

OS CONTOS MARAVILHOSOS E A TRADIÇÃO

*Noemi Henriqueta Brandão de Perdigão*¹

RESUMO

Este artigo é parte da dissertação de mestrado defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPR, sob orientação da Prof^a Dr^a Marta Moraes da Costa. O objetivo deste texto é conceituar os gêneros maravilhoso, mágico e fantástico, assim como os chamados contos maravilhosos tradicionais. O artigo analisa o papel mítico e iniciático que estes contos têm desde sua criação, além dos aspectos narrativos (tempo, espaço, tipos de narração, personagens, linguagem) que os diferenciam.

Palavras-chave: Literatura; Literatura Infanto-Juvenil; Contos Maravilhosos.

ABSTRACT

This paper is part of my Msc. Dissertation presented at the UFPR's master Program in Brazilian Literature, supervised by Prof. Marta Moraes da Costa. The purpose of that study was comparing the traditional and the fairy tales. The mythic and the narrative aspects (time, space, narrative types, personages and language) were analysed.

Keywords: Literature, Infantile Litterature, Marvellous Tales.

Neste artigo serão estudados alguns contos maravilhosos tradicionais a fim de observarmos se existem elementos que caracterizam a categoria conto maravilhoso e como eles se estruturam.

A primeira questão que se levanta é como denominarmos este conjunto de contos cuja relação de paralelismo com o mundo exterior é particular? Que possui uma causalidade própria (diferente da relação de causa-efeito do mundo real), que assimila quaisquer intromissões de forças sobrenaturais sem questioná-las ou justificá-las, que faz conviver fadas, ninfas, seres transreais (a Morte, a Caridade,...) com seres humanos comuns, que dá ao tempo e ao espaço importância diferente daquela que é dada no cotidiano?

¹ Professora de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira, Língua Francesa e Ética e Comunicação do CEFET-PR. Mestre e Especialista em Literatura Brasileira pela UFPR. Chefe de Gabinete do Diretor-Geral do CEFET-PR.

Na atualidade, há basicamente duas categorias por vezes usadas de forma indiscriminada, que definem essas narrativas: conto de fadas e conto maravilhoso. Conto de Fadas é uma categoria mais restritiva, já que traz em si a referência a um personagem que, se não absolutamente necessário, é um dos elementos que o caracterizam.

Segundo Nelly Novaes Coelho, os contos de fadas podem ou não ter fadas, mas possuem sempre o maravilhoso e seus argumentos desenvolvem-se dentro da magia feérica² (reis, rainhas, príncipes, princesas, fadas, bruxas, gigantes, anões, objetos mágicos, metamorfoses, tempo e espaço fora da realidade conhecida, etc.) e têm como eixo gerador uma “problemática existencial”. Isto é, o núcleo problemático é a realização essencial do herói ou da heroína, o que geralmente diz respeito à união homem-mulher. Há, igualmente, a presença de provas que devem ser vencidas para que o herói atinja sua auto-realização.³ Essas provas constituem, no conto, os resquícios dos rituais iniciáticos tematizados nos mitos, comprovando a relação existente entre a narrativa mítica e o conto de fadas.

Vale ressaltar que, excetuando alguns contos nórdicos e eslavos, a busca é sempre efetuada pelo ser masculino, que luta, vencendo terríveis provas, para alcançar sua princesa (o que constitui seu ideal). Isso pode ser explicado pela idealização da mulher, postulado da civilização cristã, atitude que marcou profundamente os contos de Andersen, Grimm e, sobretudo, os de Perrault.⁴

Antes de apresentarmos a definição de Nelly Novaes Coelho de Conto Maravilhoso, falaremos de algumas classificações de maravilhoso enquanto modo de representação ficcional. O apelo do maravilhoso está presente na literatura desde seus primórdios. O encantamento e a atração face ao que lhe era desconhecido fez o homem ter necessidade de falar no mistério para tentar entendê-lo. Narrar esse mistério e explicá-lo, mesmo que fora dos padrões usuais da lógica, já era uma forma de desvendá-lo. Assim, apareceram o mito e

² Há uma objeção que gostaríamos de apontar: no momento da compilação dos contos que compõem a tradição maravilhosa ocidental (Perrault, Grimm e Andersen), nos séculos XVIII e XIX, personagens como reis e rainhas faziam parte da vida cotidiana, não eram feéricos, embora fossem maravilhosos no sentido de viverem uma vida onde os “mirabilia” eram mais numerosos do que os “realia”.

³ COELHO, Nelly Novaes. O conto de fadas. São Paulo: Ática, 1987. p.13.

⁴ A preocupação primeira de Perrault era com a educação feminina: [...] *Les femmes se trouvant au centre de ses réflexions, Perrault a spontanément choisi des contes qui montraient des femmes en situation. Les vertus idéales de la femme, telles que Perrault les conçoit: beauté, douceur, bonté, obéissance à l'époux, dévouement à la tenue de la maison, absence de coquetterie et fidélité sont indissociables [...]* In: MOUREY, Lilyane. Introduction aux contes de Grimm et Perrault. Paris: Lettres Modernes, 1978. p.36.

o conto maravilhoso: *Pour échapper à l'angoisse l'homme fait appel à son imagination et crée des maquettes d'une autre sorte - ces modèles spontanés de l'univers que sont les contes magiques où le merveilleux vient combler les lacunes laissées par le savoir.*⁵

O maravilhoso, ao lado do mágico e do fantástico, é um modo de representação ficcional. A noção de “mágico” está relacionada com o coletivo, visto que somente os atos que se repetem e estão sancionados pela tradição e pelo consenso social podem ser considerados mágicos. Os atos individuais pertencem ao âmbito da superstição. Na verdade, [...] *a magia é um objeto de crença por definição. A experiência que a contraria não a coloca em questão como sistema.*⁶ As noções básicas da magia são valores coletivos fundamentais e, por isso, tornam-se sagradas. A relação da magia com o coletivo e com o sagrado aproxima-a do mítico, cuja eficácia também está relacionada à sua assunção por parte da comunidade e à crença naquilo que é narrado como em um dogma religioso.

Contudo, ao passarmos para a esfera literária a situação se altera: embora aceito quase indiscriminadamente como atributo literário, o mágico teve seus limites discutidos por Selma Calasans Rodrigues, que levanta como primeira questão o fato de a magia ser uma interferência na realidade, enquanto a literatura pertence a um contexto imaginário, mesmo quando se quer ultra-realista.⁷

Já o fantástico faz parte de um outro contexto. Proveniente do grego “phantastikós”, através do latim “phantasticu”, ambos oriundos de “phantasia”, o adjetivo fantástico [...] *refere-se ao que é criado pela imaginação, o que não existe na realidade, o imaginário, o fabuloso.*⁸ Assim, seu campo de ação é o imaginário, achando-se, pois, mais adequado para qualificar um universo cuja relação com o real é sempre mediada, como acontece com o universo da literatura.

O fantástico, de certa forma, opõe-se ao mágico, já que aquele deve ser entendido [...] *não como um substituto da crença, mas como sua crítica, como sua paródia.*⁹

O fantástico e o maravilhoso se tocam, mas a diferença mais importante está na busca ou não de justificativas para as situações sobrenaturais da narrativa. Quando a narrativa prepara o estranhamento e leva o leitor a não considerar normais os acontecimentos narrados, confrontando a ordem da razão com a da desrazão, não temos mais o maravilhoso e sim o fantástico.

⁵ SCHNITZER, Luda. *Ce que disent les contes*. Paris: Ed. du Sorbier, 1985. p.9-10.

⁶ MONTERO, Paula. *Magia e pensamento mágico*. São Paulo: Atica, 1986. p.55.

⁷ Para maiores esclarecimentos ver RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.

⁸ RODRIGUES, Selma C. p.9.

⁹ RODRIGUES, Selma C. p.32.

Nesse sentido, qualificarmos uma narrativa de maravilhosa significa atribuir-lhe certas características. Selma Calasans Rodrigues chama de maravilhosa a interferência de deuses ou de seres sobrenaturais na poesia ou na prosa (fadas, anjos, etc.).¹⁰ É a ficção mais radical, pois não há questionamentos sobre verossimilhança no universo do maravilhoso; tudo é possível, homens, animais e objetos convivem num esquema de igualdade em que trocas de atributos são plausíveis e muito comuns.

Tzvetan Todorov qualifica de maravilhosa a narrativa em que o sobrenatural é aceito sem questionamento.¹¹ Há ainda, segundo Selma C. Rodrigues, um outro tipo de maravilhoso, não tão radical, em que seres humanos comuns convivem, num cotidiano aparentemente verossímil, com seres sobrenaturais, sem que haja questionamento algum no universo narrativo.¹² André Breton, por sua vez, instituiu o maravilhoso como arma de combate contra a passividade e a submissão do espírito. Os meios de chegar a ele seriam todas as formas de transgressão, de violação dos interditos: a loucura, o sonho, o amor, tudo que é tributário do desejo.¹³ Acrescentaríamos a poesia à lista dos tributários do desejo. Na lista daqueles que pensaram o conceito de maravilhoso, aparece o nome de Pierre Mabilille. Fazendo parte do grupo surrealista francês, vai elaborar uma reflexão em que, ao lado da discussão teórica sobre o maravilhoso, arrola os mais importantes textos maravilhosos da tradição. A primeira distinção de Pierre Mabilille refere-se a “maravilhoso” enquanto classificação morfológica: o adjetivo “maravilhoso”, devido ao seu uso indiscriminado ao lado de outros superlativos, perdeu toda sua significação. Já o substantivo manteve seu vigor, evocando o conjunto de fenômenos extraordinários que constituem a base das narrativas fantásticas.¹⁴ Etimologicamente, a raiz de “maravilha” encontra-se no latim “mirabilia”, que, por sua vez, deriva-se de “miror”. Em torno de “miror” prosperou uma enorme família: “admirar”, “mirar-se”, “mirar”, “admirável”, “maravilha” e seus derivados “milagre”, “miragem”, “espelho” (“miroir” em francês). Nesse sentido, o percurso definidor de maravilhoso acaba nos levando à noção de espelho, [...] *le plus banal et le plus extraordinaire des instruments magiques*.¹⁵

A ligação “maravilhoso”-“espelho” abre um caminho muito importante à medida em que remete a ocorrência de situações maravilhosas a um universo em que o objeto é tão verdadeiro quanto seu reflexo. Isto é, em que a noção de verdade deixa de existir como cânone máximo condutor de nossos desígnios,

¹⁰ RODRIGUES, Selma C., p. 54-6.

¹¹ TODOROV, Tzvetan. apud: RODRIGUES, Selma C. p.29.

¹² RODRIGUES, Selma. C. p.56.

¹³ BRETON, André. apud: RODRIGUES, Selma C. p.57.

¹⁴ MABILILLE, Pierre. *Le miroir du merveilleux*. Paris: Éditions de Minuit, 1962. p.20

¹⁵ MABILILLE, Pierre. p.22.

cedendo lugar a diferentes possibilidades de vivência. *Ainsi, devant le miroir, nous sommes amenés à nous interroger sur la nature exacte de la réalité, sur les liens qui unissent les représentations mentales aux objets qui les provoquent.*¹⁶ Nesse sentido, o objetivo da “viagem maravilhosa” ultrapassa em muito a diversão ou a entrada em mundos extra-ordinários, constituindo, isso sim, a exploração mais profunda da realidade universal. A definição de Nelly Novaes Coelho também merece ser citada. Para esta autora, contos maravilhosos são narrativas sem fadas que se desenvolvem num cotidiano mágico e que têm como eixo gerador a problemática social (ou ligada à vida prática, concreta). A diferença entre contos de fadas e contos maravilhosos estaria, na perspectiva da autora, no eixo gerador dessas narrativas: os primeiros desenvolvem-se a partir de uma problemática existencial; os segundos, de uma problemática social.¹⁷

Esta é uma oposição que nos coloca face a alguns problemas, entre os quais o principal é o fato de existirem narrativas que possuem a maioria das outras características que definem um texto como maravilhoso, mas não se originam de uma problemática social. Grande parte dos contos de H. C. Andersen pode ser colocada neste grupo. Citaremos como ilustração “A Pequena Sereia”. A busca da protagonista é pela satisfação de um desejo pessoal, pela sua identificação enquanto ser adulto, o que a impele a uma diferenciação radical face aos outros membros de sua família. A narrativa possui várias características que a colocam no âmbito do maravilhoso (personagens maravilhosos convivendo com personagens “reais”; tempo e espaço marcados de forma mais fluida; situação narrativa obedecendo a uma verossimilhança própria às narrativas maravilhosas), diferenciando-a de textos cuja base são os “realia”. Por “realia” entendemos os índices que colocam a narrativa em um contexto mais “realista”. Isto é, índices que servem de base a textos em que a relação com o real é explorada através de referências a hábitos alimentares, musicais, de vestuário e outros da época, reforçando, pela identificação, o laço que une ficção e realidade.

O breve levantamento das categorias “conto de fadas” e “conto maravilhoso” foi elaborado de forma a possibilitar a opção por um dos dois sintagmas e levantar os estudos já existentes no âmbito da teoria literária e ciências afins.¹⁸

¹⁶ MABILLE, Pierre. p.24.

¹⁷ COELHO, Nelly N. p.14.

¹⁸ BETTELHEIM, Bruno. A psicanálise dos contos de fadas. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.; CASCUDO, Luiz da Câmara. Literatura oral no Brasil. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1984.; COELHO, Nelly N. A literatura infantil. São Paulo: Quíron/Global, 1982.; COELHO, N.N. O conto de fadas. São Paulo: Ática, 1987.; DURAND, Gilbert. A imaginação simbólica. São Paulo: Cultrix/

A opção final foi o sintagma “conto maravilhoso”, que deve ser entendido numa acepção mais ampla do que a colocada por Nelly Novaes Coelho. Neste artigo, conto maravilhoso é aquele em que os “mirabilia” suplantam os “realia” já na sua concepção, aquele cuja função primeira é preencher as lacunas do real. Este tipo de narrativa constitui a ficção mais radical, campo em que os conceitos de mimese e verossimilhança adquirem significados outros. A verossimilhança procurada é a que dará coerência interna à narrativa; do mesmo modo ocorre com a mimese, que não procura comprovação no mundo extratextual. Tudo é possível e vivido em sua integridade. Esta liberdade ilimitada dá a este texto uma diferença essencial face a todas as outras categorias literárias que, umas mais, outras menos, se desejam representação de alguma coisa. O universo do conto maravilhoso é o imaginário, que possui marcas do ambiente em que se alimenta,¹⁹ mas que o extrapola, reconstruindo-o.

Considerando sob esses aspectos, o conto maravilhoso aponta para alguns precursores importantes. Antes, porém, de procurar os predecessores na história da literatura enquanto texto escrito, vale ressaltar que a origem desses contos é oral. Sua existência até os dias de hoje dá provas disso. Qual a razão de serem encontradas versões do mesmo conto em lugares extremamente distantes geográfica e culturalmente? Cinderela, por exemplo, é um dos contos mais difundidos. Há a versão alemã, compilada pelos irmãos Grimm, a napolitana, compilada por Basile, a húngara, compilada por Stier, a sérvia, por Wukstepanovitch, a catalã, por Milé y Fontanals e a francesa, por Perrault.²⁰ Versões que se diferenciam umas das outras em função de detalhes, mas que mantêm uma estrutura comum que possibilita sua identificação mútua. Por que a maioria dos narradores desses contos maravilhosos tradicionais possui

EDUSP, 1988.; JOLLES, André. Formes simples. Paris: Seuil, 1972.; LÉVI-STRAUSS, Claude. Antropologia estrutural. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.; LOISEAU, Sylvie. Les pouvoirs du conte. Paris: Presses Universitaires de France, 1992.; MABILLE, Pierre. Le miroir du merveilleux. Paris: Editions de Minuit, 1962.; MONTERO, Paula. Magia e pensamento mágico. São Paulo: Ática, 1986.; MOUREY, Lilyane. Introduction aux contes de Grimm et Perrault Paris: Lettres Modernes, 1978.; PÉJU, Pierre. L'archipel des contes. Paris: Aubier, 1989.; PROPP, V.I. Morfologia do conto maravilhoso. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.; RODRIGUES, Selma C. O fantástico. São Paulo: Ática, 1988.; SCHNITZER, Luda. Ce que disent les contes. Paris: Ed. du Sorbier, 1985.

¹⁹ Segundo Michel Maffesoli, a “âmbiência” da época marca toda a produção cultural e artística daquele período, mesmo que de forma inconsciente: *Rien n'échappe à l'ambiance d'une époque, pas même ce ou ceux qui croient en être totalement indépendants*. (MAFFESOLI, Michel. Le monde imaginal - quelques considérations épistémologiques. Paris: Université René Descartes. Centre d'études sur l'Actuel et le Quotidien (CEAQ).s./d. mimeo. p.1)

²⁰ PERRAULT, Charles. Contos de Perrault. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985. p.247.

características comuns, como a autoridade face ao que é narrado, autoridade que é produto de uma onisciência que o aproxima mais do narrador contador de histórias do que do narrador onisciente das narrativas literárias?

O narrador onisciente das narrativas literárias conhece pensamentos e atos de seus personagens, manipula-os de acordo com o efeito que deseja e procura convencer o leitor de que seu ponto de vista é o mais adequado. Contudo, sua onisciência é diversa da do narrador contador de histórias: *A narrativa oral emprega, invariavelmente, um narrador autoritário e de confiança.*²¹ Esta autoridade e confiança estão ligadas ao tipo de texto que é narrado e à forma de narração desses textos: *A narrativa oral tradicional consiste, retoricamente, em um contador, sua estória e uma platéia subentendida. A narrativa escrita, não-tradicional, consiste, retoricamente, na imitação ou representação de um contador, sua estória e uma platéia subentendida.*²²

Além dessa autoridade e confiança, outra característica deste narrador oral é sua objetividade. Esta objetividade está relacionada à sua não-intromissão subjetiva naquilo que narra,²³ e não à adoção de um ponto de vista semelhante ao de um observador humano neutro. Esta postura não dá oportunidade a que se crie uma irônica distância entre o narrador e o autor ou entre seus interesses e os implícitos na história.²⁴ Essa ironia criada pelo narrador é uma característica da narrativa que deseja a participação do leitor e que deseja igualmente revelar-se, revelar o seu próprio fazer, dessacralizando-se e à história narrada. Mostrando seu caráter ficcional, a narrativa impede identificações mais profundas do leitor com o que é narrado.

No conto maravilhoso, não se deseja dessacralizar nada. Antes, o objetivo é sacralizar o narrado. O texto passa a ser sagrado para o leitor/ouvinte, sagrado no sentido de inquestionável, de possuir um conteúdo que deve ser aceito - e o é -, apesar de poucas vezes acorde à lógica do cotidiano. Esta situação tem a ver intimamente com a fonte mítica da maioria dos contos maravilhosos. A crença no mito aproxima-se da crença religiosa: ela é dogmática, embora fundada nas razões da mente coletiva, em seus arquétipos e crenças.

Ademais, como não há distância irônica entre o autor e o narrador de um conto maravilhoso tradicional, não fazemos distinção entre os dois, e o

²¹ SCHOLES, Robert. & KELLOGG, Robert. O legado oral na narrativa escrita. In: _____. A natureza da narrativa. São Paulo: Mc Graw-Hill do Brasil, 1977. p.34.

²² SCHOLES, Robert. & KELLOGG, Robert. p.35.

²³ Estamos falando da intromissão explícita, sob a forma de valorações e direcionamentos do leitor, já que acreditamos ser impossível um afastamento total entre narrador e narrado. As marcas de quem fala/narra se fazem sempre presentes no texto, mesmo naqueles que se querem totalmente impessoais, como no caso dos textos técnico-científicos.

²⁴ SCHOLES, Robert. & KELLOGG, Robert. p.35.

leitor/ouvinte acaba assumindo os conhecimentos e valores do narrador como se fossem os seus, o que potencializa os efeitos da narrativa sobre seu leitor/ouvinte.

As fontes primeiras desse conto maravilhoso tradicional seriam, então, as narrativas orais. Isso não significa que os contos que chegaram até nós - a maioria através da palavra impressa - sejam transcrições de textos orais. Significa, isto sim, que é possível percebermos nesses contos motivos e temas que já apareciam em certas narrativas orais em que se prioriza a permanência de valores, não seu questionamento. Embora haja controvérsias quanto à origem da literatura ao passar da fala à escritura, grande parte dos estudiosos concorda com sua origem na narrativa oral. Segundo Paul Sébillot, *La littérature orale comprend ce qui, pour le peuple qui ne lit pas, remplace les productions littéraires*.²⁵ As narrativas que compõem o que denominamos hoje “Literatura Primordial”, cujas fontes são as narrativas orientais, são marcadas por um caráter mágico ou fantasioso. Esta literatura primordial vai se difundir durante a Idade Média por toda a Europa, originando a Literatura Popular (via registro oral ou escrito não-culto, isto é, sob a forma de folhetos, literatura de *colportage*) e a Literatura Infantil “clássica” ou “tradicional” - fábulas de Esopo, La Fontaine; contos de Perrault, Grimm ou Andersen - (através de seu registro escrito por via culta).²⁶

Nos textos dos predecessores dos contos maravilhosos tradicionais, as marcas comuns são o estilo do narrador - um narrador autoritário e de confiança -, a pouca preocupação com a autoria - tal como o conceito é entendido contemporaneamente - e a linguagem utilizada. Na passagem da narrativa tradicional oral à narrativa escrita um dos pontos levantados pelos estudiosos é a introdução, não de narradores, mas de autores.²⁷ Esta autoria está sendo considerada aqui como o trabalho pessoal de criação, trabalho cujo objetivo é tornar o texto um produto único, original, diferenciando-o dos outros, mesmo daqueles que tratam do mesmo tema. Contudo, o que se pode observar nos textos escritos que compõem a tradição literária dos contos maravilhosos é uma preocupação menor com a questão da autoria. Nestes, em função de sua filiação à tradição da narrativa oral, o narrador é [...] *o instrumento através do qual a tradição assume uma forma tangível como representação*.²⁸ No caso da poesia narrativa, ele é o “cantor de histórias”; no da prosa composta oralmente, ele é o “contador de histórias”. Em nenhum dos dois ele é autor. Fica evidente, então, a não-importância do autor nessas narrativas. Essa literatura

²⁵ SEBILLOT, Paul. apud CASCU DO, Luiz da Câmara. Literatura oral no Brasil. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1984. p.23.

²⁶ COELHO, Nelly N. A literatura... p.174.

²⁷ SCHOLE S, Robert. & KELLOGG, Robert. p.35.

²⁸ SCHOLE S, Robert. & KELLOGG, Robert. p.35.

[...] *compreende um público como não sonha a vaidade dos nossos escritores. O desnorteante é que ninguém guarda o nome do autor. Só o enredo, interesse, assunto, ação, enfim, a gesta.*²⁹

Assim, desde as narrativas orientais, passando pelas medievais, até chegar às narrativas maravilhosas do Renascimento europeu, podemos traçar um percurso em que os contos maravilhosos vêm mantendo vivas uma cultura e uma lógica diferentes daquelas que determinam os rumos do mundo ocidental desde o Século das Luzes até hoje.

Contudo, vale lembrar, com Lévi-Strauss, que [...] *o pensamento mágico se distingue da ciência não pela sua ignorância das causas reais que afetam os fenômenos, mas, ao contrário, “por uma exigência de determinismo mais imperiosa e mais intransigente do que a postulada pela ciência”.*³⁰ Nesse sentido, é uma outra forma de se compreender o mundo e os homens o que procura o pensamento mágico, forma que não é totalmente oposta à racionalidade, mas complementar a ela. Essa complementação é feita ouvindo-se o lado mais sensível e concreto do homem, seu lado dos sentidos e emoções. Ao colocar em cena situações em que “mirabilia” e “realia” convivem placidamente, os contos maravilhosos abrem ao leitor a possibilidade de conciliação desses seus lados, que não são opostos, senão complementares.

Vale lembrar, igualmente, o que fala Pierre Mabilille sobre a relação entre o mundo da ciência e o do maravilhoso. Tanto o olhar científico quanto aquele do artista que não descarta a existência do maravilhoso no seu contato com o mundo cotidiano procuram conhecer a estrutura do mundo exterior, compreender o jogo de forças que o move, acompanhar os movimentos da energia. Textualmente, Mabilille coloca que [...] *La science sera une clef du monde dès qu'elle sera susceptible d'exprimer les mécanismes de l'univers dans une langue accessible à l'émotion collective. Cette langue constituera la poésie nouvelle lyrique et collective, poésie dégagée enfin des frissonnements, des jeux illusoirs, des images desuètes.*³¹

Podemos perceber, a partir dessas duas opiniões, que, embora o cartesianismo e o racionalismo venham marcando a evolução do mundo ocidental como as duas principais correntes do pensamento, a perspectiva maravilhosa não lhes é totalmente estranha. Pelo contrário, ela pode até se prestar a erigir dogmas de boa conduta, dogmas que têm a ver mais com a forma racional de se ver o mundo do que com aquela em que cada momento pode ser a abertura para o novo, que estaria mais relacionada com o mundo maravilhoso.

²⁹ CASCUDO, Luiz da Câmara. p.28.

³⁰ LÉVI-STRAUSS, Claude. apud MONTERO, Paula. *Magia e pensamento mágico*. São Paulo: Ática, 1986. p.51.

³¹ MABILILLE, Pierre. p.33.

Além dessa ligação com o passado literário, vale lembrar também os pontos de contato entre os contos maravilhosos tradicionais e os contos folclóricos. Isso porque a fonte dos contos de Perrault, daqueles dos irmãos Grimm e dos de Andersen é popular. Seus temas, motivos, por vezes a narrativa inteira, provêm do imaginário popular, coletados a partir de fontes orais e/ou escritas.

Segundo Vladimir Propp, [...] *o folclore é uma ciência ideológica. Seus métodos e objetivos se determinam pela visão de mundo da época respectiva e refletem essa visão.*³² Com o conto maravilhoso a situação é, ao mesmo tempo, igual e diferente. Igual, porque a versão de um conto é marcada historicamente, na medida em que toda produção cultural o é e também na medida em que muitos desses contos maravilhosos passaram a ter um destinatário definido - a criança. Esse fato fez com que a narrativa se tornasse super diretiva, buscando inculcar valores que ajudassem a formar o “bom cidadão”. Como exemplo dessa postura, temos as versões francesas de vários contos maravilhosos elaboradas por Charles Perrault. Nestas, ao final de cada conto, havia conceitos morais em verso, o que não é de se estranhar caso se pense no contexto e no público a que se destinavam esses contos. Perrault era um genuíno burguês parisiense que escrevia seus contos para um público aristocrata e burguês.

A situação é diferente porque o conto maravilhoso trabalha com símbolos e arquétipos universais e atemporais. O caminho em busca da identidade pessoal, a luta contra os medos interiores e exteriores não são situações restritas a esta ou aquela cultura, neste ou naquele período histórico, mas vivências imemoriais, no sentido de serem comuns a todo homem, principalmente em um mundo em que a procura pelo seu próprio eu vem marcando definitivamente a história do homem e da literatura.

Na seqüência veremos “Chapeuzinho Vermelho”, versão dos irmãos Grimm. Suas marcas temporais são, na maioria, indeterminadas e indeterminantes, do tipo *Era uma vez, certa vez, um dia, há um tempão ando te procurando*. Esse tipo de representação temporal é comum nos contos maravilhosos, já que a ambiência maravilhosa é criada, também, pela indeterminação temporal. O *Era uma vez* inicial instala imediatamente no espírito do leitor/ouvinte uma propensão para mergulhar no mundo do maravilhoso, despindo-se, na entrada, de suas demandas com relação a realidades fixas, mesmo que ficcionais.

Além do introdutório *Era uma vez*, há outros sintagmas, frases e vocábulos indeterminantes - como os arrolados anteriormente - e tempos verbais que também são indeterminantes, como, por exemplo, o imperfeito do indicativo.

³² PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984. p. 9.

Contudo, essa indeterminação não percorre toda a narrativa uniformemente. Ela convive com momentos em que o tempo é quase determinado, como naquele em que Chapeuzinho Vermelho diz ao lobo: [...] *a gente fez bolo ontem*. Porém, o vocábulo “ontem” aqui não tem a força de determinação temporal que teria em uma narrativa na qual a ambientação cronológica fosse verdadeiramente importante.

No caso do “Chapeuzinho Vermelho”, o tempo não é vital. Há uma marcação temporal que transita entre determinar o tempo cronológico e abrir para o maravilhoso atemporal. Mesmo em exemplos como *a gente anda uns quinze ou vinte minutos, ainda está tão cedo, tenho certeza que vai dar muito tempo*, nos quais há uma marca temporal, esta não funciona como determinante, servindo apenas para dar a aparência de uma determinação, o que se evidencia pela conjunção alternativa “ou” no primeiro caso e pelos advérbios “tão” e “muito”, no segundo, que dão a idéia de intensidade sem precisá-la.

Todavia, ao dividirmos a narrativa em tempo do enunciado e tempo da enunciação, nos depararemos com a predominância de vocábulos e locuções indeterminantes no tempo da enunciação e com a de vocábulos e locuções relativamente determinantes no tempo do enunciado. Uma das hipóteses possíveis é a da adequação deste tempo da enunciação à tradição da narrativa maravilhosa, representada no texto pelo discurso do narrador. Este narrador se sabe um personagem da tradição da literatura - ele era o narrador da tribo, o rapsodo, o jogral, o trovador - e conhece seus deveres enquanto parte dessa tradição. Ele precisa garantir, ao mesmo tempo, a entrada no maravilhoso e a transmissão das verdades primordiais, inquestionáveis e sagradas, que constituem o substrato mítico presente na maioria dos contos maravilhosos. Nesse sentido, é necessário que a história narrada seja afirmativa, que ela inspire confiança no leitor/ouvinte, confiança que aumenta na medida em que este mesmo leitor/ouvinte percebe uma atmosfera mais “real” no que está sendo narrado. Em função disso, há a exemplificação mais “determinada” temporalmente nos diálogos dos personagens (ver exemplos citados anteriormente), quando, além do aparecimento de adjuntos adverbiais mais precisos, o tempo verbal também é alterado: o imperfeito do indicativo, que predominava no discurso do narrador, dá lugar ao presente do indicativo.

Contudo, a postura do narrador é compromissada: embora filtre toda a narrativa através de sua ótica, ele a entremeia com apartes “esclarecedores” que visam direcionar o entendimento do leitor/ouvinte. Há a necessidade de que a situação ocorra de uma certa forma e não de outra, pois há uma postura moral que deve ser veiculada. Por exemplo, quando o narrador diz: *Assim que Chapeuzinho Vermelho pôs o pé no bosque encontrou o lobo. Mas Chapeuzinho Vermelho não sabia que ele era um bicho tão malvado e não*

*tinha nenhum medo dele.*³³ É como se o narrador dissesse: *Chapeuzinho Vermelho não sabia, mas eu, narrador, e você, leitor, sabemos, não é?* A autoridade está aí, e ela gera confiança no interlocutor desse narrador, que passa a se deixar guiar pelas tramas do texto. O narrador conhece o destino de seus personagens, tem domínio sobre suas ações e intenções, em uma posição onisciente, como se estivesse “por detrás”, segundo a definição de Jean Pouillon.³⁴

O conhecimento desse destino é imprescindível em narrativas do tipo dos contos tradicionais que prezam e procuram veicular morais claras, mensagens “edificantes”. Em “Chapeuzinho Vermelho”, por exemplo, são necessárias algumas situações - como o encontro de Chapeuzinho e do lobo e a posterior dispersão da menina pelo bosque -, como também a inexistência de certas falas - a mãe não diz a Chapeuzinho para permanecer no caminho certo devido à existência de um lobo perigoso, mas sim: *Não saia do caminho, que é para não tropeçar e não cair. Se não, você quebra a garrafa e não sobra nada para a vovó,*³⁵ de forma a criar a ambiência necessária a que o conto se passe de uma forma e não de outra. Há um destino previsto e traçado *a priori*, ao qual a narrativa deve se conformar, uma vez que ela deve constituir o exemplo de algo. A esse tipo de narrativa em que a estruturação temporal obedece a um plano pré-determinado, Pouillon chamou de narrativas do destino.³⁶ Não é por mero acaso que “Chapeuzinho Vermelho” termina com uma reflexão exemplar da menina: *Nunca mais vou sair do caminho e entrar no bosque quando minha mãe disser para eu não fazer isso.*³⁷

No referente às marcas espaciais, também há uma relativa determinação nos momentos em que esta é funcional para a colocação da narrativa no caminho que ela deve trilhar. O narrador descreve meio fluidamente o local onde morava a avó de Chapeuzinho: *A avó dela vivia no meio do bosque, a uma meia hora de caminhada da aldeia.*³⁸ Já a menina vai descrevê-la ao lobo com toda uma riqueza de detalhes: *No bosque. A gente anda uns quinze ou vinte minutos desde aqui até um lugar que tem três carvalhos grandes. A casa fica bem ali. Tem moitas de avelã em volta.*³⁹ É absolutamente necessário que o lobo saiba exatamente onde é a casa da avó. A ação tem de continuar; esse

³³ GRIMM, Jacob. Chapeuzinho vermelho e outros contos de Grimm. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p.10.

³⁴ POUILLON, Jean. O tempo no romance. São Paulo: Cultrix / EDUSP, 1974. p. 62-4.

³⁵ GRIMM, Jacob.p.14.

³⁶ POUILLON, Jean. p.151-5.

³⁷ GRIMM, Jacob. p.14.

³⁸ GRIMM, Jacob. p.10.

³⁹ GRIMM, Jacob. p.11.

detalhamento é, então, uma necessidade narrativa. Constitui também uma necessidade psicológica, já que é preciso o encontro final com o lobo e a salvação posterior para que o rito iniciático da menina-moça se complete.⁴⁰

Pode-se arrolar outras hipóteses para justificar esse tipo de trabalho textual. Aqui, todavia, interessa ressaltar a coerência interna do texto, que vem construindo, através de marcas temporais e espaciais, um jogo que confirme e que baseie o desenrolar de sua história.

Em termos de funções de linguagem, há diferenças entre o discurso do narrador e os diálogos dos personagens, mas a natureza da oposição não é mais de relativa determinação X indeterminação, até porque não há funções determinantes ou indeterminantes. No discurso do narrador predomina a função referencial, pontuada por passagens em que a função emotiva dá o tom - quando o narrador faz seus apartes valorativos. O narrador conduz a história durante todo o tempo, embora alterne seu discurso com o dos personagens.

Nos diálogos dos personagens é que transcorre a ação. Será neles, portanto, que a linguagem deve se tornar ação: expressar sentimentos do emissor (função emotiva), tentar convencer o destinatário sobre o que está sendo dito (função conativa), testar o canal de comunicação, de forma a se certificar que há compreensão entre as partes (função fática). Ação e emoção, portanto, acontecem nesse nível, o dos personagens, já que o narrador é, ao mesmo tempo, um representante da comunidade cujos valores são expressos nos contos e uma espécie de *deus ex machina* que domina a narrativa, determinando seu desenrolar. Nesse caso, não necessita lançar mão de uma linguagem que tenha no destinatário, no código, no canal ou em si mesma a sua preocupação básica. Poderia expressar-se em uma linguagem cuja referência fosse ela mesma, criar realidades representadas por si mesmas, que não necessitassem do aval exterior para existirem, procurar casar nome e coisa, como faz o poeta. Contudo, a preocupação com o tecido textual propriamente dito é algo que só aparecerá nos contos maravilhosos mais tarde - com H. C. Andersen.

No caso de Jacob e Wilhelm Grimm e de Charles Perrault, a preocupação maior do narrador é com a "verdade" que ele quer veicular, com a fidelidade à versão recolhida. Em ambos, a ligação com o folclore é mais voluntária e consciente - eles foram pesquisar fontes populares, recolheram narrativas e as editaram, colocando suas marcas pessoais nessas tarefas, mas mantendo-se, ao mesmo tempo, de fora, já que não eram - nem procuraram ser - verdadeiramente seus autores. A perpetuação de suas narrativas deve-se menos a seu trabalho pessoal e mais ao seu conteúdo semântico, relacionado com os mitos primordiais.

⁴⁰ BETTELHEIM, Bruno. A psicanálise dos contos de fadas. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p.219.

Após o término da primeira versão, há a referência à existência de uma outra em que acontecem novamente as mesmas coisas, mas a reação de Chapeuzinho é diferente: *Quando Chapeuzinho Vermelho foi levar outro pedaço de bolo para a avó, outro lobo falou com ela e tentou fazer com que ela saísse do caminho. Mas ela estava alerta e continuou.*⁴¹ Uma “continuação” comprovando que a lição fora bem assimilada pela menina, como deve ser por todas as meninas que lerem ou ouvirem a história de Chapeuzinho. O fato de ela não ter dado ouvidos ao lobo, ter contado à avó e de as duas terem planejado um meio de vencer o lobo garantiu a “paz” à Chapeuzinho: *E Chapeuzinho Vermelho pôde voltar para casa feliz e contente, sem ninguém para fazer mal a ela.*⁴² Contudo, não é em função de uma atitude pessoal que a menina “vence” o lobo, mas pondo em prática os conselhos da avó. Não há busca individual, crescimento decorrente desta busca, nos contos tradicionais; há a vivência de situações angustiantes pelas quais todos passamos e que fazem parte do crescimento de todos, o campo de ação é o coletivo. É do inconsciente coletivo que tratam os contos maravilhosos tradicionais; o inconsciente individual e a solução individual só aparecerão nas narrativas maravilhosas modernas.

Os contos maravilhosos tradicionais não se abrem - nem desejam - à intervenção do leitor/ouvinte. Pelo contrário, buscam uma aceitação total de seu conteúdo e forma de narração. Isto está relacionado à sua origem nas narrativas míticas. Mesmo naqueles contos em que o motivo tenha sido tão diluído a ponto de não poder mais ser identificado à narrativa mítica original, há ecos dessa origem na forma narrativa, na postura do narrador e em algumas situações iniciáticas retomadas pelos contos maravilhosos.

Vale ressaltar também o uso de imagens fortes, até violentas, presentes tanto no discurso do narrador quanto no dos personagens e isso ocorre em situações em que predomina a função referencial, isto é, essas imagens violentas são usadas para amedrontar o leitor/ouvinte. Elas existem neste contexto maravilhoso ao lado das imagens idílicas. Novamente pode-se remeter essa característica à origem mítica desses contos, que atravessaram séculos na cultura dos povos, embecendo-se de todas as crenças e idéias acerca do mundo e do homem presentes nas mentes do povo que as guardou e transmitiu.

Um ponto a ser ressaltado é o que concerne ao tempo: trata-se de um tempo atemporal, em que as marcas não servem efetivamente para delimitar cronologicamente a narrativa, mas sim para contextualizá-la. Tempo em que advérbios como “ontem” não significam necessariamente o dia anterior a hoje, mas sim um dia qualquer no passado. Esse tempo também é o das narrativas de destino, uma vez que em todos os contos o narrador tem pleno domínio sobre

⁴¹ GRIMM, Jacob. p.14.

⁴² GRIMM, Jacob.

as atitudes e acontecimentos da narrativa, dirigindo-a e dirigindo o leitor/ouvinte, que deve fazer a leitura indicada.

O espaço também é trabalhado de forma equivalente, existindo mais para dar leves balizas à narrativa. O espaço vai sendo marcado na medida em que é necessário à estruturação do texto, serve como pano de fundo, nunca determinando seu desenrolar.

A linguagem, por sua vez, é marcadamente referencial, o que é explicado pelo fato de que o objetivo dos contos maravilhosos tradicionais é divulgar certas mensagens, necessitando então de um discurso em que a informação pudesse ser passada de forma mais clara.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1 BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____ et alii. Textos escolhidos. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 57-74.
- 2 BETTELHEIM, Bruno. A psicanálise dos contos de fadas. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- 3 CASCUDO, Luiz da Câmara. Literatura oral no Brasil. Belo Horizonte: Itatiaia/São Paulo: EDUSP, 1984.
- 4 COELHO, Nelly Novaes. O conto de fadas. São Paulo: Ática. 1987. (Série Princípios, 103)
- 5 _____. A literatura infantil. São Paulo: Quíron/Global, 1982.
- 6 DURAND, Gilbert. A imaginação simbólica. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1988. (41 min): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. BR 26063.
- 7 GRIMM, Jacob. Chapeuzinho vermelho e outros contos de Grimm. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- 8 _____. Branca de neve e outros contos de Grimm. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- 9 JOLLES, André. Formes simples. Paris: Seuil, 1972.
- 10 LÉVI-STRAUSS, Claude. A estrutura dos mitos. In: _____. Antropologia estrutural. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- 11 LOISEAU, Sylvie. Les pouvoirs du conte. Paris: Presses Universitaires de France, 1992.
- 12 MABILLE, Pierre. Le miroir du merveilleux. Paris: Editions de Minuit, 1962.

- 13 MAFESOLLI, Michel. Le monde imaginal - quelques considérations épistémologiques. Paris: Université René Descartes (Paris V), Centre d'Études sur l'Actuel et le Quotidien - CEAQ. s.d., mimeo.
- 14 MONTERO, Paula. Magia e pensamento mágico. São Paulo: Atica, 1986.
- 15 MOUREY, Lilyane. Introduction aux contes de Grimm et Perrault. Paris: Lettres Modernes, 1978.
- 16 PAZ, Noemí. Mitos e ritos de iniciação nos contos de fadas. São Paulo: Cultrix, 1989.
- 17 PÉJU, Pierre. L'archipel des contes. Paris: Aubier, 1989.
- 18 POUILLON, Jean. O tempo no romance. São Paulo: Cultrix / EDUSP, 1974.
- 19 PROPP, Vladimir I. Morfologia do conto maravilhoso. Rio de Janeiro: Forense Universitária,
- 20 RODRIGUES, Selma Calasans. O fantástico. São Paulo: Ática, 1988. (Série Princípios, 132)
- 21 SCHNITZER, Luda. Ce que disent les contes. Paris: Ed. du Sorbier, 1985.
- 22 SCHOLES, Robert & KELLOGG, Robert. O legado oral na narrativa escrita. In: _____. A natureza da narrativa. São Paulo: Mc Graw-Hill do Brasil, 1977.