o que tinha acontecido com elas.

O Barba Azul, para decidi-las, levou-as, junto com a mãe e três ou quatro das melhores amigas delas, e alguns jovens das vizinhanças, à sua casa de campo, onde ficaram oito dias ao todo. Só havia passeios, caçadas e pescarias, danças e banquetes, comilanças. Ninguém dormia, e todos passavam a noite a fazer malícias uns para os outros. Enfim, tudo ia tão bem, que a caçula começou a achar que o dono da casa não tinha a barba tão azul, e que era um homem muito distinguido. Assim que voltaram à cidade, foi realizado o casamento.

Depois de um mês, o Barba Azul disse à mulher que se via forçado a fazer uma viagem pelo interior, de pelo menos seis semanas, para tratar de um negócio importante. Pedia-lhe que se divertisse durante a sua ausência, que chamasse as boas amigas, que, se quisesse, as levasse ao campo, e que as recebesse bem, dando-lhes a melhor comida.

– Aqui estão – disse ele – as chaves de todos os aposentos. Estas são as chaves do cômodo onde estão as baixelas de ouro e de prata, que não se usam todos os dias; estas são as dos meus cofres onde está o meu ouro e minha prata; estas, as dos meus cofrinhos onde estão as minhas pedras preciosas. Estas chaves permitem circular por toda a casa. Ah, esta pequenina é a chave do gabinete que fica no fim da grande galeria do andar térreo: abra tudo, ande por toda parte, mas não nesse gabinete. Eu a proíbo de nele entrar, e de maneira tal que, se o abrir, será o objeto da minha cólera.

Ela prometeu fazer exatamente tudo o que lhe acabara de ordenar. E ele, depois de beijá-la, sobe à carruagem, e segue caminho.

¹²⁰ CORDEIRO, Renata. *Histórias ou Contos de outrora*. São Paulo: Landy Editora, 204 (p.79-93)

As vizinhas e as boas amigas não esperaram convites para ir à casa da recém-casada, de tão impacientes que estavam para ver todas as riquezas dela, pois não ousaram visitá-la enquanto o marido lá estava, devido à sua barba azul, que lhes metia medo. Logo se puseram a percorrer os cômodos, os quartos de dormir, guarda-roupas, uns mais lindos e mais ricos do que os outros. Em seguida, subiram às salas, onde não conseguiam parar de admirar tantas e tão belas tapeçarias, camas, sofás, gabinetes, mesinhas de centro, mesas, espelhos, onde se miravam dos pés à cabeça, e cujas molduras, umas de vidro, outras de prata e de cobre dourado eram as mais lindas e mais magníficas já vistas. Não paravam de exagerar e invejar a vida da amiga, que, entretanto, não se divertia nada ao ver todas aquelas riquezas, por causa da impaciência que tinha de abrir o gabinete do andar térreo.

Estava tão previda pela curiosidade que, sem pensar que era pouco cortês deixar as convidadas, para lá desceu por uma escadinha oculta, e com tanta precipitação, que, duas ou três vezes, achou que ia quebrar o pescoço. Já na porta do gabinete, ali parou por algum tempo, pensando na proibição do marido, e achando que lhe poderia acontecer uma desgraça por ser desobediente. Mas a tentação era tão forte que não conseguiu vencê-la. Então, pegou a pequenina chave e abriu, a tremer, a porta do gabinete.

Num primeiro momento, nada viu, porque as janelas estavam fechadas. Após alguns instantes, começou a ver que o assoalho estava todo coberto de sangue coalhado, e que nesse sangue se refletiam os corpos de várias mulheres mortas e pregadas ao longo das paredes (eram todas as mulheres que Barba Azul desposara e estrangulara, uma após a outra). Achou que ia morrer de medo, e a chave do gabinete que ela acabara de tirar de fechadura lhe caiu da mão.

Depois de se acalmar um pouco, pegou a chave, fechou a porta, e subiu ao quarto para se recompor, mas não conseguia, tamanho era o transtorno. Tendo notado que a chave do gabinete estava manchada de sangue, limpou-a duas ou três vezes, mas o sangue não saía. Por mais que lavasse, e até mesmo a esfregasse com areia fina e com argila arenosa, o sangue continuava lá, pois a chave era mágica e não havia meio algum de limpá-la: quando se tirava o sangue de um lado, ele aparecia do outro.

O Barba Azul voltou naquela noite mesmo, e disse que havia recebido cartas no caminho, que lhe confiavam que o negócio pelo qual ele saíra em viagem acabara de se resolver a seu favor. A sua mulher fez tudo o que pôde para lhe mostrar que estava muito feliz com a sua volta.

No dia seguinte, pediu-lhe as chaves, e ela as devolveu, mas a sua mão tremia tanto que ele adivinhou o que havia acontecido.

– Por que – disse-lhe ele – a chave do gabinete não está com as outras?

– Acho – disse-lhe ela – que a deixei lá em cima, na minha mesa.

– Vá buscá-la – disse o Barba Azul –, e imediatamente.

Depois de várias tentativas de ganhar tempo, foi preciso trazer a chave.

O Barba Azul, após refletir, disse à mulher:

– Por que há sangue na chave?

– Eu não sei de nada – respondeu a pobre mulher, mais lívida do que a morte.

– Não sabe de nada – retomou Barba Azul –, mas eu sei. Quis entrar no gabinete, não? Pois bem, a senhora vai entrar e ficar do lado das outras que viu.

Ela se lançou aos pés do marido, aos prantos e a pedir-lhe perdão, com todos os sinais de arrependimento por não ter sido obediente. Comoveria uma rocha, bela e aflita como estava, mas o Barba Azul tinha o coração mais duro do que um rochedo.

– Chegou a hora de morrer – disse-lhe ele – e já.

– Já que chegou a hora de morrer – respondeu ela, olhando para ele com os olhos rasos d'água –, me dê algum tempo para rezar a Deus.

– Dou-lhe cinco minutos – retomou o Barba Azul – e nem um segundo a mais.

Quando ficou sozinha, chamou a irmã, e disse:

– Minha irmã Ana (pois era esse o seu nome), suba, eu lhe peço, no topo da Torre, para ver se os meus irmãos estão chegando, pois eles me prometeram que viriam visitar-me hoje, e se os vir lhes acene para que se apressem.

A irmã Ana subiu no topo da Torre, e a pobre afligida lhe gritava de tempos em tempos:

– Ana, minha irmã Ana, não vê nada ainda?

E a irmã Ana respondia:

– Nada vejo além do sol que empoeira e da urze que verdeja.

Porém, o Barba Azul, empunhando um facão, gritava alto e bom som à esposa:

– Desça rápido, ou eu subirei.

– Só mais um minutinho, por favor – respondia-lhe a mulher, que em seguida gritava, quase sussurrando, à irmã:

– Ana, minha irmã Ana, não vê nada ainda?

E a irmã Ana respondia:

– Não nada além do sol que empoeira e da urze que verdeja.

– Ande, desça logo – gritava o Barba Azul – ou subirei.

– Estou indo – respondia a esposa, e em seguida gritava, baixinho:

– Ana, minha irmã Ana, não vê nada ainda?

– Sim, vejo – respondeu a irmã Ana – uma grande poeira vem deste lado.

– São meus irmãos?

– Infelizmente, não, minha irmã. É um rebanho de carneiros.

– Não quer descer? – gritava o Barba Azul.

– Só mais um minutinho – respondia a esposa, e em seguida gritava, baixinho:

– 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.

O Barba Azul começou a gritar tão forte que toda a casa tremeu. A pobre mulher desceu, e foi lançar-se-lhe aos pés toda chorosa e toda desgrenhada.

– Isso de nada adianta – disse o Barba Azul –, chegou a hora de morrer.

Em seguida, pegando-a com uma das mãos pelos cabelos, e erguendo o facão com a outra, ia decapitá-la. A pobre mulher se virou para ele, e olhando-o com olhos agonizantes, suplicou que lhe desse um momentinho mais para se recolher.

– Não e não – disse ele. – Recomende-se bem a Deus.

E levantou o braço...

Nesse instante, bateram com tanta força na porta que o Barba Azul parou na hora. A porta foi aberta, e logo entraram dois cavaleiros, que, empunhando a espada, correram diretamente até o Barba Azul. Este reconheceu que eram os irmãos da sua mulher, um dragão e o outro mosqueteiro, de modo que fugiu para se salvar, mas os dois irmãos o perseguiram de tão perto, que o agarraram antes que ele chegasse ao patamar da escadaria. Transpassaram-no com as espadas, e o deixaram morrer. A pobre mulher estava quase tão morta quanto o marido, e não tinha forças para se erguer e beijar os irmãos.

Ocorreu que o Barba Azul não tinha herdeiros, e, por isso, a sua esposa se tornou dona de todos os seus bens. Usou uma parte para casar a irmã Ana com um gentil-homem que a amava havia muito tempo. Uma outra parte, para comprar os cargos de capitão para os dois irmãos. E o resto para ela própria casar-se com um homem muito distinguido, que lhe fez esquecer os tempos ruins que passara com o Barba Azul.

MORALIDADE

É a curiosidade uma mania
Que apesar do atrativo e da apetência,
Custa muitos desgostos com frequência,
E disso há mil exemplos todo dia.
E, apesar das mulheres, é um prazer
Passageiro e muito avaro,
O qual, provando-o, já deixa de ser,
E sempre custa muito, muito caro.

OUTRA MORALIDADE

Por pouco razoável que alguém seja,
Mas que sabia viver atualmente,
É lógico que logo esse alguém veja
Que o que ele leu foi dito antigamente;
Que não há mais esposo tão terrível,
Nem tampouco que peça inda o impossível,
Que com a mulher não seja obsequioso;
E seja a barba azul ou doutra cor,
Não sabemos dos dois quem é o senhor.

D – O MESTRE GATO OU O GATO DE BOTAS¹²¹

Um moleiro, ao morrer, deixou para os seus três filhos as únicas coisas que possuía: o moinho, o burro e o gato.

As partilhas foram logo feitas, e não se chamaram nem o escrivão nem o advogado, pois eles poderiam abocanhar rapidamente todo o pobre patrimônio. Ao mais velho, coube o moinho, ao do meio, o burro, e ao caçula, apenas o gato.

Este último não se confortava de modo algum por lhe ter cabido tão mesquinha parte: “Os meus irmãos”, dizia, “poderão ganhar a vida honestamente, trabalhando juntos. Quanto a mim, depois de comer o gato e de fazer com sua pele um regalo, com certeza morrerei de fome”.

O gato, que ouvia esse discurso, fazendo-se de desentendido, lhe disse, circunspecto e sério:

– Não se aflija, meu senhor, basta dar-me um saco e um par de botas para poder andar pelos matagais, e verá que não lhe tocou tão mesquinha parte assim.

Embora o dono do gato não pusesse muita fé naquelas palavras, tinha visto o gato servir-se de tantos ardis para capturar os ratos e os ratinhos, ora pendurando-se pelos pés, ora escondendo-se na farinha para fingir-se de morto, que acabou tendo alguma esperança de que o gato o socorresse em meio à sua miséria.

Quando o gato recebeu o que havia pedido, calçou decididamente as botas, pôs o saco no pescoço, puxou os cordões com as duas patas da frente, e foi até uma coelheira repleta de coelhos. Pôs farelo e folhas de alface selvagem no saco, e deitando-se na terra como se estivesse morto, esperou que algum filhote de coelho, ainda não iniciada nas manhas deste mundo, viesse meter-se no saco para comer tudo o que lá havia.

Mal se tinha deitado na terra, ficou contentíssimo: um coelho, todo atarantado, e novo tanto em anos quanto em juízo, entrou no saco e o mestre gato puxou logo os cordões, pegou-o e matou-o sem misericórdia.

Todo orgulhoso da sua presa, foi até o rei e pediu para falar-lhe. Disseram-lhe que subisse aos aposentos de Sua Majestade, onde, ao entrar, fez uma grande reverência ao rei, e lhe disse:

¹²¹ CORDEIRO, Renata. *Histórias ou Contos de outrora*. São Paulo: Landy Editora, 204 (p. 95-109)

– Eis, Senhor, um coelho de coelheira que o Senhor Marquês de Carabás – era o nome que lhe agradava dar ao seu dono – me encarregou de presentear-lhe da parte dele.

– Diga ao seu dono – respondeu o rei – que lhe agradeço e que me deu grande prazer.

Certa vez, ele foi esconder-se num campo de trigo, mantendo o saco sempre aberto, e quando duas perdizes nele entraram, o gato puxou os cordões e pegou as duas. Foi, em seguida, apresentá-las ao rei, como tinha feito quando pegara o coelho de coelheira. O rei recebeu ainda com mais prazer as duas perdizes, e mandou dar-lhe uma gorjeta.

O gato continuou assim, a levar, de quando em quando, ao rei o fruto da caça do seu dono.

Um dia, tendo ouvido que o rei passearia à beira do rio com a filha, a mais linda princesa do mundo, ele disse ao seu dono:

– Se seguir o meu conselho, a sua fortuna estará garantida: basta banhar-se no rio no lugar que lhe mostrarei, e deixe que o resto eu faço.

O marquês de Carabás fez o que o gato lhe aconselhou, sem saber para quê serviria aquilo.

Enquanto ele se banhava, o rei passou por lá, e, de súbito, o gato começou a gritar com todas as suas forças:

– Socorro, socorro! O marquês de Carabás está afogando-se!

A tamanha gritaria, o rei pôs a cabeça na portinhola da carruagem, e reconhecendo o gato que lhe havia tantas vezes levado caça, ordenou aos guardas que corresse depressa a socorrer o marquês de Carabás.

Enquanto tiravam o pobre marquês da água, o gato se aproximou da carruagem e disse ao rei que, quando o seu senhor se banhava, os ladrões vieram para levar-lhe a roupa, embora ele tivesse gritado o mais alto que pôde. O espertalhão tinha escondido as vestes debaixo de uma pedra.

O rei deu ordem imediata aos oficiais do seu guarda-roupa para que fossem pegar uma das suas mais belas vestimentas para o Senhor Marquês de Carabás.

O rei lhe fez mil cumprimentos, e como a bela vestimenta que acabavam de lhe dar realçava a sua boa aparência (pois era belo e de boa compleição), a filha do rei o achou muito simpático e agradável, e bastaram dois ou três olhares do marquês de Carabás, respeitosos e ternos, para ela ficar loucamente apaixonada por ele. O rei quis que ele subisse na carruagem e que os acompanhasse no passeio.

O gato, envaidecido por ver que o seu intento começava a dar certo, tomou-lhes a frente. E, ao encontrar alguns camponeses que ceifavam o prado, disse-lhes:

– Boas gentes que ceifam o prado, se não disserem ao rei que o prado que ceifam pertencem ao Senhor Marquês de Carabás, vão virar picadinho.

E, de fato, o rei perguntou aos ceifeiros a quem pertencia o prado que eles ceifavam.

– Pertence ao senhor Marquês de Carabás – disseram todos juntos, pois a ameaça do gato os havia assustado.

– O senhor tem belas posses – disse o rei ao marquês de Carabás.

– Como o Senhor mesmo pode ver – respondeu o marquês. – É um prado que todo ano me dá uma colheita muitíssimo abundante.

O mestre gato, que estava sempre na dianteira, encontrou alguns camponeses que faziam a colheita e lhes disse:

– Boas gentes que fazem a colheita, se não disserem que todos esses trigais pertencem ao Senhor Marquês de Carabás, vão virar picadinho.

Alguns instantes depois, o rei passou por ali, e quis saber a quem pertenciam todos aqueles trigais que ele via.

– Pertencem ao Senhor Marquês de Carabás – responderam os camponeses.

E o rei ficou ainda mais encantado com o marquês.

O gato, que seguia sempre adiante, dizia a mesma coisa a todos que encontrava, e o rei estava simplesmente estupefato com as grandes posses do Senhor Marquês de Carabás.

Enfim, o mestre gato chegou a um lindo castelo, cujo dono era um ogro, o mais rico que se já viu, pois todas as terras pelas quais o rei passara dependiam desse castelo.

O gato, que teve o cuidado de informar-se quem era o ogro, e o que sabia fazer, pediu-lhe para falar-lhe, dizendo que não gostaria de passar tão perto do castelo sem ter a honra de cumprimentá-lo.

O ogro o recebeu tão polidamente quanto o pode um ogro, e ofereceu-lhe repouso.

– Garantiram-me – disse o gato – que o senhor tem o dom de transformar-se em todas as espécies de animais, como, por exemplo, num leão ou num elefante.

– É verdade – respondeu o ogro, rispidamente – e para mostrá-lo, vou transformar-me num leão.

O gato ficou com tanto medo ao ver um leão à sua frente, que subiu num átimo para as calhas, não nem sem esforço e perigo, devido às botas que não eram boas para andar por calhas e canos, sobre telhas.

Algum tempo depois, o gato, tendo visto que o ogro havia retomado a forma de antes, desceu, e confessou que tivera muito medo.

– Asseguraram-me também – disse o gato – mas nisso eu não posso acreditar, que o senhor também pode tomar a forma dos mais ínfimos animais, como, por exemplo, um rato ou até mesmo um ratinho. Confesso que acho isso impossível.

– Impossível? – retomou o ogro. – O senhor verá.

E, na hora, transformou-se num ratinho que se pôs a correr pelo assoalho. O gato, assim que viu, se atirou sobre ele, e o comeu.

Enquanto isso o rei que viu, ao passar, o lindo castelo do ogro, quis lá entrar. O gato, ao ruído de carruagem que passava pela ponte levadiça, correu para fora e disse ao rei:

– Seja Vossa Majestade bem-vindo ao castelo do Senhor Marquês de Carabás.

– Como!? Senhor Marquês! – exclamou o rei. – Até este castelo é seu? Não há nada mais lindo do que este pátio e todas essas construções que o circundam. Vou vê-lo por dentro, se não se incomodar.

O Marquês deu a mão à jovem princesa, e seguindo o rei que subia na frente, eles entraram numa sala onde havia uma magnífica refeição posta na mesa, que o ogro mandara preparar para seus amigos que deviam vir vê-lo naquele mesmo dia, mas que não ousaram entrar, pois sabiam que o rei estava lá.

O rei estava encantado com as boas qualidades do Senhor Marquês de Carabás, e vendo a filha louca por ele, e considerando as suas grandes posses, lhe disse, depois de beber cinco ou seis copos:

– Só depende do Senhor, Marquês de Carabás, ser meu genro.

O marquês, fazendo grandes reverências, aceitou a honra que lhe fazia o rei, e naquele mesmo dia se casou com princesa.

O gato se tornou um grande Senhor, e só corria atrás dos ratinhos por diversão.

MORALIDADE

Por maior que seja a bonança
De gozar de uma rica herança,
De um pai aos seus filhos queridos,
Aos mais jovens, frequentemente,
Agir sempre engenhosamente
Vale mais que os bens adquiridos.

OUTRA MORALIDADE

Se o filho de um moleiro, e com tal ligeireza,
Ganha o coração da princesa,
E se faz contemplar com olhos languescents,
Para inspirar tanta ternura,
É porque o ar, o verdor e a vestidura,
Não são meios assim de todo indiferentes.

E – AS FADAS¹²²

Era uma vez uma viúva que tinha duas filhas. A mais velha se lhe assemelhava tanto no temperamento quanto no rosto, que quem quer que a visse, via nela a mãe. Ambas eram tão desagradáveis e tão altivas que era impossível conviver com elas. A caçula, que era o verdadeiro retrato do pai pela doçura e pela boa educação, era uma das mais lindas moças que já se viu. Mas como se ama naturalmente o seu semelhante, a mãe era louca pela filha mais velha e, ao mesmo tempo, tinha terrível aversão pela caçula. Mandava-a comer na cozinha e trabalhar incessantemente.

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.

Certo dia em que estava à beira da fonte, veio até ela uma pobre mulher rogar-lhe que lhe desse de beber.

– Mas é claro, senhora! – disse a linda moça, e logo depois de lavar o cântaro, encheu-o para que ela pudesse beber com mais facilidade. Depois de beber, a boa mulher lhe disse:

– Como é tão bonita, tão boa, e tão bem educada não posso deixar de lhe conceder um dom (pois era uma fada que havia tomado a forma de uma pobre mulher aldeã, para ver até onde iria a boa educação da moça). – Concedo-lhe o dom – prosseguiu a fada – de sair-lhe pela boca uma flor ou uma pedra preciosa a cada palavra que disser.

Quando a linda moça chegou à casa, a mãe a repreendeu por voltar tão tarde da fonte.

– Perdão, mamãe, – disse a pobre moça – por ter demorado tanto.

E ao dizer essas palavras, saíram-lhe da boca duas rosas, duas pérolas e dois grandes diamantes.

– O que vejo!?! – disse a mãe, estupefata. – Acho que lhe saem da boca pérolas e diamantes. – De onde vem isso, minha filha? (Foi a primeira vez que a chamou de filha).

A pobre menina lhe contou ingenuamente tudo o que lhe tinha acontecido, não sem lançar uma infinidade de diamantes.

¹²² CORDEIRO, Renata. *Histórias ou Contos de outrora*. São Paulo: Landy Editora, 204 (p. 11-119)

– Realmente – disse a mãe –, preciso enviar a minha filha.

– Olhe Francisquinha, veja o que sai da boca da sua irmã quando ela fala. Não gostaria de ter o mesmo dom? Basta ir buscar água na fonte e quando uma pobre mulher lhe pedir de beber, dar-lhe o que pede educadamente.

– Era só o que me faltava – respondeu a fera orgulhosa – ir à fonte.

– Quero que vá – respondeu a mãe –, e imediatamente.

Ela foi, mas resmungando o tempo todo. Pegou o mais bonito jarro de prata que havia em casa. Nem bem chegara à fonte, viu sair do bosque uma senhora magnificamente vestida que lhe foi pedir de beber: era a mesma fada que aparecera à irmã, mas pusera roupas e assumira ares de princesa, para ver até onde iria a má educação da moça.

– Acha que vim aqui – disse-lhe a fera orgulhosa – para dar-lhe de beber? Acha que trouxe um jarro de prata exclusivamente para dar de beber à senhora? Vá beber na fonte, se quiser.

– Não é nem um pouco educada – retomou a fada, sem se perturbar. – Muito bem! Visto que é tão malcriada, concedo-lhe o dom de sair-lhe uma serpente ou um sapo a cada palavra que disser.

Assim que a mãe a viu, gritou-lhe:

– Muito bem, minha filha!

– Muito bem, minha mãe! – respondeu-lhe a fera, lançando duas víboras e dois sapos pela boca.

– Oh, Céus! – gritou a mãe. – O que vejo? A sua irmã é a culpada, ela me pagará.

E logo correu para surrá-la. A pobre menina fugiu e foi esconder-se na floresta que ficava ali perto. O filho do rei, que voltava da caça, encontrou-a, e vendo-a tão linda, perguntou-lhe o que fazia ela sozinha e por que chorava.

– Ai de mim, Senhor! Minha mãe me expulsou de casa.

O filho do rei, que viu saírem da sua boca cinco ou seis pérolas, e a mesma quantidade de diamantes, rogou que lhe dissesse de onde vinha aquilo. Ela lhe contou toda a aventura. O filho do rei apaixonou-se, e, considerando que tamanho dom valia mais do que tudo o que pudesse dar como dote, a levou ao palácio real, onde a desposou.

Quanto à sua irmã, ela se fez tanto odiar, que a sua própria mãe a expulsou de casa, e a infeliz, depois de ter percorrido muitos lugares sem encontrar quem a quisesse acolher, morreu sozinha num canto do bosque.

MORALIDADE

As Moedas e os Diamantes,
Sobre as Almas têm seu poder;
Porém, as palavras galantes
Têm ainda mais força e podem mais valer.

OUTRA MORALIDADE

A educação pede cuidados,
E requer o ser diligente,
Mas, cedo ou tarde, isso é recompensado,
E quando menos nós pensamos, geralmente.

F – CINDERELA OU O SAPATINHO DE VIDRO¹²³

Era uma vez um gentil-homem que contraiu segundas núpcias com a mais altiva e soberba mulher que já se viu. Tinha ela duas filhas com o caráter igual ao seu, e que se lhe assemelhavam em tudo. O marido também tinha uma filhinha, de doçura e bondade ímpares. Isso lhe vinha da mãe, que era a melhor pessoa do mundo.

Nem bem se havia casado, a madrasta mostrou o seu mau caráter. Não suportava as boas qualidades da menina, que deixavam as suas próprias filhas ainda mais detestáveis. Então, encarregou-a das mais vis tarefas da casa: lavar louça e os degraus da escada, esfregar o chão do quarto da senhora e os das senhoritas suas filhas. Dormia no alto da casa, num sótão, em cima de um horrível esfregão, enquanto as suas irmãs ficavam em quartos de assoalho, onde tinham camas mais do que na moda, e espelhos em que se miravam dos pés a cabeça.

A pobre menina suportava tudo com paciência e não ousava queixar-se ao pai, que a censuraria, porque a esposa o dominava por completo. Depois de executar as suas tarefas, ela ia para um canto da lareira e sentava-se no borrarho, e por isso os da casa a chamavam de Gata Borracheira. A caçula, que não era tão desonesta quanto a mais velha, a chamava de Cinderela. Porém, Cinderela, mesmo com os seus farrapos, era cem vezes mais bonita do que as irmãs, que, no entanto, se vestiam esplendorosamente.

Certo dia aconteceu de o filho do rei oferecer um baile, para qual convidou toda a nobreza: as duas senhoritas também foram convidadas, pois se destacavam na região.

De imediato, ambas se puseram a preparar-se e a escolher os vestidos e os penteados que lhes assentassem melhor. Foi mais um golpe para Cinderela, pois era ela quem passava a roupa das irmãs e fazia as pregas nos punhos. Só se falava em como as pessoas se vestiriam.

– Eu – disse a mais velha – porei o meu vestido de veludo vermelho, com gola e punho feitos com renda da Inglaterra.

– E eu – disse a caçula – usarei a minha a saia de sempre, mas, em compensação, porei o meu manto de flores de ouro e o barrete de diamantes, e que não é coisa pouca.

Mandaram chamar a cabeleireira, para armar os penteados, que se resumiam em dois canudinhos bem altos, um em cada lado da cabeça, e compraram pintas pretas da

¹²³ CORDEIRO, Renata. *Histórias ou Contos de outrora*. São Paulo: Landy Editora, 204 (p. 121-135)

melhor costureira. Feito isso, chamaram a Cinderela para dar sua opinião, pois confiavam no seu bom gosto. Cinderela lhes aconselhou o melhor que pôde, e ofereceu-se para penteá-las, o que foi aceito de imediato. Enquanto as penteava, elas lhe perguntaram:

– Cinderela, quer ir ao baile?

– Quem sou eu, senhoritas! Estão zombando de mim, não é um lugar aonde devo ir.

– Tem razão, todos cairiam na gargalhada ao ver uma Gata Borracheira indo ao baile.

Se fosse outra, em vez de Cinderela, as deixaria em todo despenteadas, mas como ela era boa, as penteou muitíssimo bem.

Elas ficaram quase dois dias sem comer, de tão alegres que estavam. Arrebentaram mais de doze fitas de tanto apertá-las para tornar uma cintura mais fina, e não saíam da frente do espelho.

Enfim, chegou o feliz dia, todas se foram, e Cinderela as seguiu com os olhos o máximo de tempo que pôde. Quando não as avistou mais, caiu aos prantos. A sua madrinha, vendo que ela não parava de chorar, perguntou-lhe o que tinha.

– Eu queria tanto... eu queria tanto...

E chorava tão forte que não conseguiu terminar.

A madrinha, que era fada, disse-lhe:

– Queria tanto ir ao baile, não?

– Queria – disse Cinderela, suspirando.

– Se me prometer que vai comportar-se – disse a madrinha –, vou mandá-la ao baile.

Levou-a ao seu quarto e disse-lhe:

– Vá ao jardim e traga-me uma abóbora.

Cinderela foi logo colher a mais bela que pôde encontrar, e a levou à madrinha, sem poder adivinhar como aquela abóbora a poderia levar ao baile. A madrinha a abriu, tirou o miolo, ficando só com a casca, que tocou com a varinha de condão, e a abóbora, de repente, se transformou numa linda carruagem toda dourada.

Em seguida, foi olhar na ratoeira, onde encontrou seis ratinhos vivos. Então, pediu à Cinderela que levantasse um pouco a grade da ratoeira, e em cada ratinho que saía, ela tocava com a varinha, e o ratinho logo se transformava num belo cavalo, o que

formou uma bonita atrelagem de seis cavalos, com manchas cinzentas da cor dos ratinhos, mesclados com brancas.

Como estava à procura de um cocheiro, Cinderela disse:

– Vou ver se não há algum ratão na grande ratoeira para dele fazermos um cocheiro.

– Está certa – disse a madrinha. – Vá ver.

Cinderela lhe trouxe a ratoeira, onde havia três ratões. 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.

Depois, disse à Cinderela:

– Vá ao jardim; lá encontrará seis lagartos atrás do regador, que me trará.

Mal os trouxe, a madrinha os transformou em seis lacaios, que subiram logo à parte traseira da carruagem, de vestes enfeitadas com lenços e galões, mantendo-se agarrados, como se não tivessem feito outra coisa na vida.

Feito isso, a fada disse à Cinderela:

– Bom, já tem como ir ao baile, não está contente?

– Estou, mas irei com essa roupa de camponesa?

A madrinha bastou tocá-la com a varinha de condão e, de repente, a roupa se transformou num vestido de ouro e prata, todo enfeitado com pedras preciosas. Em seguida, deu-lhe um par de sapatinhos de vidro, os mais lindos do mundo.

Depois de ficar assim arrumada, ela subiu à carruagem, mas a madrinha lhe recomendou sobretudo que voltasse antes da meia-noite, advertindo-a de que se ficasse no baile um instante mais, a carruagem voltaria a ser uma abóbora, os cavalos, ratinhos, os lacaios, lagartos, e a linda roupa retomaria a sua primeira forma. Ela prometeu à sua madrinha que não deixaria do baile antes da meia-noite. Depois, partiu, não se contendo de alegria.

O filho do rei, a quem foram avisar que tinha acabado de chegar uma princesa que ninguém conhecia, correu para recebê-la. Deu-lhe a mão para que ela descesse da carruagem e a conduziu até o salão onde todos estavam. 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. Só se ouvia um burburinho confuso: “Ah! Como é linda!”. O próprio rei, embora idoso, não conseguia tirar os olhos dela, e de dizer baixinho à rainha que há muito tempo ele não via uma pessoa tão linda e tão adorável. Todas as damas estavam atentas em observar seu

penteados e o seu vestido, para terem, no dia seguinte, um vestido igual ao dela, contanto que se achasse tecido tão belo e costureiros tão hábeis.

O filho de rei a pôs no lugar de maior honra, e, em seguida, a convidou a dançar. Ela dançou com tanta graça, que todos a admiraram ainda mais. Trouxeram uma bela refeição, que o jovem príncipe não comeu, de tão ocupado que estava em contemplá-la. Ela foi sentar-se perto das irmãs e lhes fez mil amabilidades: deu-lhes algumas laranjas e limões, que o príncipe lhe ofertara, o que as deixou surpresas, pois tampouco elas a conheciam.

Enquanto assim conversavam, Cinderela ouviu soarem as onze horas e quarenta e cinco minutos. Logo, fez uma grande reverência a todos e se foi o mais rápido que pôde. Assim que chegou a casa, foi ter com a madrinha, e depois de lhe haver agradecido, disse que gostaria muito de ir no dia seguinte ao baile, pois o filho do rei que havia pedido.

Quando fazia à madrinha o relato de tudo o que ocorrera no baile, as duas irmãs bateram à porta. Cinderela foi abrir.

– Como demoraram para voltar! – disse-lhes, bocejando, esfregando os olhos, e indo deitar-se como se tivesse acabado de despertar.

No entanto, não tinha mais vontade de dormir depois que elas chegaram.

– Se tivesse ido ao baile – disse-lhe uma das irmãs – não ficaria entediada: lá estive a mais linda princesa, a mais linda que se possa ver; ela foi muito amável conosco e nos deu laranjas e limões.

Cinderela não se continha de alegria: perguntou-lhes o nome da princesa, mas elas responderam que não sabiam, que o filho de rei estava sofrendo muito e que daria todas as coisas do mundo para saber quem era a princesa.

Cinderela sorriu e disse-lhes:

– Quer dizer que era muito bonita? Meu Deus! Como são felizes, será que também eu poderia vê-la? Por favor, senhorita Javotte, empreste-me aquele vestido amarelo que usa todos os dias.

– Realmente, quem pensa que é? Empréstimo o meu vestido a uma Gata Borracheira! Só se fosse louca!

Cinderela esperava essa recusa, e ficou até satisfeita, pois estaria em maus lençóis se a irmã concordasse em emprestar-lhe o vestido.

No dia seguinte, as duas irmãs foram ao baile, e Cinderela também, ainda mais enfeitada do que na primeira vez. O filho de rei ficou o tempo todo ao lado dela e não

parou de lhe falar coisas agradáveis. A jovem donzela não se entediava de modo algum, e, por isso, acabou por esquecer-se do que a madrinha havia lhe recomendado, tanto é que quando soou a primeira badalada da meia-noite, ela achava que ainda eram onze horas: levantou-se e se foi tão rapidamente como o faria um cervo.

O príncipe a seguiu, mas não conseguiu alcançá-la, porém ela deixou cair um dos seus sapatinhos de vidro, que o príncipe pegou com todo cuidado. Cinderela chegou à casa esbaforida, sem carruagem, sem lacaios, e com a roupa de camponesa, só lhe restando de toda a sua magnificência um dos seus sapatinhos, o par daquele que ela deixara cair. Perguntaram aos guardas da porta de palácio se não tinham visto sair uma princesa, e eles responderam que não tinham visto sair ninguém, a não ser uma moça muito mal vestida, e que se parecia muito mais com uma camponesa do que com uma princesa.

Quando as duas irmãs voltaram, Cinderela lhes perguntou se o baile tinha sido divertido, e se a bela dama lá estivera. Responderam que sim, mas que ela fugira quando soou a meia-noite, e tão rapidamente que deixou cair um dos seus sapatinhos de vidro, o mais lindo do mundo. Em seguida, disseram que o filho do rei o pegara, e ficara olhando só para o sapatinho durante todo o resto do baile, e que, com certeza, estava muito apaixonado pela pessoa a quem pertencia aquela preciosidade.

Elas disseram a verdade, porque, alguns dias depois, o filho do rei mandou alardear ao som das trombetas que se casaria com aquela em cujo pé coubesse o sapatinho. O teste começou com as princesas, em seguida as duquesas, e com toda a Corte, porém inutilmente.

Então, foram à casa das duas irmãs, que fizeram o possível para que o pé entrasse no sapatinho, mas não conseguiram. Cinderela, que as observava, e que reconheceu o seu sapato, disse, rindo: “Gostaria de ver se cabe no meu pé”. As irmãs começaram a rir e a zombar dela.

O gentil homem, que fazia o teste do sapato, olhou atentamente para a Cinderela, julgou-a muito bonita, e depois falou que era justo que a moça experimentasse o sapatinho, pois ele tinha ordem de fazer o teste em todas as jovens do reino. Mandou Cinderela sentar-se e, ao aproximar o sapatinho do pequenino pé, viu que este entrava naquele sem dificuldade alguma, e achou que o sapatinho havia sido moldado na cera exatamente para aquele pé. A surpresa das duas irmãs foi grande, porém ainda maior quando Cinderela tirou do bolso o outro sapatinho e o calçou. Nisso, chegou a

madrinha, que, com um simples toque na roupa de Cinderela, a transformou num vestido ainda mais magnífico do que os outros.

Finalmente, as duas irmãs a reconheceram como a mais linda pessoa que tinham visto no baile. Lançaram-se aos seus pés para lhe pedir perdão por todos os maus-tratos que elas lhe haviam feito sofrer. Cinderela as mandou levantar, e disse que lhes perdoava de coração, pedindo que gostassem dela para sempre.

Levaram-na até o jovem príncipe, toda enfeitada: ele a julgou mais linda do que nunca, e alguns dias depois, a desposou. Cinderela, que era tão boa quanto bonita, abrigou as irmãs no palácio e as casou naquele dia mesmo com dois grandes senhores da Corte.

MORALIDADE

É o tesouro do Belo o que à mulher apraz,
E de admirá-lo nós não nos cansamos;
Mas ao que boa graça nós chamamos
Preço não há, e vale ainda muito mais.

Foi o que à Cinderela o mostrou a madrinha,
Sempre a instruindo, bem como a educando,
Tanto é que a transformou numa rainha:
(Como este conto, assim, se vai moralizando.)

Ser bela vale mais que estar bem penteada,
Para conseguir, ter a pessoa adorada,
É a boa graça o vero dom das fadas;
Dá-nos tudo ou então ficamos nós sem nada.

OUTRA MORALIDADE

É mesmo uma grande vantagem
Ter espírito, ter coragem,
Ter rico berço, ter bom-senso,
E outros semelhantes talentos,
Que o Céu nos dá no partimento;
Porém, por mais que os recebamos,
Para o êxito serão coisas mesquinhas,
Se para que eles valham, não tenhamos
Padrinhos ou então madrinhas.

G – RIQUETE DO TOPETE¹²⁴

Era uma vez uma rainha que deu à luz um filho tão feio e de tão má compleição, que se duvidou por muito tempo se tinha forma humana. Uma fada, que estava presente quando o menino nasceu, assegurou que nem por isso ele deixaria de ser agradável, porque seria muito inteligente. Acrescentou que poderia até mesmo, em virtude do dom que lhe acabava de conceder, dar inteligência a quem mais amasse.

Tudo isso consolou um pouco a pobre rainha, que estava muito aflita por ter posto no mundo tamanha aberração. A verdade é que a criança começou a falar muito cedo e disse mil coisas lindas, e que em tudo o que fazia tinha um pouquinho de engenho, que a todos encantava. Esqueci-me 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.

Ao fim de sete ou oito anos, a rainha de um reino vizinho deu à luz duas filhas. A primeira que veio ao mundo era mais linda do que o dia: a rainha ficou tão feliz que se temeu que tanta alegria lhe fizesse mal. A mesma fada que havia assistido ao nascimento do pequeno Riquete do topete estava presente, e para moderar a alegria da rainha declarou que aquela princesa não seria nem um pouco inteligente, e que seria tão estúpida quanto era bonita.

Isso mortificou a rainha. Porém, ela teve, alguns momentos depois, uma tristeza ainda maior, pois a segunda filha a que dera à luz era feia ao extremo.

– Não fique aflita, senhora – disse-lhe a fada. – A sua filha será recompensada de outro modo. Será tão inteligente, que quase não perceberá que lhe falta beleza.

– Deus o queria! – respondeu a rainha haverá um jeito de conceder um pouco de inteligência à mais velha, que é tão bonita?

– Não posso fazer nada por ela no que diz respeito à inteligência – disse-lhe a fada. – Mas posso fazer tudo no que diz à respeito à beleza, e como não posso satisfazê-la, senhora, vou conceder-lhe o dom de poder tornar belo ou bela a quem mais lhe aprouver.

À medida que as duas princesas cresciam, as suas perfeições cresciam com elas, e se falava por toda parte da beleza da mais velha, e da inteligência da caçula. É também verdade que seus defeitos aumentavam muito com a idade. A caçula se enfeiava a olhos

¹²⁴ CORDEIRO, Renata. *Histórias ou Contos de outrora*. São Paulo: Landy Editora, 204 (p. 137-147)

vistos, e a mais velha se tornava uma estúpida dia a dia. Ou não respondia nada ao que lhe perguntavam, ou dizia tolice. Era tão desajeitada que não conseguia arrumar quatro porcelanas no rebordo da lareira sem quebrar uma, nem beber um copo de água sem derramar a metade na roupa.

Embora a beleza seja uma grande vantagem numa pessoa jovem, a caçula, entretanto, superava sempre a irmã em todas as reuniões. Todos iam, primeiro, ter com a mais bela para vê-la e admirá-la, mas logo em seguida iam ter com a que era mais inteligente, para ouvi-la dizer mil coisas agradáveis. E ficavam surpresos de que em menos de quinze minutos a mais velha já não tivesse ninguém ao seu lado, e que todo mundo rodeasse a caçula. A primogênita, embora fosse muito estúpida, percebia isso muito bem, e daria, sem remorso algum, toda sua beleza para ter metade da inteligência da irmã. 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.

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, que, tendo-se apaixonado por ela pelos seus retratos que percorriam o mundo, havia deixado o reino do seu pai para ter o prazer de vê-la e falar-lhe.

Encantado por encontrá-la assim sozinha, ele a aborda com todo respeito e toda a educação imagináveis. Tendo observado, depois de lhe ter feito os cumprimentos de praxe, que ela estava muito melancólica, diz-lhe:

– Não compreendo como uma pessoa tão linda possa ser também tão triste como a senhora parece estar, porque, embora eu possa gabar-me de ter visto uma infinidade de pessoas belas, posso dizer que nunca vi nenhuma cuja beleza se iguale à sua.

– Isso é o que lhe agrada dizer, senhor – respondeu a princesa –, e sou apenas isto: bela.

– A beleza – retomou Riquete do topete – 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.

– Preferiria muito mais – disse a princesa – ser tão feia quanto o senhor e ser inteligente, a ter a beleza que tenho e ser tão bela como sou.

– Não há nada, senhora, que mostra que temos inteligência do que acreditar que não a temos, e é natural o dom de quanto mais a temos, menos acreditamos tê-la.

– Não sei nada disso – disse a princesa –, só sei que sou muito bonita, e que é disso que provém a tristeza que me mata.

– Se é só isso que a aflige, senhora, posso facilmente pôr fim a sua dor.

– E como o faria? – perguntou a princesa.

– Eu tenho o poder. Senhora – disse Riquete do topete – de dar o máximo de inteligência possível á pessoa que eu mais ame, e como a senhora é essa pessoa, está nas suas mãos ter o máximo de inteligência possível, contanto que queria realmente casar-se comigo.

A princesa ficou paralisada, e nada respondeu.

– Vejo – retomou Riquete do topete – que essa proposta lhe fez mal, e não me surpreendeu. Mas dou-lhe um ano inteirinho para que se decida casar-se comigo.

A princesa tinha pouca inteligência, e ao mesmo tempo uma vontade enorme de tê-la, que pensou que o fim do ano proposto não chegaria nunca, de modo que aceitou a proposta.

Assim que prometeu ao Riquete do topete que o desposaria dentro de um ano, exatamente no mesmo dia do atual encontro, sentiu-se diferente do que era antes. Viu que era incrivelmente fácil falar sobre tudo o que lhe agradava, e de maneira delicada, fluente e natural. Começou, de imediato, uma conversa galante e escorreita com Riquete do topete, em que ela brilhou tanto que ele acreditou que lhe tinha dado mais inteligência do que a que reservara para si próprio.

Quando voltou ao palácio, toda a Corte não sabia o que pensar de uma mudança tão súbita e tão extraordinária, pois como todos a tinham ouvido dizer tantas impertinências antes, todos a ouviram dizer agora coisas muito sensatas e inteligentíssimas. Toda a Corte ficou tão alegre que não se pode imaginar. Só a caçula não gostou muito, porque já não tendo sobre a mais velha a vantagem da inteligência, não pareceria ao lado dela mais do que uma macaca muito desagradável. O rei a apoiava, e chegou até mesmo a reunir o conselho nos seus aposentos.

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. Mas ela não encontrava nenhuma que tivesse inteligência o bastante, e escutava a todos sem decidir-se casar-se com nenhum. No entanto, veio um príncipe tão poderoso, tão rico, tão inteligente e de boa compleição, que ela não pôde impedir-se de ter boa vontade para com ele. Percebendo isso, o seu pai lhe disse que a deixava escolhê-lo por esposo e que lhe bastava dizer que o queria.

Todavia, quanto mais inteligência se tem, mais terrível se torna tomar uma firme resolução sobre um caso desse tipo. Assim, pediu, após agradecer ao pai, que ele lhe desse tempo para pensar no assunto.

Ela foi, por acaso, passear no mesmo bosque onde encontrara Riquete do topete, para refletir mais à vontade sobre o que devia fazer. Enquanto passeava, devaneando profundamente, ouviu um ruído surdo sob os pés, como o de várias pessoas que vão e vêm e agem. Apurando os ouvidos, ouviu uma que dizia:

– Traga-me aquela panela.

E outra:

– Dê-me aquele caldeirão.

E mais uma:

– Ponha lenha no fogo.

No mesmo instante o chão se abriu e ela viu, debaixo dos pés, uma grande cozinha cheia de cozinheiros, ajudantes de cozinha e todos os tipos de empregados necessários para fazer um banquete magnífico. De lá, saiu um bando de vinte ou trinta assadores, que vinham juntar-se num caminho do bosque à volta de uma mesa compridíssima, e todos, com a lardeadeira nas mãos e a cauda de raposa sobre a orelha, se puseram a trabalhar em cadência ao som de uma harmoniosa canção.

A princesa, espantada com aquele espetáculo, perguntou-lhes para quem trabalhavam.

– Senhora – respondeu o mais elegante do bando – trabalhamos para o príncipe Riquete do topete, cujo casamento ocorrerá amanhã.

A princesa, ainda mais estupefata do que estava, e lembrando-se, de súbito, de que fazia um ano que nesse mesmo dia ela prometera casar-se com o príncipe Riquete do topete, achou que ia cair do alto do seu pedestal. O que causara o seu esquecimento foi que, quando fez a promessa, ainda era estúpida, e que ao tomar a nova inteligência que o príncipe lhe dera, ela se esquecera de todas as suas tolices.

Resolveu continuar o seu passeio, porém mal havia dado trinta passos, Riquete do topete surgiu à sua frente, muito bem vestido, magnífico, e como um príncipe que vai casar-se.

– Eis-me aqui exatamente para cumprir a palavra, e não duvido de que tenha vindo aqui para honrar a sua e tornar-me, dando a sua mão, o mais feliz de todos os homens.

– Vou confessar-lhe francamente – respondeu a princesa – que ainda não tomei a minha resolução sobre isso, e acho que nunca poderei tomá-la a seu favor.

– Surpreende-me, senhora – disse-lhe Riquete do topete.

– Acho – disse a princesa – que, certamente, se eu estivesse lidando com um homem brutal, estúpido, ficaria muito embaraçada. “uma princesa tem que honrar a palavra, me diria ele, e a senhora tem que se casar comigo, já que me prometeu”. Mas como aquele a quem falo é o homem mais inteligente do mundo, tenho certeza de que entenderá. O senhor sabe que quando eu era estúpida, não podia resolver casar-me com sua pessoa. Como quer que, tendo a inteligência que me deu, que me torna mais difícil a escolha das pessoas do que quando eu não a possuía, tome eu agora uma resolução que não poderia tomar naquela época? Se o senhor acha que tem o direito de me desposar, foi um erro tirar-me a estupidez, e fazer-me ver as coisas mais claramente do que eu as via.

– Se um homem estúpido – respondeu Riquete do Topete – tivesse o direito, como a senhora acaba de dizer, de repreendê-la por não honrar a palavra, por que quer, senhora, que eu não me sirva desse mesmo direito em algo que encerra toda a felicidade da minha vida? É sensato que as pessoas inteligentes tenham pior condição do que as que não o são? Poderia a senhora concordar com isso, a senhora que é tão inteligente, e que tanto o quis ser? Mas, voltemos ao fato, por favor. Deixando de lado a minha feiúra, há algo em mim que não lhe agrada? Está descontente com o meu nascimento, com a minha inteligência, com o meu humor, e com os meus modos?

– De modo algum – respondeu a princesa –, gosto de tudo no senhor, de tudo o que acaba de dizer.

– Se é assim – retomou Riquete do topete – vou ser feliz, já que a senhora pode me tornar-me o homem mais amável do mundo.

– E como isso se fará? – disse-lhe a princesa.

– Isso se fará – respondeu Riquete do topete – se amar-me o suficiente para desejar que isso aconteça. E para que a senhora não duvide, saiba que a mesma fada que no dia do meu nascimento me concedeu o dom de poder tornar inteligente a pessoa que eu mais amasse, também lhe concedeu o dom de poder tornar belo aquele a quem mais amar, e a quem desejar realmente fazer esse favor.

– Se é assim – disse a princesa –, eu desejo de todo o meu coração que o senhor se torne o mais belo e mais amável príncipe do mundo, e lhe concedo esse dom tanto quanto esteja ao meu alcance.

Mal pronunciou essas palavras, Riquete do topete surgiu aos olhos da princesa como o homem mais belo, mais amável, e de melhor compleição que ela já vira.

Há quem garanta que não foram os poderes da fada que conspiraram a favor de tão lindo desfecho, mas que só o amor operou essa metamorfose. Dizem que a princesa, depois de refletir sobre a perseverança do seu amante, sobre o seu bom-senso, e sobre todas as qualidades da sua alma e do seu intelecto, não viu mais a deformidade de seu corpo, nem a feiúra do seu rosto, que a sua corcunda só lhe pareceu o porte de um homem importante, e que, assim como até então o vira mancar terrivelmente, não viu mais que um certo modo de andar inclinado que a encantou. Dizem também que o seu defeito lhe passou pela mente como a marca de um violento excesso de amor, e que, enfim, o seu grande nariz vermelho teve para ela algo de marcial e de heróico.

O que quer que seja, a princesa prometeu, na hora, desposá-lo, contanto que ele obtivesse imediatamente o consentimento do rei, pai dela. Este, uma vez a par de que a filha tinha muita estima por Riquete do topete, que era, aliás, conhecido como um príncipe muito inteligente e sábio, recebeu-o com prazer por genro. No dia seguinte, foi realizado o casamento, como Riquete do topete o previa, e segundo as ordens que ele havia dado muito tempo antes.

MORALIDADE

O que nós percebemos neste escrito
Não é um mero continho, e sim pura verdade;
Tudo é em quem amamos tão bonito,
Que o ser amado tem somente qualidades.

OUTRA MORALIDADE

Num ser em que puser a grã Natura
Belos traços, e a vívida pintura
De uma vez que não possa igualar a Arte,
Não terão esses dons tamanha parte
A fim de um coração tornar sensível,
Como esse singular
Atrativo invisível
Que o amor, somente, ali pode encontrar.

H – O PEQUENO POLEGAR¹²⁵

Era uma vez um lenhador e uma lenhadora que tinham sete filhos, e todos meninos. O mais velho tinha só dez anos, e o caçula, sete. 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.

Eles eram paupérrimos, e seus sete filhos os incomodavam muito, porque nenhum deles podia ainda ganhar a vida. O que os entristecia ainda mais era o fato de o caçula ser muito delicado e de não dizer palavra: tomavam por retardamento mental o que era bondade da alma. Tinham estatura muito pequenina, e quando veio ao mundo, não era maior do que um polegar, por isso o chamaram de Pequeno Polegar. Esse pobre menino logo se tornou o saco de pancadas da casa, e punham a culpa nele por tudo. No entanto era o mais inteligente e o mais sagaz de todos os irmãos, e se falava pouco, em compensação escutava muito.

Num ano deplorável e de grande escassez e fome, os pais resolveram livrar-se dos filhos. Certo dia, estando os meninos deitados, e o lenhador e lenhadora ao pé do fogo, aquele disse a esta, de coração partido:

– Já deve ter percebido que não podemos mais alimentar os nossos filhos. Eu não conseguiria vê-los morrer de fome diante dos meus olhos, e, por isso, resolvi levá-los ao bosque amanhã para que se percam, o que será muito fácil, pois enquanto eles estiverem divertindo-se a empilhar galhos, só nos bastará irmos embora sem que nos vejam.

– Ah! – exclamou a lenhadora – conseguirá mesmo deixar que os seus próprios filhos se percam?

Por mais que o marido lhe ressaltasse a sua pobreza, ela não podia permitir semelhante coisa: era pobre, mas era mãe. Entretanto, depois de pensar como seria doloroso vê-los morrer de fome, concordou, e foi deitar-se aos prantos.

O Pequeno Polegar ouviu tudo o que eles disseram, pois, tendo ouvido lá de dentro que eles falavam de um plano, levantou-se silenciosamente, esgueirou-se e foi pôr-se debaixo do tamborete em que estava o pai para escutá-los sem ser vistos. Voltou a se deitar e não dormiu o resto da noite, pensando no que deveria fazer. Levantou-se cedinho e foi ao bosque, à margem de um regato, onde encheu os bolsos de pequenos

¹²⁵ CORDEIRO, Renata. *Histórias ou Contos de outrora*. São Paulo: Landy Editora, 204 (p. 149-181)

pedregulhos brancos, e, e seguida, voltou para casa.

Todos saíram, e o Pequeno Polegar não revelou nada do que sabia aos irmãos. Foram para uma floresta muito densa, onde dez passos de distância um não via o outro. O lenhador se pôs a cortar madeira e os filhos a colher galinhos para fazer pilhas. O pai e a mãe, vendo-os ocupados a trabalhar, foram embora de imediato por um pequeno atalho.

Quando os meninos perceberam que estavam sozinhos começaram a gritar e a chorar o mais alto que podiam. O Pequeno Polegar os deixava gritar, sabendo muito bem por onde voltaria para casa, pois enquanto andara, lançara, ao longo do caminho, os pequenos pedregulhos brancos que tinha nos bolsos. Então, disse-lhes:

– Não tenham medo, meus irmãos. Os nossos pais nos deixaram aqui, mas eu os levarei de volta para casa, basta que me sigam.

Seguiram-no, e ele os levou para casa pelo mesmo caminho que tinham ido para a floresta. No início, não ousaram entrar, mas se puseram todos à porta para escutar o que o pai e a mãe diziam.

No exato instante em que o lenhador e a lenhadora chegaram à casa, o senhor da aldeia lhes enviou dez escudos que lhes devia há muito tempo, e cujo retorno já não esperavam. Isso lhe voltou a dar vida, pois aquela pobre gente morria de fome. O lenhador mandou na hora a mulher ao açougue. Como há muito tempo não comia, ela comprou três vezes mais carne do que seria necessário para alimentar duas pessoas. Depois de empanturrados, a lenhadora disse:

– Ai, meu Deus! Onde estarão os pobres filhos? Eles teriam uma boa refeição com o que restou. Mas foi você, Guilherme, quem quis que eles se perdessem. Bem que eu falei que nos arrependeríamos. O que fazem eles agora naquela floresta? Ai, meus Deus, talvez os lobos já os tenham comido! Você é mesmo muito desumano por ter feito os seus próprios filhos se perderem dessa maneira.

O lenhador acabou por perder a paciência, pois ela repetiu mais de vinte vezes que eles se arrependeriam e que ela bem que tinha dito. Ele a ameaçou, caso ela não se calasse. Talvez o lenhador estivesse até mais aborrecido do que a sua esposa, porém 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.

A lenhadora se desfazia em lágrimas:

– Ai, meu Deus! Onde estão agora os meus filhos, os meus pobres filhos?

E uma vez disse isso tão alto que os meninos que estavam à porta, ao escutá-la,

se puseram a gritar todos juntos:

– Estamos aqui, estamos aqui.

Ela correu depressa para abrir a porta, e disse-lhes, beijando-os:

– Como estou feliz em revê-los, meus queridos filhos! Estão muito cansados e com muita fome, e você, Pedrinho, como está enlameado, venha que eu vou limpá-lo.

O Pedrinho era o filho mais velho e também aquele a quem ela mais amava, porque era um pouco ruivo como ela.

Eles se puseram à mesa, e comeram com um apetite que dava gosto ao pai e à mãe, a quem contavam o medo que haviam tido na floresta, e falavam quase sempre juntos. Os bons pais estavam radiantes por rever os filhos com eles, mas essa alegria durou enquanto duraram os dez escudos.

No entanto, quando o dinheiro acabou, ficaram tristes de novo, e resolveram fazer com que os filhos se perdessem novamente, e para que isso desse certo, os levariam para bem mais longe do que da primeira vez. Porém, não conseguiram falar tão em segredo para não serem ouvidos pelo Pequeno Polegar, que contou resolver a coisa como já havia feito. Mas, embora se tivesse levantado cedo de manhã para juntar pequenos pedregulhos, não o conseguiu, pois encontrou a porta da casa fechada com duas voltas da chave. Ele não sabia o que fazer, quando a lenhadora, depois de dar a cada qual um pedaço de pão como café da manhã, lhe deu a idéia de se servir do pão no lugar dos pedregulhos, lançando-os em migalhas ao longo dos caminhos por onde passassem. Então, o pôs no bolso.

O pai e a mãe os levaram ao local mais denso e escuro da floresta, e assim que chegaram, pegaram um desvio, deixando-os lá. O Pequeno Polegar não ficou muito triste, porque achava que encontraria facilmente o caminho pelas migalhas de pão que havia lançado por toda parte por onde eles tinham passado. Porém, ficou muito surpreso quando não conseguiu encontrar uma só migalha, pois os pássaros haviam comido tudo. Assim, ficaram todos muito aflitos, porque quanto mais andavam, mais se perdiam e mais penetravam na floresta.

Chegou à noite, e subiu uma ventania que os deixava exageradamente apavorados. Achavam que só ouviam, de todos os lados, uivos de lobos que vinham até eles para comê-los. Quase não tinham coragem que conversar entre si, nem de virar a cabeça. Despencou uma chuva forte que enregelou até os ossos; escorregavam a cada passo e caíam na lama, de onde se levantavam todos sujos, não sabendo o que fazer com as mãos.

O Pequeno Polegar trepou no alto de uma árvore para ver se descobria algo, e após virar a cabeça para todos os lados, viu uma fraca luz como de uma vela, mas que estava muito longe, para além da floresta. Desceu da árvore, e quando pisou no chão, não viu mais nada, o que o desanimou. No entanto, após andar algum tempo com os irmãos pelo lado em que avistava a luz, ele a reviu quando saía do bosque. Por fim, chegaram a casa onde estava a dita vela, não sem temor, pois muitas vezes a perdiam de vista, o que lhes acontecia sempre que eles desciam em alguns vales. Bateram à porta, e uma simpática mulher foi abri-la. Perguntou-lhes o que desejavam. O Pequeno Polegar lhe disse que eles eram pobres meninos que se haviam perdido na floresta, e que pediam, por caridade, para dormir lá.

A mulher, ao vê-los tão bonitinhos, pôs-se a chorar, e disse-lhes:

– Ai! Meus pobres meninos, onde vieram parar! Sabem que está casa é de um ogro que come criancinhas?

– Ai, senhora! – respondeu-lhe o Pequeno Polegar, que tremia muito, como os irmãos –, que faremos? Com toda a certeza os lobos da floresta nos comerão esta noite, se não quiser abrigar-nos na sua casa. E, se for assim, preferimos que o senhor nos coma. Talvez ele se apiede de nós, se a senhora tiver a bondade de pedir-lhe.

A mulher do ogro, que acreditou que poderia esconder do marido até a manhã do dia seguinte, os deixou entrar e os levou para junto da lareira a fim de que se aquecessem, pois havia um carneiro inteirinho no espeto para alimentar o ogro. Quando começaram a se aquecer, ouviram bater fortemente três ou quatro vezes na porta: era o ogro que estava de volta. Na hora, a sua mulher os escondeu debaixo da cama e foi abri-la.

O ogro perguntou, primeiro, se a ceia estava pronta, e se ela havia buscado o vinho e em seguida pôs-se à mesa. O carneiro ainda estava sangrando, mas ele o achou melhor ainda assim. Ele farejava à direita e à esquerda, dizendo que sentia cheiro de carne fresca.

– Deve ser – disse-lhe a mulher – o cheiro desse veado que preparei.

– Sinto cheiro de carne fresca, digo-lhe mais uma vez – retomou o ogro – olhando para a mulher de soslaio –, e há aqui algo que eu não compreendo.

Dizendo essas palavras, deixou a mesa, e foi diretamente para a cama.

– Ah! – disse ele. – Então queria enganar-me, maldita mulher! Não sei o que me impede de comê-la também. Quem sabe você não se torne um animal velho.

Eis a carne que me vem a calhar para receber três ogros amigos meus que virão visitar-me um dia desses.

E tirou, um por um, os meninos que estavam debaixo da cama. As pobres crianças se puseram de joelhos, pedindo-lhe perdão. Porém, eles estavam lidando com o mais cruel de todos os ogros que, muito longe de ter pena deles, já os devorava com os olhos, e dizia à mulher que eles 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 que tinha na mão esquerda. Já havia agarrado um, quando a esposa disse:

– O que quer fazer a esta hora? Não terá tempo suficiente amanhã de manhã?

– Cale-se – retomou o ogro –, eles ficarão mais macios.

– Mas você ainda tem muita carne aqui – retomou a mulher. – Temos um veado, dois carneiros e metade de um porco!

– Tem razão – disse o ogro. – Alimente-os bem para que não emagreçam e os ponha para dormir.

A boa mulher ficou radiante de alegria, e lhes deu uma farta ceia, mas eles não conseguiram comer de tanto medo que sentiam. Já o ogro voltou a beber, satisfeito por ter com o que regalar muito os amigos. Bebeu uma dúzia de copos a mais do que costumava, o que lhe subiu um pouco à cabeça, e o obrigou a ir deitar-se.

O ogro tinha sete filhas, que ainda eram crianças. Essas ograzinhas tinham todas a tez muito bonita, pois comiam carne fresca como o pai. Porém, tinham os olhinhos cinzentos e redondos, o nariz adunco e uma bocarra com longos e afiadíssimos dentes muito separados uns dos outros. Não eram tão más, mas prometiam muito, pois já mordiam as criancinhas para lhes chupar o sangue.

Puseram-nas para dormir cedo, e a sete estavam numa grande cama, tendo, cada qual, uma coroa de ouro na cabeça. Havia, no mesmo quarto, uma outra cama do mesmo tamanho. Foi nesta última cama que a mulher do ogro pôs os sete meninos para dormir, depois do que, foi deitar-se ao lado do marido.

O Pequeno Polegar, que percebera que as filhas do ogro tinham coroas de ouro na cabeça, e que temia que o ogro sentisse remorso por não os ter degolado naquela noite mesmo, levantou-se no meio da noite, e pegando os gorros dos irmãos e o seu, foi, a passos de veludo, os pôr na cabeça das sete filhas do ogro, depois de lhes tirar as suas coroas de ouro, que pôs na cabeça dos irmãos e na sua, para que o ogro os tomassem pelas suas filhas, e as suas filhas pelos meninos que ele queria degolar. A coisa deu

certo como ele havia pensado, pois o ogro, tendo despertado à meia-noite, se arrependeu de ter deixado para o dia seguinte o que podia fazer na véspera. Então, saiu bruscamente da cama, e pegando o facão, disse:

– Vamos ver como se comportaram os engraçadinhos. Não pensaremos duas vezes.

Em seguida, subiu, tateando, ao quarto das filhas e aproximou-se da cama em que estavam os meninos, que dormiam todos, exceto o Pequeno Polegar, que teve muito medo quando sentiu a mão do ogro que apalpava a cabeça, como já havia apalpado a de todos os seus irmãos. O ogro, ao sentir as coroas de ouro, disse:

– Realmente, eu ia fazer um belo trabalho. Acho que bebi demais ontem à noite.

Foi, depois, à cama das filhas, onde, ao sentir os gorrinhos dos meninos, disse:

– Ah, eis os nossos manhosos! Trabalhemos ousadamente!

Dizendo essas palavras, degolou, sem titubear, as sete filhas. Muito contente com essa expedição, voltou a se deitar ao lado da esposa.

Logo que o Pequeno Polegar ouviu o ronco do ogro, despertou os irmãos, e lhes disse que se vestissem imediatamente e o seguissem. Desceram a passos de veludo ao jardim, e pularam as muralhas. Correram quase a noite toda, sempre a tremer, e sem saber para onde iam.

Ao despertar, o ogro disse à esposa:

– Vá lá em cima preparar aqueles engraçadinhos de ontem à noite.

A ogra ficou muito surpresa com a bondade do marido, e não duvidando de modo algum que ele não queria que os preparasse para cozer, e achando que ordenasse que os vestisse, subiu, e uma vez lá em cima, ficou assustada ao ver as suas sete filhas degoladas a nadar no sangue.

Começou por desmaiar (pois é o primeiro expediente de que se valem as mulheres em tais situações). O ogro, achando que a esposa estava demorando muito para cumprir a tarefa de que fora incumbida, subiu para ajudá-la. Não ficou menos assustado do que a sua mulher quando viu aquele terrível espetáculo.

– Ah! O que fiz eu? – exclamava. – Eles me pagarão, aqueles malvados, e já.

Na hora, lançou água no nariz da mulher para que ela recobrasse os sentidos, e disse-lhe:

– Dê-me, agora, as minhas botas sete-léguas, para que eu vá pegá-los.

Saiu para o campo, e depois de ter corrido bem longe e por todos os lados, acabou por entrar no caminho pelo qual andavam os pobres meninos que não estavam a

cem passos da casa do pai. Viram o ogro que ia de montanha em montanha, e que atravessava rios tão facilmente como tratasse do menor regato. O Pequeno Polegar, que viu um rochedo oco perto do lugar onde eles estavam, lá se escondeu com os seis irmãos, sem deixar de ver o que acontecia com o ogro.

O ogro, muito cansado devido ao longo caminho que havia percorrido inutilmente (pois as botas sete-léguas cansam muito um homem), quis repousar, e, por acaso, foi sentar-se na rocha em que os menininhos estavam escondidos. Como não suportava mais a fadiga, adormeceu depois de repousar por algum tempo, e começou a roncar tão terrivelmente que as pobres crianças tiveram tanto medo quanto haviam tido quando ele segurava o facão para degolá-los. O Pequeno Polegar teve menos medo, e disse aos irmãos que corressem depressa para casa, enquanto o ogro dormia profundamente, e que não tivesse pena dele. Seguiram o seu conselho e logo chegaram à casa.

Depois de se aproximar do ogro, o Pequeno Polegar lhe tirou as botas bem devagar, e as calçou na hora. As botas eram muito grandes e largas, mas como eram mágicas tinham o dom de aumentar ou diminuir, de acordo com a perna daquele que as calçasse, de modo que ficaram tão ajustadas nos seus pés, como se tivessem sido feitas para ele.

Foi diretamente para a casa do ogro onde encontrou a mulher dele aos prantos, junto às filhas degoladas.

– O seu esposo – disse- lhe o Pequeno Polegar - corre grande perigo, porque foi pego por um bando de ladrões que o juraram de morte, se ele não lhes der todo o seu ouro e toda a sua prata. No momento em que estavam com o punhal na sua garganta, ele me viu e rogou que viesse pô-la a par do que ocorria, e que lhe dissesse para dar-me tudo o que tem de valioso, sem nada reter, caso contrário eles o matarão sem misericórdia. E como a coisa urge, quis que eu pegasse as suas botas de sete-léguas, que cá estão, para que viesse apressada e caridosamente, e também para que a senhora não pensasse que sou um mentiroso deslavado.

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. O Pequeno Polegar, uma vez de posse de todas as riquezas do ogro, voltou para a casa do seu pai, onde foi recebido com muita alegria.

Há quem não concorde com essa última circunstância, e que pretenda que o Pequeno Polegar nunca roubou o ogro; que na verdade ele nunca teve remorsos por lhe tomar as botas sete-léguas, pois o ogro as usava só para correr atrás das criancinhas.

Tais pessoas garantem que o sabem de fonte segura, e até mesmo por terem bebido e comido na casa do lenhador. Garantem que o Polegar Polegar calçou as botas do ogro e foi para a Corte, onde sabia que estavam preocupados com um exército que estava a duzentas léguas de distância e com o resultado de uma batalha ocorrida. Ele foi, dizem, procurar o rei, e disse-lhe que se desejasse, traria notícias do exército antes do fim do dia. O rei lhe prometeu uma grande soma de dinheiro se conseguisse fazer isso. O Pequeno Polegar trouxe as notícias naquela tarde mesmo, e tornando-se conhecido por essa primeira façanha, ganhou tudo o que queria, pois o rei o pagava muitíssimo bem por levar as suas ordens ao exército, e uma infinidade de damas lhe davam tudo o que queria para terem notícias dos seus amantes, e foi esse o seu maior ganho.

Havia algumas mulheres que o encarregavam de levar cartas aos maridos, mas o pagavam tão mal, e isso rendia tão pouco, que ele não se dignava levar em conta o que ganhava com esse expediente.

Depois de ter exercido, durante algum tempo, o ofício de mensageiro, e de ter, mediante isso, acumulado muito dinheiro, voltou para casa do pai, onde é impossível imaginar a alegria que todos sentiram ao revê-lo. Deixou toda a família em boa situação. Comprou cargos recém-criados para o pai e para os irmãos e, assim, estabeleceu todos, ao mesmo tempo que criou para si uma excelente posição na Corte.

MORALIDADE

Ninguém sói afligir-se imensamente
De que venham os filhos irmanados,
Se todos saem belos, caprichados
E com um exterior resplandecente;
Mas se um deles é débil
E nenhuma palavra diz, é flébil,
E também desprezado e escarnecido;
Entretanto, já tem acontecido
De a pobre criatura
Dar à família a mais alta ventura.

I – PELE DE ASNO¹²⁶

Era uma vez boníssimo rei, a que o povo muito amava e os vizinhos muito respeitavam, sendo por isso o rei mais feliz do mundo. Além do mais, ele teve a sorte de casar-se com uma princesa linda e por igual virtuosa, que lhe deu apenas uma filha, porém, tão encantadora, que os pais viviam num verdadeiro êxtase.

No palácio real, havia abundância de tudo e muito bom gosto. Os ministros eram muitos sagazes e habilidosos, os cortesãos, muito dedicados, e os empregados, muito leais. Na grande estrebaria, havia os mais soberbos cavalos jamais vistos e com os melhores arreios, embora todos estranhassem que o mais importante animal fosse um asno com orelhas compridíssimas. Mas não fora por um mero capricho que o rei lhe dera tamanha distinção. O asno era merecedor de todas as regalias e honras, pois, na verdade, se tratava de um asno com poderes mágicos. Todo dia, ao nascer do sol, a sua baia estava coberta de moedas de ouro, que o rei mandava recolher.

Mas como a vida não é para sempre um mar de rosas, certo dia a rainha caiu de cama com uma doença desconhecida que nenhum médico era capaz de curar. No palácio, baixou uma imensa tristeza. O rei foi a todos os templos do castelo e fez promessas, em que se comprometia a dar a própria vida em troca da cura da amada rainha. Mas tudo foi em vão.

Certo dia, sentindo que ia morrer, a rainha chamou o marido e lhe disse, aos prantos:

– Meu fiel esposo e amigo, quero fazer-lhe antes de ir-me um pedido: se de novo se casar...

Nesse ponto, o rei a interrompeu, apertando-lhe as mãos e desfazendo-se em lágrimas, como que para dizer-lhe que jamais sequer pensara nisso.

– Não, não, minha fiel esposa amiga, em vez disso, peça-me que a siga na tumba!

– O reino – continuou a rainha com tranquila firmeza – precisa de sucessores e eu só lhe dei uma filha. Portanto, terá que se casar de novo, e eu lhe peço que só se case se encontrar uma princesa mais bonita e mais bem-dotada do que eu. Se me jurar isso, morrerei feliz e em paz.

¹²⁶ CORDEIRO, Renata. *Histórias ou Contos de outrora*. São Paulo: Landy Editora, 204 (p. 185-209)

Parece que a rainha tinha muito amor-próprio, e que se forçou o marido a essa promessa, foi porque não cogitava que pudesse haver outra princesa que a excedesse em beleza e dotes. Porém, o rei jurou e ela, alguns minutos depois, morreu.

O rei sofreu imensamente. Durante vários dias, só chorou e se lamentou. Mas, com o tempo, se foi conformando, e, certo dia, os seus ministros lhe mandaram uma representação, pedindo-lhe que se casasse de novo. Tal pedido o fez desfazer-se em lágrimas pelo pesar reavivado e respondeu que jurara à esposa que só voltaria a se casar quando aparecesse uma princesa mais bonita e mais bem-dotada do que a falecida, o que era praticamente impossível. Os ministros disseram que a beleza era algo supérfluo, e que para o bem do reino bastava uma rainha virtuosa e fértil, que lhe desse muitos filhos homens e, assim, tranquilizasse o povo quanto à sucessão. Também disseram que a princesa real tinha todos os atributos para se tornar uma grande rainha, mas, por ser mulher, logo se casaria com um príncipe estrangeiro, o que poria em risco a coroa, já que o rei não tinha filhos que lhe sucedessem.

O rei ouviu tudo e meditou sobre aqueles argumentos racionais, prometendo que voltaria a se casar. E, de fato, procurou, entre as princesas em idade de casar uma que lhe fosse conveniente. Todos os dias, os ministros lhe traziam retratos de princesas dos reinos das cercanias – porém o rei respondia negativamente com a cabeça. Nenhuma chegava aos pés da sua amada falecida.

O tempo passava e, à medida que passava, a princesa real ficava cada vez mais linda, excedendo a própria mãe. O rei reparava naquilo e, como já não estava no seu juízo perfeito, começou a sentir pela filha um amor profundo e forte, que não se assemelhava ao amor paterno. Enfim, não conseguindo mais esconder os seus sentimentos, declarou que só se casaria com ela.

A jovem princesa, que era muito virtuosa, quase desfaleceu quando ouviu a declaração do rei seu pai. Lançou-se-lhe aos pés e lhe suplicou eloquentemente a não cometer aquele crime hediondo.

O rei foi consultar um druida para ficar com a consciência tranquila, e o druida, que era ambicioso e só queria tornar-se um dos favoritos do rei, convenceu-o de que não havia mal algum naquele casamento e que, além de ser vantajoso para todos, era até mesmo um ato de caridade. O rei o abraçou e retomou ao palácio mais decidido ainda, e mandou que a princesa se preparasse para as bodas.

À princesa, em desespero, só ocorreu uma idéia: ir consultar a fada Lilás, sua madrinha. Então, partiu naquela noite mesmo numa espécie de carro puxado por um

cordeiro que conhecia todos os caminhos. A fada gostava muito da princesa e logo que a viu chegar lhe disse que já sabia de tudo.

– É claro, minha menina, que seria um grande erro casar-se com seu pai. Porém, eu vejo um jeito de arranjar as coisas sem que haja um confronto. Concorde com as bodas, mas lhe exija com uma condição que ele lhe dê um vestido da cor tempo. Nem com todas as riquezas que possui, nem com todo o seu poder, ele conseguirá semelhante vestido.

A princesa agradeceu à sua madrinha, retornou ao palácio e disse ao rei que se casaria com ele, contanto que lhe desse um vestido com a cor do tempo. O rei ficou tão maravilhado com a resposta, que mandou vir os mais habilidosos costureiros do reino, e lhes ordenou que fizessem o vestido, sob pena de serem enforcados.

Mas isso não foi necessário, porque após dois dias os costureiros trouxeram o vestido encomendado – magnífico vestido, leve como as manhãs e azul como o céu. A princesa ficou desapontada e correu de novo ao encontro da madrinha:

– O que fazer agora? – perguntou-lhe.

– Peça agora um vestido da cor da lua – respondeu-lhe a fada.

E a princesa real pediu ao rei o vestido da cor da lua, que foi encomendado de imediato.

No dia seguinte, o vestido foi entregue e era tal e qual da cor da lua. A princesa se desesperou de novo e se lamentava quando a fada apareceu e lhe disse:

– Se pedir um vestido da cor do sol, tenho certeza de que o rei ficará muito embaraçado, pois impossível fazer um vestido da cor do sol – e, pelo menos, você ganhará tempo.

A princesa fez o que a fada lhe recomendou – pediu ao rei um vestido da cor do sol, que foi de pronto, encomendado. E para que os costureiros o pudessem fazer, o rei lhes deu todos os diamantes e rubis da sua própria coroa para enfeitar o vestido. Quando o trouxeram, todos os habitantes do palácio tiveram que fechar os olhos, tamanho era o seu esplendor.

A moça se sentiu perdida, e sob o pretexto de que o vestido lhe havia feito mal aos olhos, retirou-se para seus aposentos, onde a aguardava a boa fada.

– Minha menina, não se desespere! Nem tudo está perdido! – disse-lhe ela. – O rei está obcecado e os nossos estratagemas falharam. Mas acho que se pedir a pele do asno que fornece todo o ouro que é o sustento da riqueza desta Corte, ele negará. Vá pedir-lhe a pele do asno.

A jovem, alegre e cheia de esperanças, correu e foi pedir ao pai a pele de asno. O rei ficou espantado com aquele capricho, mas na hora ordenou que sacrificassem o asno, cuja pele foi dada à princesa.

A princesa subiu, correndo, para os seus aposentos e se desfez em lágrimas, mas a sua madrinha conseguiu acalmá-la facilmente.

– Mas o que há, menina? Pois fique sabendo que isso foi ótimo. Envolve-se na pele de asno e saia pelo mundo. Deus recompensa quem tudo sacrifica pela virtude. Vá. Tudo o que lhe pertence a acompanhará, eu lhe garanto. Fique com a minha varinha de condão. Sempre que a bater no chão, verá surgirem as coisas de que estiver precisando.

A princesa deu um abraço apertado na madrinha, suplicando-lhe que não a abandonasse jamais. Em seguida, envolveu-se na pele de asno, passou fuligem no rosto e saiu do palácio despercebida.

O desaparecimento da princesa foi um verdadeiro escândalo. O rei, que já ordenara uma esplêndida festa para o dia das suas bodas, mergulhou no desespero. Mandou mais de mil mosqueteiros saírem à procura da filha. Mas tudo foi em vão. A varinha de condão tinha a fantástica propriedade de tomar a princesa invisível a todos os seus perseguidores.

Assim que saiu do palácio, a princesa foi andando sem rumo, até muito longe, à procura de uma casa onde pudesse empregar-se. Todo mundo lhe dava esmolas, mas ninguém a recebia na sua casa. Aquele rosto cheio de fuligem e aquela pele de asno faziam as pessoas sentirem nojo dela. Por fim, chegou às cercanias de uma cidade onde havia uma granja. Naquele exato local, estavam à procura de uma empregada que executasse as tarefas mais grosseiras, como lavar a pocilga, guardar os gansos e outras coisas do tipo. Vendo aquela maltrapilha tão suja, a dona da granja se dispôs a empregá-la, coisa que a princesa aceitou de pronto, de tão cansada que estava.

A mísera princesa teve que ficar num canto da cozinha. Com toda a criadagem a caçoar dela da maneira mais estúpida e tudo devido à pele de asno que ela usava. Enfim, acabou por se acostumar com aquilo, e caprichava tanto na execução das suas tarefas, que a dona da granja começou a vê-la com melhores olhos.

Certo dia em que se sentara à beira de um tanque, resolveu mirar-se no espelho d'água e assustou-se com a sua horrível aparência. Lavou-se e ficou clara como era – linda e branca como a lua. Algum tempo depois, teve que vestir de novo a medonha pele de asno a fim de voltar para casa.

No dia seguinte, não havia trabalho, porque era dia de festa, então a princesa tocou a varinha, e à sua frente surgiram os seus pertences, e ela se divertiu em pentear – se e enfeitar-se com os seus mais lindos ornamentos. O seu quarto era tão pequenininho que as caudas dos vestidos não se podiam desdobrar. Com justo mérito, a princesa se admirou no espelho e teve, dessa forma, um dia feliz. Depois desse dia, resolveu que em todas as horas vagas poria os seus lindos vestidos e se enfeitaria – mas sempre às escondidas, dentro das quatro paredes do seu quartinho. Por vezes, ficava tão encantadoramente linda que até suspirava por não haver ninguém que a visse.

Num dia de folga, em que Pele de Asno (chamavam-na por esse nome) pusera o seu vestido da cor do sol, ocorreu de ali parar o filho do rei, que fora à caça. Era um belo príncipe, o povo o idolatrava e os seus pais o adoravam. A dona da granja mostrou-lhe tudo, as aves, as plantações, e como o príncipe era muito curioso, percorreu a propriedade toda, examinando tudo. Mas quando passava por um corredor, encontrou uma porta trancada e resolveu espiar pelo buraco da fechadura: vislumbrou, lá dentro, uma beleza que o deixou fascinado. Era Pele de Asno com o seu vestido da cor do sol.

Muito intrigado, o príncipe saiu dali e foi perguntar quem ocupava aquele quarto escuro. Responderam-lhe que era uma pastora imunda chamada Pele de Asno, pois sempre vestia uma pele desse animal; disseram também que era tão suja que ninguém tinha vontade de aproximar-se dela, nem de falar-lhe, e que só por caridade a tinham empregado como pastora de carneiros e gansos.

O príncipe logo percebeu que era inútil inquirir aquelas pessoas tolas e voltou para a Corte com o coração palpitando de transtorno. Não conseguia tirar da cabeça a fascinante deusa vislumbrada por alguns segundos pelo buraco da fechadura. Arrependeu-se amargamente de não ter arrombado a porta. E tamanha foi a sua excitação que ficou com uma febre altíssima. A rainha se desesperou com o estado do seu filho único e prometeu milhões de recompensas a quem pudesse curá-lo.

Todos os melhores médicos do reino acudiram e, depois de vários exames, concluíram que a doença do príncipe provinha de uma inquietude moral. Assim que a rainha ficou sabendo disso, foi perguntar ao filho o que realmente se passava no seu coração. Disse-lhe que o que quer que fosse, ela faria tudo por amor a ele; que se queria a coroa, com certeza o seu pai a daria sem problema algum; que se queria por esposa alguma princesa, a tomaria, mesmo que fosse necessário declarar uma guerra. Mas que, pelo amor de Deus, não continuasse daquele jeito e lhe confessasse tudo, senão também morreria.

– Minha querida mãe – respondeu o príncipe com voz agonizante – não sou um filho desnaturado que quer subir ao trono quando o seu pai ainda está vivo. Pelo contrário: quero que ele viva por muitos anos mais.

– Eu sei meu filhinho, mas a sua vida é o que temos de mais precioso e queremos saber qual é o motivo do seu desassossego, que tudo faremos para lhe salvar a vida, pois salvando a sua vida, estaremos salvando também a nossa.

– Tudo bem, mamãe, vou contar-lhe a verdade. O que quero é que Pele de Asno me faça um bolo para saciar a minha vontade.

A rainha ficou estupefata ao ouvir aquele pedido tão estranho, ainda mais com a menção de uma pessoa de todo desconhecida e de nome tão feio.

– Meu filho, quem é Pele de Asno?

Um dos palacianos, que já estivera na granja, respondeu:

– Majestade, Pele de Asno é uma pastora imunda, encardida, que guarda os carneiros e gansos numa granja de propriedade real.

– Pouco importa! – disse a rainha. – Talvez o meu filho, numa das suas caçadas, tenha comido um bolo feito por ela e agora está com esse desejo doentio. Mandem Pele de Asno preparar, o mais rápido possível, o bolo.

Mensageiros partiram a galope para a granja em busca de Pele de Asno, para encomendar o bolo.

Cumpre dizer que, no instante em que o príncipe olhou pelo buraco da fechadura, quando visitou a granja, a princesa o percebeu, e depois, pela janelinha, pode vê-lo quando ele se afastava – e admirou o porte e a beleza viril do príncipe. Alguns dizem até que suspirou – que desse dia em diante sempre suspirava quando se lembrava daquela cena. O que quer que seja, quando Pele de Asno recebeu a ordem de preparar o bolo ficou agitadíssima e foi correndo a fechar-se no seu quartinho para pôr a mão na massa. Para tanto, lavou-se, penteou-se, pôs o seu vestido mais bonito e começou a amassar a mais branca e pura farinha com a manteiga e os ovos mais frescos e amarelinhos. Num dado momento, não se sabe se por obra do acaso ou se de propósito, deixou cair na massa um anel que tinha no dedo. Uma vez pronto o bolo, escondeu-se de novo sob a medonha e repugnante pele, e abriu a porta para entregar aos mensageiros o que lhe fora encomendado, e, tímida, lhes perguntou como passava o príncipe. Os mensageiros, muito soberbos, nem lhe responderam. Pegaram o bolo e se foram a galope para o palácio.

O príncipe recebeu ávido, o bolo, e o comeu com tamanha voracidade que os médicos ficaram estupefatos, não achando aquilo nem um pouco natural. Alguns segundos depois, começou a tossir desesperadamente, como se algo o asfixiasse. Era o anel. Tirou-o da boca e viu que se tratava de uma jóia rara e linda, que só poderia caber num dedinho de extrema delicadeza.

O príncipe o beijou inúmeras vezes e o pôs à sua cabeceira, para de novo contemplá-lo e beijá-lo sempre que ficava sozinho. Agora o que o atormentava era o desejo de conhecer a dona do anel, porém receava contar o que vira pelo buraco da fechadura, pois tinha a certeza de que todos zombariam dele. E, torturado por sentimentos tão contraditórios, acabou piorando. A febre aumentou. Então, os médicos disseram à rainha que a doença do príncipe era simplesmente amor.

Na hora, a rainha e o rei foram ao quarto do adorado doente.

– Meu filho! – disseram-lhe. – Seja bom conosco e nos diga o nome daquela que conquistou o coração, porque juramos aceitar a sua escolha, mesmo a mais humilde serva.

O príncipe, comovido com as palavras dos pais, respondeu-lhes:

– Meus queridos pais, eu não quero casar-me com alguém que lhe desagrade, e para provar o que digo declaro que só me casarei com a dona deste anel. Acho que a dona de um dedinho que nele caiba não pode ser nenhuma aldeã indigna de nós.

O rei e a rainha pegaram o anel, examinaram-no com atenção e concordaram com o filho. Em seguida, o rei beijou o filho e se retirou, e fez um decreto em que se proclamava que a moça em cujo dedo coubesse o anel seria a esposa do príncipe. Houve uma verdadeira peregrinação de moças em idade de casar ao palácio. Vieram, primeiro, as princesas, que eram muitas; em seguida, as duquesas, as marquesas e as baronesas, mas em nenhum dos seus dedos coube o anel. Depois, vieram as mais belas moças da cidade, que não pertenciam à nobreza, e tampouco nos seus dedos coube o anel. O príncipe melhorava e ele próprio fazia a prova.

Por fim, chegou a vez das milhares de moças de baixa condição, criadas, camareiras, e o mesmo aconteceu com elas. Então, o príncipe mandou vir também as cozinheiras e as guardadoras de gado, mas foi em vão.

– Agora só resta vir a tal Pele de Asno que me preparou o bolo – disse o príncipe – e todos riram, disseram que uma criatura tão suja não era digna sequer de pôr os pés no palácio.

– Ordeno que a tragam – declarou o príncipe. – Não há por que venham todas, menos ela.

Os cortesãos lhe obedeceram e foram buscá-la, porém dando gargalhadas daquela excentricidade do Príncipe.

Pele de Asno, que já amava o príncipe, sentiu o coração pular quando soube do tumulto que ocorria na Corte por causa do seu anel e, desconfiada de que também a viriam buscar, arrumou-se o melhor que pôde e pôs o seu mais lindo vestido. Em seguida, envolveu-se na pele de asno e aguardou. Algum tempo depois, chegaram os mensageiros com a ordem de levá-la, e os tais mensageiros não conseguiram parar de rir daquele horrendo ser. “Chamam-na ao palácio, ó imunda! Para casar-se com o filho do rei, ah! ah! ah!”.

O príncipe ficou desapontado quando Pele de Asno entrou no seu quarto.

– É você mesmo que ocupa aquele quartinho ao fundo da granja?

– Sim, senhor príncipe – respondeu ela.

– Mostre-me a mão – disse-lhe o príncipe por desengano de consciência, e suspirando de desânimo.

Então, o que se sucedeu foi qualquer coisa. Assim que recebeu a ordem de mostrar a mão, Pele de Asno pôs para fora da medonha pele que a cobria a mais delicada mão do mundo, rósea, em cujo dedo médio o anel coube como se tivesse sido feito especialmente para ele. De súbito, a pele de asno lhe caiu dos ombros e aos olhos de todos surgiu uma criatura de beleza exuberante. O príncipe pulou da cama e, ajoelhando aos seus pés, abraçou-a com ternura. Em seguida, o rei e a rainha fizeram o mesmo, perguntando-lhe se aceitava o príncipe por esposo. A princesa, toda confusa, já abria a boca para responder, quando o teto se abriu e a fada Lilás apareceu numa carruagem maravilhosa, tecida de pétalas lilases, e contou a todos a história da princesa tim-tim por tim-tim.

A alegria do rei e da rainha foi imensa quando ficaram sabendo que Pele de Asno era uma princesa real e, portanto, digna de ser a esposa do herdeiro do trono, e de novo, a abraçaram e beijaram.

O príncipe estava tão impaciente para se casar que mal houve tempo para preparar uma festa à altura do faustoso acontecimento. O rei e a rainha, que tinham adoração pela nora, não paravam de mimá-la e de beijá-la. Porém, a moça estava triste e disse que não poderia casar-se sem o consentimento do pai. Assim sendo, ele foi o primeiro a receber o convite para as bobas, que, a conselho da fada Lilás, não

mencionava o nome da noiva. Às núpcias, compareceram reis de todas as regiões: alguns foram de liteira, outros de cabriolé, e os de terras mais longínquas, montados em elefantes, em tigres e em águias. Porém, o mais poderoso e magnificente era o pai da princesa, que, para alegria geral, havia esquecido aquele amor impossível e descabido e se havia casado com uma bela rainha viúva, com a qual não teve filhos. A princesa, assim que o viu, correu ao seu encontro, e ele logo a reconheceu e a beijou ternamente, antes que pudesse ajoelhar-se aos seus pés. O rei e a rainha lhe apresentaram o filho, de quem se tornou muito amigo. As bodas se deram com pompa e circunstância, mas os noivos nem perceberam isso, pois só tinham olhos um para o outro.

Então, o rei, pai do príncipe, aproveitou a ocasião para passar o trono ao adorado filho. Este não o queria, mas o rei o forçou, e, para comemorar tão majestoso acontecimento, decretou três meses de festas contínua que ficaram célebres nos anais do reino.

MORALIDADE

Não é difícil perceber
Que este conto deseja às crianças mostrar
Que vale mais expor-se ao mais rude penar
Do que não cumprir o dever;
Que a virtude talvez não seja afortunada,
Porém, é sempre coroada;

Que contra o louco amor e os transportes fogosos,
É a mais forte razão um fraco barreiral,
E que não há tesouros mais preciosos,
De que o amante não seja liberal;

Que o pão preto, mais a água clara
Bastam para a alimentação
Dos mais novos da criação,
Caso possuam roupas raras;
Que não há fêmea sob o azul celestial
Que não se julgue muito bela,
Que tampouco pense em geral,
Se do trio da Beleza a famosa querela
Tivesse fim por meio dela,
Teria a maçã divinal.
É difícil crer neste conto, história,
Porém, enquanto houver neste universo
Vovó que a conte em prosa, em verso,
Será guardada na memória.

J – OS DESEJOS RIDÍCULOS¹²⁷

À Senhorita

*Se fôsseis menos cordata,
 Não viria aqui para relatar-vos
 A desairosa fábula insensata
 Que agora vou confiar-vos.
 Uma morcela é o seu tema central.
 Morcela, imaginais tal?
 Que pobreza! É um horror,
 Diria uma preciosa,
 A qual, terna e ponderosa,
 Só quer ouvir, falar de todo amor.
 Mas, sendo a melhor alma aqui vivente
 Que nos encantais narrando,
 E cuja expressão é muito inocente,
 Que vemos o que estais a nós contando;
 Sabeis que é mais o modo pelo qual
 Algo então é inventado,
 Que vence o tema central,
 Pondo o belo no contado,
 Desta fábula vós gostareis tanto,
 Com a moralidade, eu vos garanto.*

Estava certa vez um lenhador,
 Tão cansado da vida que levava
 De miséria, pesar, dor,
 Que – repetia – apenas desejava
 Não ver nunca mais o monte,
 E ir repousar no meio do Aqueronte:
 Porque via, no seu pesar profundo,

¹²⁷ CORDEIRO, Renata. *Histórias ou Contos de outrora*. São Paulo: Landy Editora, 204 (p. 211-219)

Que desde que surgira neste mundo,
 Nunca, jamais o céu empedernido
 Desejo algum lhe havia concedido.

Um dia em que no bosque, se queixava,
 Enquanto se lamentava,
 Júpiter, raio em mãos, se lhe acercou.
 É difícil pintar com precisão
 O horror que o homem tomou.
 “Não quero nada!” – o pobre homem gritou,
 Atirando o corpo ao chão.
 “Desejos e trovões, não haja tal;
 Conversemos, Senhor, de igual pr’a igual.”
 Júpiter respondeu: “Não temas tanto;
 Venho, compadecido do teu pranto,
 Todavia, eu tenho o intento
 De demonstrar-te que esse teus lamentos
 Me estão prejudicando sem objeto:
 Agora, escuta: juro-te, prometo
 (E isso está nas minhas mãos,
 Pois soberano sou do mundo grão)
 Atender três desejos por completo:
 Os primeiros que queiras formular
 De tudo quanto possas desejar.
 Vê bem o que te vai fazer ditoso,
 Vê bem o que te vai satisfazer,
 A sorte feliz vais ter
 Pelos teus votos: sê bem judicioso,
 E quando os votos fores formular,
 Reflete e pensa em como os empregar.”

Dizendo isso, aos céus júpiter voltou,
 E o lenhador, radiante,
 Abraçando, num instante,

A acha de lenha, no ombro ele a lançou,
Com a carga voltou para a morada.
Nunca lhe pareceu menos pesada!
Enquanto caminhava velozmente,
Pensava: “Não se há de ir rapidamente;
É preciso ponderar,
Vou a esposa consultar.”
E entrando no colmo estreito,
Todininho de mato feito,
Disse: “Minha Chiquinha, anda, façamos
Um bom fogo e boníssima comida,
Seremos ricos para toda a vida;
Nós somente precisamos
Formular os três votos que queiramos.”
E então, sem nada esquecer,
Conta o que lhe acabara de ocorrer.
Ao ouvi-lo, a sua esposa,
Resolvida e pressurosa,
Mil e um projetos fez em sua mente;
Porém, achando muito mais prudente
Agir com mais consciência,
Disse ao esposo: “Brás, amigo meu,
Para que não ajamos quais sandeus,
E por nossa impaciência
Acabemos com o todo,
Examinemos mano a mano modo
De não agirmos sem considerar:
Assim, vamos os votos formular
Amanhã, pois convém irmos primeiro,
Pedir conselho aos nossos travesseiros.”
“Acho sensato, de ouro o parecer”
– disse Brás. – Dá-me vinho pr’a beber.”
Bebeu, e frente ao fogo delicioso,
Saboreando muito o seu repouso,

No espaldar da cadeira já apoiado,
Disse: “Frente a esse fogo esplendoroso,
Uma grande morcela, que regalo!”
Estava essas palavras proferindo,
Quando a patroa, tomada
De terror muito assustada,
Viu a longa morcela que, saindo,
De um canto junto ao fogo da morada,
Aproximava-se-lhe, serpenteando.
Na hora, deu um grito, mas pensando
Que aquela idéia estouvada
Que o seu marido, por torpeza pura,
Propôs, ocasionara essa aventura,
Não houve xingamento ou impropério
Que, de raiva e coragem, não dissera
Ao pobre esposo. Quando se pudera
– dizia-lhe – alcançar todo um império,
Pérolas, rubis, ouro e diamantes,
Vestidos de atrair qualquer olhar,
Nada há mais importante
Que a morcela desejar?”
“Está bem, me equivoquei
Na minha escolha, eu não acertei
– disse ele –, foi um erro meu sem par,
Mas da próxima vez, eu vou pensar.”
“Ah! – disse – vou sentada isso esperar!
É preciso ser mesmo um animal
Para se poder ter desejo tal!”
Mas, uma vez de cólera tomado,
O bom marido viu-se então tentado
A formular o voto, mudo agora,
De se tornar viúvo nessa hora.
Porém, dessa vez, cá entre nós, era
A coisa que fazer melhor pudera.

Dizia: “Os homens, somos nós trazidos
Para sofrer no mundo tão fingido.
Ó peste, acaba com ela,
Ao inferno mil vezes a morcela!
Oh, rogo a Deus, velhaca condenada,
Que fique bem no teu nariz pregada!”

Essa súplica singela
Atravessou o céu e foi ouvida,
E mal havia o marido
Essas suas palavras proferido,
No nariz da mulher, a tal morcela
Desejada, ficou toda pendida.
Esse prodígio tão inesperado
Irritou a mulher demasiado.
Acontece que a Chiquinha
Era bonita, toda engraçadinha,
Tinha aparência agradável,
O certo, porém, era que de fato,
Em tal lugar aquele imenso ornato
Não provocava efeito apreciável;
No entanto, o tal pingente,
Que lhe encimava a boca, ao se pregar,
Tornava-lhe difícil conversar,
O que para o marido, certamente,
Era algo vantajoso, realmente,
E tanto, que naquele áureo momento
Lhe passou e passou no pensamento
A gulosa tentação
De não desejar já mais nada então.
“Ah, pudera, pensava a todo instante,
Depois de uma desgraça tão funesta,
Empregar o desejo que me resta
Para imperador ser, sempre reinante.

Assim, não haveria nada igual
Ao fausto e esplendor real;
Porém, pensar é coisa inda importante,
Com que aspecto a rainha ficaria,
E quanto pesar ela sentiria
Ao sentar-se num trono, imperatriz,
Com a morcela presa ao seu nariz.
Escutá-la a respeito conviria,
Que ela mesma decida nesta empresa
Se deseja tornar-se uma princesa
Com o horrível nariz que tem agora,
Ou, se não, seguir sendo lenhadora
Com o seu nariz bem feito
Como o de um animal vivo e perfeito,
Como ela soía ter
Antes de essa desgraça acontecer.”
Ao fim, resolveu ela o seu dilema,
E estando a par do que talvez forneça
Ter o cetro e o diadema,
E que, com este por sobre a cabeça,
Não há nariz que feio assim pareça,
Nem há nada que resista
À força do desejo de agradar,
Preferiu seu aspecto conservar
A tornar-se rainha e não bonita.
O lenhador ficou no mesmo estado,
E não se transformou num potentado,
E nem bolsa nem arqueta
Conseguiu ver de escudos bem repleta,
Tão feliz como ele estava
De empregar o desejo que faltava,
Para, com o seu concurso,
(Débil ventura, mísero recurso),
Tornar a mulher como antes se achava.

MORALIDADE

Pode-se ver que os homens miseráveis,
Cegos, atordoados, variáveis,
Não devem formular desejo algum,
E que deles não há quase nenhum
Que se valha de modo comedido
Dos dons que o céu lhe tenha concedido.

L – GRISELDA¹²⁸

Muito longe, nos Alpes montanhosos, entre juncos esguios, nos quais borbulha a nascente do Rio Pó, e onde esse rio inicia sua viagem para as férteis planícies, vivia certa vez um príncipe valente. Era o orgulho de todo o país. Os céus lhe haviam concedido todas as qualidades desejáveis a um grande rei.

Era muito apessoado, e dotado tanto para as artes bélicas quanto para os negócios de Estado, ou para realizações artísticas. Apreciava vitórias, planos ambiciosos, ações corajosas e tudo quanto leva o nome de um rei às páginas da história. Mas ainda maior importância dava à arte de governar, tudo fazendo para tornar o povo feliz e satisfeito.

Havia, porém uma sombra no caráter do príncipe. Tinha uma inclinação pessimista em relação ao belo sexo, vendo tudo sombrio quando se tratava de mulheres e tendo-as em conta de falsas e infiéis. Em sua opinião, mesmo as mulheres mais virtuosas eram meras hipócritas, esperando apenas a ocasião propícia para dominar o infeliz marido que se deixasse entregue a elas.

A nobre sociedade que o príncipe frequentava parecia compor-se somente de homens casados que, ou estavam irremediavelmente à mercê dos chinelos da esposa, ou eram enganados por elas. Além do mais o ciúme imperava nesse país.

Tudo isso contribuía para afirmar a antipatia do príncipe pelo sexo feminino. Mais de uma vez jurou que nunca se casaria, mesmo se o céu, tão dadivoso com sua pessoa, lhe enviasse a mulher mais virtuosa do mundo.

Ele dedicava as manhãs aos diversos assuntos do Estado. Decidia com sábia reflexão os assuntos do governo, amparava o direito das viúvas e dos órfãos e diminuía os impostos que haviam sido elevados por causa de uma guerra inevitável.

As tardes eram aproveitadas para caçadas de javalis e ursos. A coisa era assim, os animais selvagens metiam-lhe menos medo que as mulheres.

¹²⁸ LIMA, Maria José Alves de. *Contos de Perrault*. São Paulo: Melhoramentos, 1970 (p.147-185) (traduzido da edição alemã: Märchen e adaptado Inge M. Artl, cujo título original era: Contes em vers ET em prose).

Seus súditos já pensavam que o príncipe precisava de um herdeiro, que reinasse depois de sua morte de modo igualmente inteligente e com a mesma benevolência, e por isso começaram a pressioná-lo para que se casasse de uma vez.

Numa última tentativa, os cidadãos enviaram uma comissão de homens de prestígio ao castelo. O melhor orador de todos os conduziu e disse ao príncipe, com expressão séria, o que é usual dizer-se nessas ocasiões. Lembrou a importância de um herdeiro; para que o país continuasse a florescer e prosperar. No final, comparou o herdeiro do que nasceria de uma união do príncipe a uma estrela brilhante, junto da qual até o radiante disco lunar empalideceria.

O príncipe respondeu aos súditos com palavras simples e bem poéticas:

– Tomo o vosso afã de me ver casado como prova de vossa devoção, o que muito me alegra e comove. Gostaria de poder satisfazer vosso desejo amanhã mesmo, mas na minha opinião o casamento é um assunto para o qual um homem se decide tanto mais dificilmente quanto mais cauteloso ele é.

Vede um pouco as moças que há! Enquanto moram em casa dos pais, parecem possuir todas as virtudes, a bondade, a modéstia e a honestidade.

Mas assim que tem o destino fixado por um casamento, deixam cair a máscara e não se dão mais ao trabalho de colocar-se sob um aspecto favorável. Cada uma se mostra como é na realidade, o que frequentemente é uma surpresa desagradável.

Uma demonstra ser uma pessoa tristonha, a quem nada traz alegria, e se revela uma mulher zangada, que desaprende a rir, tendo sempre o que nos criticar outros.

Outra é uma criatura frívola, uma tagarela que acaba por arranjar um namorado atrás do outro.

A terceira imagina-se competente julgadora das artes, opina pretensiosamente sobre tudo e todos e critica até os maiores e mais elevados gênios.

Outra é perdulária e despede irrefletidamente dinheiro, jóias, móveis e até suas roupas.

Embora sendo tão diversas, todas as moças têm em comum o mesmo objetivo: querem que tudo esteja em acordo com suas ideias, querem mandar em nós. Mas estou convencido de que um casamento não pode andar bem quando o marido dança a música que a mulher toca.

Se quereis a todo preço o meu casamento, deveis me encontrar uma moça bonita, nem soberba nem vaidosa, de uma paciência sem limites, totalmente obediente e

que nunca queira fazer a sua própria vontade. Se achardes tal criatura, aceitá-la-ei imediatamente como esposa.

Depois deste discurso, o príncipe saltou sobre o cavalo e galopou em direção a seus caçadores, que o esperavam com a matilha de cães na planície defronte à cidade.

Os caçadores haviam se estendido na relva. Mas logo pularam de pé e fizeram soar as trombetas de caça tão alto, que os animais na floresta se assustaram.

Os cachorros perdigueiros puxavam as trelas cheios de impaciência e sofreguidão e precipitaram-se pelas matas.

O mestre caçador comunicou ao príncipe que o rastro do veado fora achado e o príncipe deu ordem para soltar a matilha.

As trombetas de caça soaram, os cavalos relincharam, os cães latiram e o eco tudo repetia, enquanto a caçada real se embrenhava cada vez mais profundamente na floresta, para seguir a pista do veado fugitivo.

Talvez fosse acaso, talvez destino, mas o príncipe se viu de repente separado da sua comitiva, entrando sozinho, cada vez mais, na floresta.

No fim estava tão perdido que nem ouvia mais os latidos da cachorrada ou as trombetas de caça.

Chegou a um local onde um regato claro corria em meio a uma escura floresta e onde a natureza parecia encantada. Um ligeiro arrepio perpassou-lhe pela espinha, ficou meio sonhador, com o olhar perdido, quando descobriu de repente diante dos olhos o mais lindo semblante que já vira em toda a sua vida.

Junto ao regato estava sentada uma pastora e girava com dedos ágeis o fio de um fuso, enquanto vigiava ao mesmo tempo seu pequeno rebanho.

Essa linda jovem teria encantado mesmo ao sombrio taciturno. Tinha o rosto tão delicado e claro como as pétalas de um lírio que floresce sempre na sombra da floresta. Os olhos eram mais azuis e radiosos do que o céu.

A moça agradou tanto ao príncipe que ele quis se esconder entre o arvoredo para poder contemplá-la a gosto. Mas nisto fez qualquer ruído e a moça virou-se. Ao perceber que era observada, corou violentamente.

O príncipe nunca pensara que uma moça tão bonita pudesse ser tão simples e tão ingênua. Uma timidez desconhecida apossou-se dele.

Ainda mais embaraçado do que a pastora, aproximou-se e explicou com voz insegura ter-se perdido e não encontrar mais sua comitiva. Perguntou também se ela vira os caçadores passarem pela vizinhança.

– Ninguém, exceto vós, chegou até esta solidão, prezado senhor – respondeu a moça. – Não tendes preocupação, eu vos conduzirei pelo caminho certo.

– Não posso agradecer suficientemente aos céus por este feliz acaso – disse o príncipe. – Já caçei frequentemente nessa floresta, mas até hoje não sabia que tesouro ela esconde.

Ajoelhou-se junto ao riacho para com as mãos colher água e matar a sede.

– Esperai um momento, prezado senhor – disse a menina e foi apressada buscar uma caneca na cabana.

Era apenas uma simples caneca de argila, mas o príncipe achou-a mais bela do que os copos de cristal, ouro e ágata dos quais bebia no castelo e a água clara do regato teve portanto um gosto muito melhor do que o vinho mais caro.

Depois a moça conduziu o príncipe por matas, vales profundos e lugares pedregosos, e o príncipe guardou na memória todas as particularidades da paisagem, para que mais tarde pudesse encontrar novamente o caminho de volta para a cabana da pastora.

Ela o acompanhou até um bosque sombreado e de lá o príncipe já enxergava por entre os galhos das árvores, bem longe, brilharem os telhados dourados do seu querido castelo.

O jovem pesaroso separou-se da pastora e a recordação desse encontro o acompanhou durante todo o caminho.

Mas só no dia seguinte percebeu até que ponto havia se apaixonado por ela, e como não podia revê-la imediatamente, o príncipe caiu numa profunda melancolia.

Assim que lhe foi possível, partiu a cavalo para uma caçada e na primeira oportunidade separou-se propositadamente de sua comitiva. Inúmeras plantas rasteiras e selvagens cruzaram seu caminho, mas o príncipe tinha observado atentamente as velhas árvores gigantescas e os cimos dos morros e encontrou novamente a cabana.

Ficou sabendo ser Griselda o nome da pastora, e que morava sozinha com o pai na floresta. Alimentavam-se de leite de ovelha, cogumelos e amoras que encontravam na floresta; Griselda fiava a lã de carneiro e depois a tecia, fazendo dela suas vestimentas.

Quanto mais o príncipe contemplava Griselda, tanto mais se inflamava o seu amor por ela, pois a bondade e a pureza espelhavam-se em seu semblante.

Sentia-se feliz por seu primeiro amor ter-lhe trazido tudo quanto esperava e assim decidiu-se subitamente e convocou neste mesmo dia o Conselho da Coroa.

– Vou satisfazer os vossos desejos e casar-me. Não vou procurar alguma moça estrangeira, porém uma nobre menina de nosso país. Mas só tornarei pública a minha escolha no dia do casamento.

A novidade espalhou-se por todo país como se fora levada pelo vento e houve por isso muita alegria. Quem mais satisfeito ficou foi o velho que fizera a preleção, pois estava convicto de que ela fôra responsável pela decisão do príncipe.

Foi muito divertido observar como as belas da cidade tentavam, inutilmente, mostrar-se ao príncipe. Era sabido de todos o valor que ele dava à bondade à modéstia e à reserva, pois o declarara em público pelo menos umas cem vezes.

Por isso, todas as moças mudavam agora, do dia para a noite, seu comportamento e seu aspecto. Mantinham os olhos modestamente baixos, abafavam o tom de voz, não elaboravam mais penteados tão altos, não usavam mais vestidos tão decotados, e só trajes despretensiosos, simples, de mangas compridas, das quais emergiam apenas as pontas dos dedos.

Os artífices e artistas da capital tinham muito o que fazer para aprontar a tempo os detalhes da festa do casamento.

Os construtores de carruagem montavam caleças de formas originais e com efeitos tão lindos, que o fato de serem trabalhadas a ouro era o mínimo.

Longas arquibancadas foram erguidas para que o povo pudesse assistir com comodidade ao festivo e esperado espetáculo. Elevados arcos e triunfo celebravam a glória do príncipe valente e também a vitória do amor sobre ele. Enormes fogos de artifício deviam enfeitar o céu noturno com mil novas estrelas. Os bailarinos da corte estudavam um novo bailado com ímpeto invulgar; os cantores ensaiavam uma nova ópera, a mais linda jamais composta pelos italianos.

E finalmente raiou o grande dia do casamento.

A aurora apenas de leves pinceladas, douradas e róseas, o profundo céu azul, e já as jovens damas da corte e da cidade estavam de pé, fazendo sua minuciosa toaleta.

De toda parte afluíam curiosos que enchiam ruas e praças. A guarda real esforçava-se para conter a turba entusiasmada e manter livre o caminho para o príncipe.

Do castelo soavam fanfarras, flautas, oboés, gaitas de fole, tambores e trombetas.

Finalmente apareceu também o príncipe, do alto de seu cavalo e acompanhado de toda a sua comitiva. O povo aclamou-o com júbilo, mas depois a turba emudeceu,

pois o príncipe conduziu sua montaria como todos os dias pela cidade afora e tomou o caminho da floresta.

– Sua paixão pela caça ainda o domina – disseram todos desiludidos – Ele não se casa.

O príncipe galopou pela planície até os morros depois diretamente para a floresta. Seus súditos seguiram-no admirados por entre sendas escondidas e tortuosas, que o príncipe alegre reconhecia, até a cabana onde habitava a linda pastora.

O boato do casamento do príncipe chegara até aquele local solitário e Griselda queria ir também até aquela cidade para assistir à festa. Tinha posto seu melhor vestido e estava naquele momento junto à porta, quando o príncipe surgiu com toda a comitiva diante da cabana.

– Para onde quereis ir com tanta pressa? – perguntou o príncipe, olhando-a amorosamente. – Não vos apresseis, minha bela, pois o casamento do qual sou o noivo, não poderá se realizar sem vós. Eu vos amo e vos escolhi entre mil outras. Convosco gostaria de passar minha vida, se não me recusardes.

– Não posso crer que me seja reservada tanta felicidade e tanta honra, prezado senhor – respondeu Griselda.

– Não, tenho intenções sérias e vosso pai já está de acordo – retrucou o príncipe. – Dai-me o vosso sim e jurai-me obedecer sempre aos meus desejos para que a paz e concórdia reine entre nós.

– Eu o juro – disse Griselda. – Se tivesse me casado com um simples homem da aldeia, teria lhe obedecido e sua vontade teria sido minha lei. Tanto mais me inclino se vós, meu rei e senhor, vos tornardes meu esposo.

As palavras brotaram tão despreziosas e humildes de seus lábios, que o príncipe não duvidou da verdade um instante sequer. Pediu à sua noiva, de agora em diante, vestir-se e enfeitar-se conforme convém a uma rainha. As damas da corte deviam auxiliar Griselda no vestir.

Entraram na pobre cabana e admiraram-se de como era cuidada e limpa. Um grande plátano despejava uma sombra agradável sobre o telhado.

Finalmente Griselda estava novamente diante da porta, desta vez em trajes principescos; luxuosos e rebordados de pérolas e coruscantes pedras preciosas. Os cortesãos admiraram-lhe a beleza e elegância, mas o príncipe achou que a cândida naturalidade de Griselda estava sufocada pela pompa e em silêncio já o lamentava.

A moça tomou lugar numa carruagem de ouro e marfim. Orgulhoso, como após a volta triunfal de batalha, o príncipe sentou-se a seu lado.

A comitiva seguiu, e cada um tomou, no séquito, o lugar que sua posição ou alta linhagem exigem. Depois o maravilhoso cortejo pôs-se em movimento.

Enquanto isso a notícia da escolha principesca já chegara até à capital. O povo foi ao encontro do príncipe e de sua noiva, cheio de impaciência, saudando o nobre casal com um grande júbilo e incorporando-se também ao cortejo festivo.

Os cavalos espantavam-se com barulho, empinavam irrequietos, e quase não podiam avançar, por causa do povo que se acotovelava em torno. Ninguém ouvira falar ainda de haver-se realizado outro espetáculo tão suntuoso na capital.

Lentamente o cortejo nupcial à catedral e o príncipe e a pastora Griselda foram casados em solene cerimônia.

Depois dirigiram-se para o castelo e a festa do casamento começou. Bailes, torneios, corridas de cavalos e exibições esportivas seguiam-se uns aos outros e em toda a capital reinou alegria e confusão.

No dia seguinte os enviados das diversas províncias e estados prestaram a sua homenagem ao casal de príncipes. Rodeada pelas suas damas da corte, a antiga pastorinha recebeu os pares do reino como uma princesa e agradeceu-lhes com palavras escolhidas, como se estivesse acostumada a fazê-lo durante toda a sua vida.

Aparentemente o céu lhe prodigializara não só beleza, mas também espírito, pois mostrava inteligência e bom senso, e aprendeu imediatamente os hábitos sociais da corte.

Desde o primeiro dia Griselda reconheceu as diversas qualidades, inclinações e fraquezas de suas damas e conduzia-as com compreensão humana e a mesma facilidade com que antes conduzia o seu rebanho.

Depois de um ano de união foi abençoada com uma criança.

O príncipe desejara um herdeiro para o trono, mas Griselda teve uma menina, uma linda princesinha que se tornou imediatamente o encanto de corte. Também o príncipe deixava a todo momento as questões de Estado para vir admirar sua filhinha.

Todas as damas de prestígio e elevada posição social tomavam uma ama para seus filhos, mas Griselda quis amamentar a criança ela mesma e disse:

– Seria grande ingratidão aos céus se eu me tornasse apenas meia mãe e recusasse à minha filha aquilo que ela me pede.

Esse desejo desagradou o príncipe – talvez a sua primeira paixão já se houvesse extinguido, talvez sua antiga disposição sombria já estivesse levando a melhor e obscurecesse seu julgamento, envenenando seu coração.

De qualquer modo foi se tornando, em relação à esposa, cada vez mais desconfiado, vendo sempre dissimulação nas ações de Griselda e em sua virtude somente uma armadilha para sua credulidade.

Deu ouvido a intrigas de estranhos, pois a inveja existe em toda parte e convenceu-se de que sua felicidade nada mais era senão um engano.

Para minorar as dúvidas, observava secretamente Griselda e a atormentava com proibições e caprichos. – “Se ela não me está enganando e é realmente tão virtuosa como parece, pelo menos não perde a paciência quando a maltrato” – pensou consigo.

O príncipe conservou Griselda no castelo como uma prisioneira, longe dos divertimentos que oferece a vida na corte. Vivía sozinha e recolhida em seus aposentos, nos quais mal penetrava a luz do dia.

A beleza prodigalizada pela natureza era suficientemente, na opinião do príncipe, para uma mulher usar seu feitiço.

Por isso exigiu de volta, grosseiramente, as pérolas, rubis e anéis com que presenteara Griselda no casamento, como prova de seu amor.

Griselda só pensava em fazer o que considerava sua obrigação. Por isso entregou de volta as jóias sem uma única palavra, e ficou contente por ver como o príncipe ficara satisfeito.

“Meu esposo está apenas me pondo à prova para fortalecer minha virtude que poderia se embotar numa vida tão fácil”, – repetia sempre de novo Griselda. “E se essa não é a sua intenção, é o desígnio do céu, e de enviar essas provações através de meu esposo, para por à prova minha perseverança e minha fé. Muita gente corre por sendas perigosas atrás de prazeres vãos, arrastada por seus desejos, e o céu as deixa cair no abismo sem as advertir. Mas a mim ele escolheu em sua bondade infinita, importa-se comigo como com um filho querido, e me castiga para meu próprio bem. Por isso devo agradecer ao céu a sua bondade paternal e sua severidade e amar as pessoas através das quais ele me envia essas provações. Só se é feliz, quando já se sofreu muito.”

Griselda obedeceu ao príncipe em tudo sem contradizê-lo, mas esse não se deixou abrandar pela sua meiguice angelical, porem pensou consigo:

“Sei sobre o que se apoia esta virtude lisonjeira e porque era inútil, até aqui, pôr Griselda à prova. Tratava-se de assunto aos quais Griselda não dá importância. Ela só

ama a criança e este é o único ponto onde posso feri-la e conseguir qualquer vantagem sobre ela.”

Griselda segurava a princesinha ao colo e brincava com ela, quando o príncipe entrou em seus aposentos. Nenhuma sombra parecia obscurecer a felicidade da jovem mãe.

– Sei que amais a criança acima de tudo, mas mesmo assim preciso tirá-la de vossa companhia enquanto ainda é pequena, para que seja adequadamente educada, pois de vós poderia receber maus hábitos – disse o príncipe – Por felicidade achei uma dama da nobreza que se encarregará dela como convém a uma princesa. Despedi-vos, pois, que virão buscá-la logo.

Com essas palavras o príncipe retirou-se, pois não teve coragem de assistir quando vieram buscar a princesinha.

Griselda chorou muito e esperou, desesperada, o terrível momento.

Mas quando chegou o cortesão que tinha recebido a ordem de buscar a criança, Griselda disse apenas:

– Preciso obedecer ao príncipe.

Beijou mais uma vez sua filha querida e entregou-a ao cortesão.

Nas proximidades da capital existia um convento, no qual uma abadessa piedosa mantinha as freiras em austera disciplina. Para lá foi levada a princesa, mas as freiras ignoravam quem era ela. Receberam apenas a ordem de educá-la bem e tratá-la com cuidado, recebendo em paga ouro e prata.

O príncipe procurou atordoar sua má consciência retornando à caça.

Ficava dias e dias longe do castelo, pois não ousava ser visto novamente por Griselda, depois da maldade que lhe fizera. Tinha-lhe receio como se tem medo de uma leoa a quem se tirou o filhote.

Mas quando finalmente voltou à casa, Griselda o recebeu tão amigável e meigamente como nos dias felizes de seu casamento, agora já tão distantes.

O príncipe sentiu então mais remorso e vergonha, mas seu ciúme sombrio ainda ficou mais declarado e dois dias mais tarde ele contou à esposa com lágrimas fingidas que a criança havia morrido de repente.

Esse golpe feriu Griselda ainda mais profundamente do que todos os acontecimentos anteriores, mas ela procurou dominar o próprio sofrimento e esforçou-se para consolar a suposta mágoa do esposo. Até neste momento de aflição ela esforçou-se em procurar a culpa em si própria.

A bondade e delicadeza da moça desarmaram o príncipe e durante um momento pensou em assegurar-lhe que a filhinha estava viva e em boas mãos.

Mas depois seu terrível ciúme levou novamente a melhor sobre o remorso e a piedade, e pensou que lhe seria útil calar durante mais algum tempo, deixando Griselda com aquela crença.

Ano por ano peregrinava o sol através de suas doze casas, e não via nada embaixo, na terra, que pudesse fazer desavir-se o casal de príncipes.

Griselda amava o seu esposo com a mesma devoção do primeiro dia, e quando às vezes acontecia estar o príncipe com disposição de atormentá-la um pouco, isto somente acontecia para que o amor não adormecesse, exatamente como faz o ferreiro, que esguicha um pouco de água no fogo da forja, a fim de que este arda mais violentamente.

Assim passaram-se quinze anos e nesse meio tempo a princesa crescia no convento, tornando-se uma menina linda e cheia de qualidade. Da mãe tinha a meiguice e a bondade, do pai a nobreza e o orgulho. Possuía todas as qualidades dos pais e por isso uma beleza perfeita, mas ignorava quem eles eram.

Um dia, um jovem nobre, passando pelo convento, viu a princesa à porta. Parou o cavalo e cumprimentou-a respeitosamente, e naturalmente apaixonou-se imediata e violentamente pela linda desconhecida.

A princesa o compreendeu bem, pois a natureza feminina dá às mulheres a aptidão de perceber, no mesmo instante, o que um único de seus olhares pode provocar.

A princesa compreendeu ser amada, e como o jovem nobre lhe agradava, correspondeu a esse amor de todo o coração... mas naturalmente só depois de ter fingido por algum tempo, que não queria saber dele, como convém a uma moça bem educada e de posição.

Nada mais parecia estar atrapalhando a felicidade do jovem par.

O jovem aristocrata era de origem ilustre, valente e amável, e até o príncipe tinha-lhe estima, já tendo pensado consigo mesmo se ele não lhe seria um dia o genro mais acertado. Alegrou-se ao saber que os dois jovens se amavam, mas logo foi dominado por aquele terrível anseio de pô-los primeiro à prova e fazê-los pagar com lágrimas a felicidade futura.

“Desejo ardentemente tornar ambos felizes, mas se não forem primeiramente postos à prova, esse amor nunca poderá durar. Ao mesmo tempo posso pô-los à prova mais

uma vez o amor de minha esposa; todavia desta vez não será para mitigar minha gratidão por seu amor sem limites e sua infinita bondade.”

Após essas reflexões, o príncipe fez saber publicamente estar resolvido a tomar uma nova esposa, por não ter tido filhos varões e o país precisar de um herdeiro, e por sua única filha do primeiro e irrefletido casamento ter morrido poucos dias após o nascimento.

A esposa escolhida desta vez era de origem nobre e fôra educada num convento.

O príncipe fez chegar a terrível notícia ao jovem par e é fácil de imaginar o desespero deles.

Sem mostrar o menor remorso, o próprio príncipe participou a Griselda precisar separar-se dela para sempre, para impedir desgraça maior.

O povo já resmungava há tempos por causa de sua condição inferior e estaria forçando-o a procurar uma nova união mais de acordo com sua posição.

– É preciso que volteis para vossa cabana e, como nos dias de antanho, que useis os trajés de pastora. Já mandei aprontá-los – disse ele.

A voz soava tão indiferente como se estivesse participando à esposa que partiria de viagem por alguns dias.

Griselda ouviu com rosto impassível, mas não pôde impedir que grandes lágrimas lhe rolassem pela face.

O sofrimento não lhe afetava a beleza e o rosto assemelhava-se a um dia de primavera no qual sol e chuva aparecessem ao mesmo tempo.

– Sois meu esposo, meu rei e senhor, e embora seja horrível o que acabais de me dizer, quero vos mostrar que só penso em vos obedecer – respondeu Griselda, suspirando.

Retirou-se imediatamente para seus aposentos, despiu o luxuoso vestido que usava e envergou novamente o traje velho que usava outrora quando era pastora. Depois, dirigindo-se mais uma vez ao príncipe, disse-lhe em voz suave:

– Não posso deixar de vos pedir perdão e de mostrar o meu remorso, pois vos falhei. Posso suportar o peso de minha existência, mas não o vosso rancor. Perdoai-me e ficarei satisfeita com minha triste sorte, e o tempo nunca mudará meu fiel amor por vós.

A grandeza de alma e dedicação sem limites de sua esposa acordaram novamente no coração do príncipe o antigo amor por Griselda.

Já queria dirigir-se a ela, abraçá-la e assegurar-lhe que não seria exilada, nem repudiada.

Mas novamente aquela rigidez desumana venceu e fez o príncipe abafar os próprios sentimentos e permanecer inabalável na decisão tomada.

– Já esqueci o passado e não quero mais recordá-lo – respondeu abrupto. – É bom que sintais remorso. Agora ide, é tempo.

Griselda partiu e levou seu pai consigo. Ele também usava novamente os trajes de pastor e a súbita mudança o enchia de amargura.

– Abandonaremos o castelo sem demora – disse-lhe Griselda. – Nossa cabana é pobre, mas lá no mato viveremos mais felizes e em paz.

Exatamente como antes, Griselda encetou a nova vida. Pastoreava os carneiros e banhava-se novamente junto ao regato como antigamente, quando vira o príncipe pela primeira vez e descobrira seu amor por ele.

Todo o dia pedia aos céus com toda a candura de sua alma para dar ao seu esposo riquezas e fama e não lhe recusar desejo algum.

Griselda ainda amava o príncipe, mas esse ainda não lhe dava tranquilidade.

Depois de algum tempo enviou-lhe, por um mensageiro, ordem de se apresentar ao castelo.

– Griselda, a princesa com a qual me caso amanhã deve ficar satisfeita comigo e convosco – começou o príncipe – Portanto deveis me ajudar a aprontar tudo aqui para o melhor, a fim de que eu lhe agrade. Sabeis ao que estou acostumado, o melhor é apenas suficientemente bom para mim. Tudo deve mostrar-lhe que se trata de um verdadeiro príncipe apaixonado, disposto a tudo para torná-la feliz. Empregai toda a vossa habilidade em enfeitar seus aposentos e não esqueçais um instante sequer, que tudo se destina a uma jovem princesa, a quem muito amo. Para que possais compreender melhor a vossa obrigação, deveis conhecê-la bem, e ordeno-vos de servi-la condignamente.

A princesa era linda como um crepúsculo matinal. Griselda pensou consigo mesmo: “Minha filha seria agora assim, crescida e talvez tão linda também”, e experimentou logo sentimentos espontaneamente maternos em relação àquela que lhe lembrava os idos dias felizes.

Portanto, quando a princesa tinha partido, disse Griselda ao príncipe:

– Majestade, permiti lembrar-vos de que a princesa, tendo crescido em meio à dignidade e ao respeito, nunca estaria em condições de suportar o tratamento que recebi de vós. O coração se lhe quebraria. Fui, pela minha origem humilde e a necessidade diária, acostumada ao trabalho pesado e, portanto, a suportar o sofrimento sem me

queixar. Peço-vos, digno senhor, nunca lhe digais uma palavra dura e sede sempre bom para ela.

– Sirva-me como te foi ordenado – respondeu o príncipe com severidade – Não compete a uma pastora dar conselhos e dizer-me o que fazer.

Griselda baixou o olhar e partiu em silêncio.

Convidados de longe e de perto reuniram-se no salão de festas.

Antes que as tochas fossem acesas e a festa começasse, o príncipe dirigiu-se a eles, dizendo:

– Além da esperança, nada neste mundo ilude tanto quando a aparência. Temos um exemplo diante dos nossos olhos. Aqui se encontra uma linda moça, que por seu casamento se tornará uma princesa. Quem pode imaginar tristeza ou mágoa em seu coração? Lá está um jovem da nobreza, amante de glória e vencedor de todos os torneios em que toma parte. Quem poderia pensar estar ele aqui presente à revelia? Qual de vós não está certo de eu ter sido abençoado pela sorte, vendo esta adorável princesa a meu lado? Quem poderia imaginar ter-me eu tornado o mais infeliz dos homens depois do meu casamento?

– Nada disto podeis compreender e vou finalmente vos dar a solução do enigma e pôr fim a toda infelicidade de que acabais de tomar conhecimento. A maravilhosa moça que aqui está é minha filha e vou dá-la a esse moço como esposo, pois já a ama há muito tempo e é também correspondido. Mandeí voltar minha fiel esposa, pois sua paciência e desprendimento me comoveram e quero me esforçar para remediar com amor os erros que cometi, levado por meu ciúme e minha desconfiança.

Quando o vento rasga subitamente uma nuvem escura, um temporal iminente é desviado e um raio de sol ilumina um dia sombrio, toda a paisagem ganha nova beleza. Do mesmo modo iluminaram-se agora todas as fisionomias, reencontrando uma expressão alegre.

A princesinha não cabia em si de contente. Abraçou o pai, que a beijou e a conduziu à mãe. Griselda havia sempre suportado com paciência todas as mágoas, mas essa alegria quase lhe foi demais. Chorava e mal podia tomar nos braços a filha perdida.

– Não choreis, mas ide envergar os trajes apropriados à vossa posição – disse o príncipe. – Estamos aqui para um casamento. Mais tarde tereis tempo suficiente para vos alegrar com vossa filha.

A princesa e o moço foram levados à igreja e prometeram-se mutuamente um amor eterno. O casamento foi celebrado com grandiosos banquetes, bailes e torneios.

Em toda parte foi Griselda o centro da atenção geral e à sua volta agrupavam-se os convidados. Sua grande paciência e bondade foram enaltecidas em inúmeras conversas, à mesa.

E por estarem todos se divertindo tanto, sua indulgência para com o príncipe de coração empedernido e caprichoso foi tão longe, a ponto de, no fim, ainda louvarem a sua crueldade, que permitira o aparecimento de tal exemplo de virtude, coisa que as mulheres sabem tão bem, embora seja tão difícil de ser encontrado.

3. DADOS BIOGRÁFICOS

Nara Lêda Franco nasceu em Jataí-GO e é filha de um pai que cantava histórias e de uma mãe que as contava.

É licenciada em Pedagogia e Educação Física, pelo Câmpus Avançado de Jataí (UFG) e especialista em Língua Portuguesa, pela Universidade Salgado de Oliveira-RJ – e agora, Mestre em Estudos Literários pelo Câmpus de Três Lagoas (UFMS).

Como pedagoga, lecionou por mais de vinte anos para crianças de faixa etária entre oito e onze anos e descobriu na literatura uma aliada na formação e ensino. Pelo contato com diferentes obras literárias, os alunos aprendiam a ser mais atentos, mais críticos e principalmente, mais imaginativos e felizes. Os contos de fadas faziam parte desse repertório literário, incluindo as narrativas perraultianas, que eram incansavelmente lidas e ouvidas.

Como professora no curso de Pedagogia, compartilhou com os futuros pedagogos suas experiências em sala de aula, ressaltando o papel da literatura na formação da criança e de como as histórias podem favorecer, além da produção de textos, a aprendizagem de outros conteúdos.

Realizar essa pesquisa resultou em uma necessidade. O gosto dos alunos pela literatura, especialmente pelos contos de fadas, incluindo os perraultianos, provocou seu interesse e norteou todas as leituras feitas. Cada análise era percebida a partir das experiências em sala de aula, onde sempre coubera aos alunos, no contato com a literatura, qualquer resposta.

Agora, se cabe a cada leitor dessa dissertação, as perguntas, que ela possa oferecer algumas respostas.