

ANA MARIA CLARK PERES*

REPENSANDO OS CONTOS DE FADAS**

RESUMO

O trabalho visa a refletir sobre as características e funções dos contos de fadas, bem como a repensar sobre sua origem, significado e adequação à criança.

RESUME

Ce travail a comme but de réfléchir sur les caractéristiques et fonctions des contes de fées, ainsi que de repenser leur origine, leur signification et leur adéquation aux intérêts des enfants.

* Professora de Língua Portuguesa da FALE/UFMG.

**Texto escrito a partir da dissertação de mestrado *A Língua na Literatura Infantil - as várias falas do adulto para a criança*, apresentada à Pós-Graduação da Faculdade de Letras/UFMG, 1987.

... O mergulho nesse mundo mágico não é sentimental ou vago; desemboca numa percepção precisa do cotidiano. Esse universo lúdico e de magia não tem nada a ver com a romantização do mundo feita [pelos adultos] em nome dos contos de fadas... O mundo autêntico da queles contos... não é idílico, é belo e cruel. Suprimir nos contos o canibalismo ou "modernizá-los" para um mundo de fábricas e de concreto armado ou ainda "adaptá-los às necessidades humanas", como querem certos pedagogos, liquida com essa forma de cultura.

Willi Bolle

A reflexão sobre as características e funções dos chamados "contos de fadas" aparece quase sempre no centro de grande parte das discussões a respeito da Literatura Infantil e vem, na maioria das vezes, acompanhada de enorme polêmica:¹ Especialistas divergem quanto à sua origem, importância e significado, mas é impossível negar a sua popularidade.

Algumas indagações básicas surgem naturalmente, quando é enfocada a questão:

- . Em que consiste o "conto de fadas"? Qual a sua origem?
- . Seria ele adequado às crianças, ajudaria no seu desenvolvimento ou, ao contrário, poderia ser considerado como uma narrativa alienante, que desviaria a infância dos verdadeiros problemas do mundo?

Julguei importante tentar um breve levantamento dos vários

estudos sobre o assunto antes de me deter em outras questões, no meu modo de ver, fundamentais e que não são comumente levantadas.

Primeiramente, é importante registrar que as origens dos "contos de fadas" são incertas, havendo um grande número de suposições.

Segundo Jesualdo, "A palavra 'fada' tem raiz grega. Indica 'o que brilha', e dessa raiz derivaram as demais desinências que contêm certa idéia de brilho. Assim, 'fábula', 'falar', 'fatalidade', 'fado' e 'fada' [derivam-se]... do latim 'fatum', que provém da mesma raiz grega. Esta raiz parece explicar-nos que quem narra tais contos procura fazer brilhar suas idéias... O destino do homem, o 'fatum', é o brilho que lhe dá realce e o determina..."

E Jesualdo prossegue, indagando: "Na verdade, de onde provêm as fadas? São, como alguns supõem, encarnações mitológicas, traduzem apenas a experiência popular... em sua expressão mais simples, procedem do engenho dos anônimos mais dotados de imaginação? Ou são símbolos criados para exercer uma determinada influência com seus feitos, virtudes, defeitos?... Um sábio etnólogo - responde Montegut - diria que são de raça ariana e pertencem à grande família dos povos indo-germânicos. Contentar-me-ei em afirmar que nasceram na Pérsia..."²

Cooper aponta também essa origem oriental e diz que teriam chegado à Grécia, depois das conquistas de Alexandre, o Grande, aparecendo na Europa Ocidental no período pós-renascentista.³

Jesualdo completa que os mitólogos parecem não se satisfazer com as explicações sobre a origem desses contos, insistindo em levantar sempre novas suposições, o que gera, no seu dizer, "uma grande confusão": "Grimm, Mr. Andrés Lefèvre e muitos ingleses optaram pela pátria ariana; Monsieur Hycinthe Husson, por uma pátria mista; Beufly e Monsieur Cosquin, pela pátria indiana; Monsieur Andrew Lang, o Santo Tomás da Mitologia Popular, resumia o debate declarando que nada sabia..." Cita ainda Max Müller: "os contos são as derivações modernas da mitologia e, para estudá-los cientificamente, é necessário, antes de tudo, referir cada conto moderno à antiga lenda que o engendrou e cada lenda ao mito do qual procede".⁴

Soriano informa que, a partir de 1685, esses "contos de fadas" entraram em moda, na França. E eram de dois tipos: os

eruditos, compostos por damas da grande sociedade, que multiplicavam as "peripécias feéricas", e os autenticamente populares.

Os contos de Perrault (o primeiro a registrá-los por escrito) são desse segundo tipo.⁵ Seu trabalho é o de um adaptador, que fez uma elaboração erudita dos contos de via oral, numa época de turbulência social, após a "Fronde", "movimento popular contra o governo absolutista no reinado de Luís XIV, cuja repressão deixou marcas de terror na França", como afirma Cademartori.⁶

Apesar do grande desprezo que diziam sentir pelo povo, ele acabou por reconstituir a arte popular de maneira bastante fiel.⁷

Suas adaptações tinham um objetivo pedagógico, sendo dedicadas às crianças.

Nesse momento, como mostra Soriano, surge na sociedade francesa, uma nova concepção de infância, considerando a criança como um adulto em potencial, que só atingirá a maturidade, depois de um longo processo.⁸ Ariès apresenta um tratado de 1646, que ilustra bem essa posição: "Só o tempo pode curar o homem da infância e da juventude, idades da imperfeição sob todos os aspectos".⁹

Apoiando-se nessas idéias, Perrault teria identificado a mentalidade popular à infantil, ambas pouco desenvolvidas (uma devido à condição social; e outra, à idade), podendo ser considerado como um dos criadores da literatura infantil.

Soriano afirma que essa literatura, na realidade, já existia, sob a forma de textos eruditos (como os dos jesuítas) e dos "contes d'avertissements", orais e populares. De maneira geral, porém, os contos populares eram destinados aos adultos e só à época de Perrault foram aproveitados para as crianças.¹⁰

Mais de cem anos depois (1812), aparecem na Alemanha as adaptações dos "contos de fadas", feitas pelos irmãos Grimm, folcloristas que se preocuparam em fixar as narrativas orais e populares de sua terra.

Zilberman afirma a respeito: "Adaptados pelos Irmãos Grimm, os 'Märchen' sofrem ainda uma mudança de função: transmitem valores burgueses do tipo ético e religioso e conformam o jovem a um certo papel social. Por outro lado, é mantido o elemento maravilhoso enquanto fator constitutivo da fábula narrativa, uma vez que sem ele inexistiria o conto de fadas".¹¹

A partir dessas duas adaptações, os "contos de fadas" se

difundiram e passaram a ser fonte de interpretações diversas.

A sua leitura mais conhecida é a psicanalítica, que enfatiza ao máximo a importância de seu significado.

Meves, por exemplo, afirma: "Quando los psicoanalistas, es timulados por las observaciones de Freud, comenzaron a hacer que sus pacientes les narrasen sus sueños con el objeto, en un primer momento, de descubrir por ese procedimiento las causas de los traumas anímicos, constataron que el mundo de los sueños del ser humano se asemeja en medida asombrosa al mundo de los cuentos populares".¹²

E aconselha esses contos à criança que se encontra na chamada "fase do mito": "... el cuento se acomoda a los niños pequeños de una forma muy específica puesto que no hace sólo una narración acerca de acontecimientos externos, sino que se sumerge en el mundo interior del alma... El niño actual se sitúa, entre los cinco y los ocho años, ante una transición decisiva en el curso de su desarrollo: el elemento imaginativo, fantasioso o emergente de la profundidad de su mundo interior ha de ser paulatinamente reconocido en cuanto tal para que pueda lograrse la inserción en la realidad".¹³

Fromm enfatiza também a ligação entre os sonhos e os contos: "Os sonhos do homem antigo e do moderno estão na mesma língua que os mitos cujos autores viveram na aurora da história... É uma língua com uma gramática e sintaxe próprias, por assim dizer, e cujo conhecimento é imprescindível para se poder entender o significado dos mitos, dos contos de fadas e dos sonhos".¹⁴

Bettelheim, por sua vez, propõe: "... no conjunto da 'literatura infantil' - com raras exceções - nada é tão enriquecedor e satisfatório para a criança, como para os adultos, do que o conto de fadas folclórico [... que] transmite importantes mensagens à mente consciente, à pré-consciente, e à inconsciente, em qualquer nível que esteja funcionando no momento [... Ele] é terapêutico, porque o paciente encontra sua 'própria' solução através da contemplação do que a história parece implicar acerca de seus conflitos internos...".¹⁵

Não foram poucos, no entanto, os que criticaram essas teorias.

Darnton, por exemplo, diz: "Bettelheim lê [...] os contos como se não tivessem história alguma. Aborda-os, por assim dizer, horizontalizados, como pacientes num divã, numa contempora

neidade 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. Surgiram ao longo de muitos séculos e sofreram diferentes transformações, em diferentes tradições culturais. Longe de expressarem as imutáveis operações do ser interno do homem, sugerem que as próprias mentalidades mudaram."¹⁶

A crítica marxista questiona não apenas a interpretação psicanalítica, mas a própria validade dos "contos de fadas".

Cerda afirma: "... lá a duda que surge, es si estos cuentos reflejan el sentimiento popular, con todas las connotaciones clasistas que implica el concepto 'popular'... Lo que inicialmente fue una expresión de la dinámica social de los pueblos, se convirtió con el tiempo y en el contexto de la cultura dominante, en fórmulas moralizantes repetidas hasta la saciedad, donde la ideología de los amos, de los esclavistas, de los señores feudales y de la nobleza, fue el factor descollante de los personajes, temas y escenarios donde se desarrollan estos cuentos. Todo ello nos obliga a preguntarnos si aquello que usualmente llamamos 'folklore' responde históricamente a la consciencia y al espíritu de los pueblos".¹⁷

Nenhum desses estudos abarca, no entanto, creio eu, alguns pontos centrais da questão. Ou seja: *inexistem pesquisas sobre COMO essas narrativas são apresentadas às crianças, hoje, as características das sucessivas traduções e adaptações, o seu grau de afastamento dos originais clássicos, as peculiaridades das edições.*

Sem essa análise, acredito ser inútil toda a polêmica em torno do assunto.

Na tentativa de esclarecer esses itens, escolhi para a minha pesquisa o conto *Chapeuzinho Vermelho*, o mais difundido dentre os vários contos adaptados por Perrault e pelos Irmãos Grimm.

As causas dessa popularidade são muito discutidas, mas acredita-se ser o erotismo que o caracteriza (marcante já nas versões populares) um dos maiores fatores dessa verdadeira "fascinação" exercida pela narrativa nos adultos e nas crianças.

Na escolha dos textos para estudo, foi aproveitado o maior número possível de edições: trinta e três versões (de a 1953 a 1985), que contam a história, respeitando em linhas gerais seus

momentos de organização. Tais textos, com poucas exceções, não pretendem reescrever o conto (não alteram significativamente sua estrutura); mesmo os que têm um propósito mais ou menos definido de modificação de alguns dados mantêm as várias etapas da narrativa, existentes nos originais de Perrault ou de Grimm.

A maioria não aponta indicação de origem, mas uma simples leitura indica que a preferência geral é pelo final (feliz) de Grimm; a maior parte, no entanto, dos que se referem ao autor original, diz-se ligada a Perrault.¹⁸

Não foram incluídas no estudo as paródias ou reescrituras do conto, que alteram substancialmente sua estrutura, com objetivos e resultados diversos.

Quanto ao "corpus" específico do trabalho, busquei fazer uma análise estilística das trinta e três versões em língua portuguesa, ou seja, detectar elementos lingüísticos expressivos (ou, ao contrário, que resultaram em clichês), a fim de se perceber a ideologia subjacente a essas estruturas.

O primeiro passo para a análise foi a divisão dos originais em quatro grandes partes da narrativa: "Exposição", "Complicação", "Clímax" e "Desenlace". Foi apontada, também "A volta de Chapeuzinho Vermelho à casa da avó", constante apenas no texto alemão.

Em cada um dos momentos do conto, antes da análise comparativa das várias informações, foi feita uma breve revisão bibliográfica das interpretações diversas do trecho em questão, anotando-se áreas e enfoques variados (antropológicos, psicanalistas, ético-religiosos, etc.).¹⁹

Para a análise propriamente dita, foram isolados itens dos dois originais, de modo que todas as informações fossem levantadas.

Foram observadas as alterações sofridas em relação aos modelos de Perrault e de Grimm e as suas marcas lingüísticas significativas (expressivas ou não).

Depois dessa análise, foram levantadas e comentadas as informações novas acrescentadas aos originais, alterando-lhes substancialmente o significado.

No final de cada item, foi feito um apanhado das informações que se mantiveram e das alterações mais relevantes e, no final de cada momento, a sistematização dessas observações.

A análise do texto se fez acompanhar de uma análise dos as

pectos gráficos das referidas versões.

A exaustiva pesquisa levou-me a uma importante conclusão: em nome do conto tradicional (com poucas exceções, não há nessas versões uma intenção de reescritura das narrativas-padrão), oferecem-se à criança arremedos das adaptações primitivas.

A meu ver, o problema, pois, se transfere: não se trata, simplesmente, de se posicionar a favor ou contra o dito "conto de fadas" e de se tentar desvendar seus possíveis significados. Tratando-se de literatura, é necessário, sobretudo, refletir a respeito dos dados alterados, sua forma de expressão e suas possíveis causas e conseqüências.

Nota-se, na maioria das versões, além da omissão de trechos significativos, o acréscimo de outros, não encontrados em Perrault e em Grimm. Em vários textos, cortam-se elementos importantes da narração, em favor de descrições irrelevantes.

Suprimem-se informações, talvez porque determinadas cenas poderiam ser consideradas "violentas" ou "fortes" e, portanto, "impróprias" para as crianças.²⁰

Os acréscimos ao conto apresentam, na maioria das vezes, características bem definidas.

A sua grande marca é a *puerilidade*: idealiza-se a vida de Chapeuzinho (vive entretida em "passeios divertidos", em que se envolvem "bichinhos", flores e muita alegria), e há um constante apelo ao "infantil" (festa de aniversário, "coelhinhos" amigos, "cestinhas" cheias de guloseimas variadíssimas, etc). A forma diminutiva aparece insistentemente, numa tentativa de se passar afetividade, mas o resultado é a redução do mundo da criança.

Força-se uma simplicidade, que, segundo Cunha, é artificial: "A puerilidade [...] do ponto de vista lingüístico, é fruto de um engano. Podemos dizer que há dois tipos de domínio da língua, por parte do sujeito falante: o ativo e o passivo... O autor que usa a puerilidade, pensando só assim ser entendido pela infância, esquece-se de que ela pode não usar determinadas construções, mas é perfeitamente capaz de compreendê-las".²¹

O tom moralizador, presente em um grande número de versões, é, ainda segundo Cunha, "outra faceta dessa puerilidade: o autor acha a criança incapaz de chegar a conclusões, de ter posições, de perceber os 'arranjos' da trama para levá-la a criar um comportamento e dá-lhe a 'aula' escrita e acabada".²²

A moral expressa nos textos estudados não está mais sob a forma de um "lembrete", fora da história, como em Perrault, ou de uma "promessa", no final do conto, como em Grimm, mas encontra-se ao longo da narrativa, ora de forma explícita, ora de maneira sutil e subliminar.²³ Como afirma Rosenberg, "Através do narrador o adulto se transforma em educador onipresente e onisciente".²⁴

Na tentativa de se passar maior emoção (as cenas são várias vezes exageradas - trágicas ou excessivamente felizes) usam-se recursos afetivo-apelativos, com uma adjetivação abundante e muitos clichês de linguagem. Chega-se facilmente ao melodrama ou à total banalidade.

Quebra-se constantemente o "princípio" da indefinição, característico dos contos de fadas, detalhando-se fatos e sentimentos. A sugestão cede lugar à explicitação de pormenores, que, além do mais, retardam desnecessariamente a ação.

O perfil psicológico de algumas personagens também é modificado: o lobo, por exemplo, é comumente descrito como "guloso" (outro apelo ao "infantil"), "malandro" e "galanteador". Alteram-se funções previamente estabelecidas nos contos tradicionais, sem, contudo, assegurar-lhes uma renovação ou atualização significativas.

Esses dados levam à constatação de que tais textos, na maioria das vezes didáticos, pueris e previsíveis, não podem ser considerados como obras literárias.²⁵

Seriam eles, pois, "adequados" à criança?

Cunha sugere uma resposta a essa pergunta: "Cada vez mais se fortalece nossa suspeita de que não há como estabelecer critérios para definir o que tocará (e como) a infância. Por isso mesmo, o critério estético (que inclui o valor da visão do mundo) é o único a nosso ver pertinente, na seleção, para qualquer fim, da obra de arte, para crianças também".²⁶

Percebe-se dessa maneira que o problema não é o grau de afastamento das versões estudadas em relação aos originais, mas o fato de elas (na sua maioria) não se guiarem pelo critério estético, sendo antes reproduções mal feitas e tendenciosas da história tradicional.

Parece haver por parte do adulto um desconhecimento dos textos primitivos (o conto, ao que tudo indica, é narrado de memória, mas as alterações - mesmo inconscientes - são ideológicas),

um descompromisso com a arte (a nível de palavra e de imagem) e às vezes uma ignorância da própria norma culta: cometem-se desvios freqüentemente inadequados ao contexto.

Como diz Cunha, "muitos livros (infantis) são escritos por educadores e não artistas"²⁷, mas, aqui, duvida-se, inclusive, de que sejam "educadores" os "criadores" de determinados textos.

É importante lembrar a responsabilidade das editoras na produção de obras tão pobres. Observa-se que a proliferação de versões impressas se deu a partir da década de 70, quando se formou a discussão em torno de um estatuto da literatura infantil e de uma nova postura diante da infância. Ora, tais discussões tornaram o livro para criança não só um objeto de estudo, mas um produto de consumo garantido: editoras perceberam que literatura infantil passava a ser um bom negócio.

Para a venda fácil, investem mais nos aspectos gráficos do que no texto: para este, serve qualquer adaptador, sem nome ou com apelido, ou ainda sem sobrenome. Mas na própria produção gráfica os enganos são enormes: o investimento não se dá na arte do desenho, na concepção e no traço do artista (por isso mesmo, ele também não é nomeado): investe-se na *cor*, elemento mais superficial da arte, e mais apelativo para o comprador.

A conseqüência desse desrespeito à criança, público especial de tais obras, é lamentável. Como afirma Held, "a criança, por muitas vezes, torna-se aquilo que fazemos dela, evolui em função do alimento que lhe propomos. Seguramente, o adulto que [a] despreza... e [...] faz dela imagem simplista, torna-la-á tal como a vê... Ora, tratar assim a criança como subdesenvolvida é atitude perfeitamente incompatível com a reivindicação da literatura infantil de estatuto de literatura autêntica em igualdade de condições".²⁸

Finalizando, poderia afirmar que essas características encontradas na grande maioria das trinta e três versões de *Chapeuzinho Vermelho* estudadas não devem ser consideradas como específicas das traduções e adaptações dos "contos de fadas". Presentes em tantos textos "literários" infantis, elas nada mais revelam que o desrespeito e a redução de que é vítima a criança, em grande parte da produção cultural a ela endereçada.

NOTAS

1. Para muitos, que desconhecem a multiplicidade de obras endereçadas à infância, surgidas no Brasil principalmente a partir da década de 70, "Literatura Infantil" ainda é sinônimo de "conto de fadas".
2. JESUALDO. *A Literatura Infantil*. Trad. James Amado. São Paulo, Cultrix, 1982. p. 116-7.
3. COOPER, J.C. *Cuentos de Hadas Alegorías de los Mundos Interiores*. Trad. para espanhol Xóchtl Huas. Málaga, Sírio, 1986. p. 9.
4. JESUALDO. Op. cit., p. 121.
5. SORIANO, Marc. *Les Contes de Perrault - Culture Savante et Traditions Populaires*. Paris, Gallimard, 1977. p. XIV-V.
6. CADERMATORI, Lígia. *O que é Literatura Infantil*. São Paulo, Brasiliense, 1986. p. 34.
7. Em 1697, aparecia sob o nome de seu filho - Pierre Darmancour - a primeira publicação dos contos: *Histoires ou Contes du temps passé, avec des moralités*.
8. SORIANO, Marc. Op. cit., p. XX.
9. ARIÈS, Philippe. *História Social da Criança e da Família*. Trad. Dora Flaksman. Rio de Janeiro, Zahar, 2a. ed., 1981. p. 162.
10. SORIANO, Marc. Op. cit., p. XXI.
11. ZILBERMAN, Regina. *A Literatura Infantil na Escola*. São Paulo, Global, 1981. p. 141.
12. MEVES, Christa. *Los Cuentos en la Educación de los Niños*. Trad. para espanhol Juan C. Rodriguez Herrans. Santander, Sal Terrae, 1978. p. 12.
13. Idem, p. 102-3.
14. FROMM, Erich. *A Linguagem Esquecida. Uma Introdução ao Entendimento dos Sonhos, Contos de Fadas e Mitos*. Trad. Octavio Alves Velho, Rio de Janeiro, Zahar, 5a. ed., 1973. p. 16.

15. BETTELHEIM, Bruno. *A Psicanálise dos Contos de Fadas*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980. p. 13-14; 33.
16. DARNTON, Robert. *O Grande Massacre dos Gatos*. Trad. Sônia Coutinho. Rio de Janeiro, Graal, 1986. p. 26.
17. CERDA, Hugo Gutiérrez. *Ideología y Cuentos de Hadas*. Madrid, Akal, 1985. p. 175-6.
18. É bom lembrar que há grandes diferenças entre a adaptação francesa e a alemã. A adaptação de Perrault, além de apresentar um desfecho trágico, é bem mais sucinta que a de Grimm.
19. Já se pôde notar, nesse momento, como várias interpretações, ignorando as versões populares que inspiraram a adaptação de Perrault, valorizam detalhes que inexisteriam nessas narrativas orais. Um bom exemplo disso é o "chapeuzinho vermelho", pormenor do conto mais explorado e analisado, sobretudo pelos psicanalistas, e que é um efeito literário de Perrault (não estava presente em várias das versões populares). Como afirma Soriano, a sua simbologia diria respeito ao adaptador que o escolheu dentre outros, e não ao conto em si mesmo. (Cf. SORIANO, Marc. Op. cit., p. 160).
20. Na maioria das versões, por exemplo, o lobo não come a avó e a menina: há apenas uma ameaça, seguida de fugas intermináveis, pedidos de socorro, busca de esconderijos, etc.
21. CUNHA, Maria Anonieta Antunes. *Literatura Infantil - Teoria e Prática*. São Paulo, Ática, 1983. p. 58.
22. Idem, p. 59.
23. Nos novos textos, Chapeuzinho Vermelho, diferentemente do que acontece nos originais, é comumente caracterizada como uma menina "obediente", "boazinha", "bem educada", etc; ao partir para a floresta, sua mãe lhe dá os mais diversos conselhos; no caminho, "bichinhos" também se incumbem de lembrar as instruções maternas - até o lobo participa, às vezes, das sessões de ensinamentos; no final, há, geralmente, novas e infundáveis lições de moral.
24. ROSEMBERG, Fúlvia. O Adulto, a Criança e a Literatura. *Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos*. Brasília, v. 62, nº 141. Jan./abr. 1977, p. 8.

25. É bom lembrar que Perrault, apesar da nítida intenção pedagógica, possuía uma preocupação estética, e os textos dos irmãos Grimm caracterizavam-se pela simplicidade e pelo cuidado com a expressão.
26. CUNHA, Maria Antonieta Antunes. *Literatura Infantil: a Procura do leitor*. Belo Horizonte, Faculdade de Educação da UFMG, 1986. Dissertação de Mestrado. p. 134.
27. _____. A Linguagem na Literatura Infantil. *Revista do Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais*. Belo Horizonte, nº 8, 1979. p. 10.
28. HELD, Jacqueline. *O Imaginário no Poder: As Crianças e a Literatura Fantástica*. Trad. Carlos Rizzi. São Paulo, Summus, 1980. p. 228-9.