



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

**A MORTE E O MORRER EM CONTOS DE PERRAULT, IRMÃOS GRIMM E
ANDERSEN**

JAINÉ DE SOUSA BARBOSA

JOÃO PESSOA
MARÇO - 2019



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

JAINÉ DE SOUSA BARBOSA

**A MORTE E O MORRER EM CONTOS DE PERRAULT, IRMÃOS GRIMM E
ANDERSEN**

Dissertação parcial apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da UFPB como requisito necessário para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Área de concentração: Literatura, Teoria e Crítica

Linha de Pesquisa: Leituras Literárias

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Daniela Maria Segabinazi

JOÃO PESSOA
MARÇO - 2019

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

B238m Barbosa, Jaíne de Sousa.

A MORTE E O MORRER EM CONTOS DE PERRAULT, IRMÃOS GRIMM
E ANDERSEN / Jaíne de Sousa Barbosa. - João Pessoa,
2019.

161 f. : il.

Orientação: Daniela Maria Segabinazi Segabinazi.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Literatura Infantil; Morte; Representação. I.
Segabinazi, Daniela Maria Segabinazi. II. Título.

UFPB/CCHLA

JAINÉ DE SOUSA BARBOSA

**A MORTE E O MORRER EM CONTOS DE PERRAULT, IRMÃOS GRIMM E
ANDERSEN**

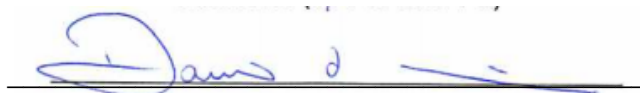
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da UFPB como requisito necessário para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Data de aprovação: 01/03/2019

BANCA EXAMINADORA



Profa. Dra Daniela Maria Segabinazi
Orientadora



Prof. Dr. Damião de Lima
Examinador

Profa. Dra. Rosa Maria Hessel Silveira
Examinadora

Aos meus pais, Dudé e Margareth, por sempre terem me ensinado sobre a beleza do aprendizado, do esforço e da dedicação.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por ser minha segurança, fonte de aprendizado e rocha de sustentação. É por meio dEle, por causa dEle e para Ele que são todas as minhas conquistas.

Aos meus pais, por terem investido tanto em minha educação e por serem as partes mais importantes de mim. E às minhas irmãs, por terem me ensinado lições que serão levadas por toda a vida. Sem eles eu não teria realizado esse sonho e chegado até aqui.

A Adriano, meu esposo, amigo e companheiro, por estar sempre ao meu lado, me inspirando, amando e alargando minhas asas para que voemos juntos na direção dos nossos sonhos e anseios.

À professora Daniela Maria Segabinazi, minha orientadora, por ter sido tão presente durante esses anos e, principalmente, por ter dedicado parte de seu tempo para me ensinar, auxiliar e contribuir de forma tão rica para o meu crescimento pessoal e intelectual.

Aos amigos que a UFPB me trouxe, em especial Jhennefer, que sempre esteve presente em todos os momentos e mostrou-se mais que uma colega de curso, mas uma grande amiga. E aos demais, Cristina, Ana Paula, Valnikson e Irany, por terem me acolhido tão bem e sempre mostrarem-se dispostos a ouvir, ajudar e contribuir para a construção dessa pesquisa.

Às minhas grandes amigas, Lana e Andréa, por estarem ao meu lado todos esses anos e por demonstrarem que em meio à loucura do mundo, tenho portos seguros para ancorar.

À Primeira Igreja Batista do Castelo Branco, na pessoa do pastor Moraes, por ter me acolhido em um ano tão repleto de desafios, e por ter me estendido os braços em amor e carinho.

Aos professores que se dispuseram a compor a banca desta pesquisa, por terem dedicado parte de seu tempo à leitura deste texto e por contribuírem com a concretização dele.

Aos professores da graduação em Letras na UFCG e do PPGL, por contribuíram diretamente para minha formação, ensinando, ouvindo, exortando e, principalmente, dividindo experiências e saberes.

Ao PPGL, pela oportunidade de poder conhecer um novo universo acadêmico e por ter me proporcionando tantas experiências enriquecedoras.

À CAPES, pelo apoio financeiro que contribuiu para meu crescimento intelectual e pessoal durante esses dois anos de pesquisa.

Aos que direta e indiretamente auxiliaram na elaboração de meu trabalho, ouvindo, compartilhando experiências, referências e descobertas sobre o universo da morte.

RESUMO

Esta pesquisa de caráter bibliográfico-documental e de matriz histórico-cultural dispõe-se a compreender, por meio de uma leitura crítico-interpretativa, como foi construída a representação da morte nos contos “O Barba azul”, recolhido da obra *Contos de mamãe gansa* (2015), de Charles Perrault; “Quando crianças brincaram de açougueiro I e II”, publicados em 1812, e recolhidos no livro *Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos (1812 – 1815)* (2012), de Jacob e Wilhelm Grimm; e, por último, “A criança na sepultura”, de *Contos de Hans Christian Andersen* (2011), de Andersen. Os quatro autores são nomes relevantes no universo das narrativas maravilhosas e dos contos de fadas e publicaram textos sobre os mais variados temas, sendo bastante recorrente a temática da morte. Tendo em vista o fato dessas narrativas estarem inseridas em contextos históricos e temporais distintos, uma vez que os autores são de nacionalidades e épocas diferentes, optamos por observar a representação da morte não somente como um evento em si, mas principalmente como um acontecimento que sofre influências políticas, sociais, culturais, temporais e espaciais. Por essa razão, adotamos um referencial teórico pertinente principalmente à Representação e à História Cultural, ambos aliados ao pensamento de Roger Chartier (1990) e outros autores com orientação epistemológica semelhante, a fim de compreendermos como se constitui o processo de representação de um objeto, bem como dos atuantes nesse processo. Utilizamos os estudos de nomes importantes no contexto da morte, como Phillipe Ariès (2012), que nos mostraram como o homem relaciona-se com o fim da vida. Além desses, como deteremos nossa análise aos contos maravilhosos, elencamos, a priori, duas autoras que estudam o gênero, Nelly Novais Coelho (2012) e Maria Emília Traça (1998). Através da elaboração da presente pesquisa, pudemos constatar quão distintas são as representações e os modos de compreender a morte não apenas no universo da literatura, mas na história da humanidade como um todo. Embora nos prendamos a um contexto eurocêntrico, percebemos que há muitas repetições e semelhanças no modo de vivenciar a morte e que no universo literário há muitos fatores influentes em sua ficcionalização, dentre eles o contexto histórico. Além disso, pudemos compreender também que mesmo sendo um tabu há tanto tempo, a morte ainda é um tema controverso e que continuará fazendo parte de muitas histórias, sejam elas destinadas para crianças ou não. Representada em suas variadas maneiras, ela ainda será motivo para o medo, o riso, o sofrimento e a liberdade, como vimos nos contos aqui analisados.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Infantil; Morte; Representação; Contos maravilhosos.

ABSTRACT

This research of bibliographical-documentary aspect and historical-cultural matrix is arranged to understand, through a critical-interpretative reading, how was constructed the representation of death in "Blue beard" stories, collected from the book *The tales of mother goose* (2015), by Charles Perrault; "How children played butcher with each other I and II" published in 1812, and collected in Jacob and Wilhelm Grimm's *Children's and Household Tales* (1812 - 1815) (2012); and, finally, "*The Child in the Grave*", by *Hans Christian Andersen's Tales* (2011), by Andersen; the four authors are relevant names in the universe of wonderful narratives and fairy tales and have texts on the most varied themes, being quite recurrent the theme of death. In view of the fact that these narratives are inserted in different historical and temporal contexts, since the authors are from different nationalities and epochs, it has been chosen to observe the representation of death not only as an event in itself, but mainly as an event that suffers political, social, temporal and spatial influences. For this reason, it was adopted a theoretical reference that is pertinent especially to Representation and Cultural History, combined to the thought of Roger Chartier (1990) and other authors with similar epistemological orientation, in order to comprehend how is constituted the process of representation of an object, as well as of the influential ones in that process; and then it is being used studies of important names in the context of death, such as Phillipe Ariès (2012), who have shown us how man relates to the end of life. Through the elaboration of the present research, we were able to verify how different are the representations and ways of understanding death not only in the universe of literature, however in the history of humanity as a whole. Although we attach ourselves to a Eurocentric context, we realize there are many repetitions and similarities in the way of experiencing death and that in the literary universe there are many influential factors in its fictionalization, among them the historical context. In addition, we could also understand that, even though it has been a taboo for so long, death is still a controversial topic and will continue to be part of many stories, whether they are for children or not. Represented in its varied ways, it will still be a reason for fear, laughter, suffering and freedom, as it will see in the stories analyzed here.

KEYWORDS: Children's literature; Death; Representation; Wonderful fairy tales.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Família canadense (pais com filha)	26
Figura 2 – Pais com a filha no leito	26
Figura 3 – Capa da edição de 1866 de Contos da Mamãe Gansa.....	75
Figura 4 – Capa da edição de 2015 de Contos da Mamãe Gansa.....	99
Figura 5 – Capa da edição de 2012 de Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos	101
Figura 6 – Capa da edição de 2011 de Contos de Hans Christian Andersen	102

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1 TRAJETÓRIAS DA MORTE	14
1.1 A morte e seus encantamentos: observações sobre o morrer nos séculos XVII e XVIII	18
1.2 Sociedades ocidentais e a contemporaneidade: o século XIX e a morte dramática	23
1.3 Algumas representações da morte na literatura.....	29
1.4 A morte na literatura infantil.....	42
2 ORIGENS DA LITERATURA INFANTIL OCIDENTAL: PANORAMA HISTÓRICO DO TEXTO DESTINADO À INFÂNCIA	50
2.1 Narrativas populares maravilhosas	59
2.2 Fantasia e realidade na escrita de Perrault	68
2.3 A literatura dos Grimm: o grotesco e o macabro	77
2.4 Sensibilidade e sofrimento em Andersen.....	86
3 REPRESENTAÇÃO E FICIONALIZAÇÃO DA MORTE	97
3.1 Violência e crueldade em “O Barba azul”	104
3.2 O trágico e a brincadeira em “Quando crianças brincaram de açougueiro I e II”.....	119
3.3 Encontrando a morte em “A criança na sepultura”	127
CONSIDERAÇÕES FINAIS	139
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	144
REFERÊNCIAS VIRTUAIS	147
ANEXO A – “O Barba Azul”, de Charles Perrault (2012).....	150
ANEXO B – “Quando crianças brincaram de açougueiro I e II”, dos irmãos Grimm .	155
ANEXO C – “A criança na sepultura”, de Hans Christian Andersen (2011).....	156

INTRODUÇÃO

Afinal de contas, o que é a morte? Essa pergunta tem movido a medicina, a história, a religião e as muitas áreas do conhecimento há séculos. Para o olhar científico, ela é considerada o término de um processo físico e biológico; para a filosofia, é um temor coletivo que provoca mudanças nas formas de organização política e social; para a religião, é uma passagem para um outro plano da existência, um encontro com Deus, talvez, ou simplesmente a ida para um outro universo paralelo ao nosso. Para a literatura, portanto, a morte pode ser tudo o que está acima mencionado, acrescido de ficção, fantasia e poeticidade, que são comuns aos textos literários.

De modo genérico, a morte é enxergada como a mais forte e única certeza da vida e também como um grande questionamento à mente humana. Não é por acaso que, em torno dela, tantos filósofos, cientistas e estudiosos elencam seus saberes, na tentativa de descobri-la, driblá-la. À medida que os anos passam, são muitos os estudos sobre o tema, e em variadas perspectivas, que caminham nessa busca constante de resposta para as tantas incógnitas que envolvem o morrer há séculos.

A representação ou figuração da morte é, comumente, bastante característica (embora possa apresentar variações a depender da localidade, como acontece no México, que, apesar de fazer parte do conjunto de países do Ocidente, possui uma imagem da morte completamente diferente da maioria). Seu uso comum é atribuído, na maioria das vezes, a uma figura esguia, a um reflexo de uma escuridão sem fim, pavorosa e esquelética. Por vezes, é envolvida por uma capa preta e possui uma foice, que traz a ideia de ceifa atribuída à morte dos homens como uma colheita. Segundo os autores Chevalier e Cheerbrant (1988, p.622):

Na iconografia antiga, a morte é representada por um túmulo, um personagem armado com uma foice, uma divindade com um ser humano entre as mandíbulas, um gênio alado, dois jovens, um negro, o outro branco, um cavaleiro, um esqueleto, uma dança macabra, uma serpente ou qualquer outro animal (cavalo, cachorro etc.). (Apud VAGULA; SOUZA, 2015, p. 19).

Toda essa construção só demonstra que, com o passar do tempo, fomos habituados a temê-la e abominá-la, por todas as imagens a ela atribuídas e por sua presença avassaladora e inevitável à vida humana. Por causa disso, sentimos calafrios ao simplesmente enunciarmos seu nome, “[...]como se ela fosse um ascoroso vampiro, em busca de vítimas para imolar, sequioso de luto, apontando a dedo os condenados, indiferentes pelos ricos ou pobres sem uma hesitação, hirto e frio como um cipreste.” (IMBASSAHY, 1998, p. 20). Quando, na verdade, ela é pura e simplesmente um estágio da natureza humana pelo qual todos nós passaremos.

No decorrer desta pesquisa, veremos que “as atitudes e os comportamentos diante do óbito mudaram de acordo com as diferentes épocas e as diferentes sociedades. Em todas elas, diversas práticas rituais acompanham o evento, preenchendo-o de carga simbólica.” (SCHMTTI, 2010, p. 21). Essas mudanças foram marcadas por inúmeras transformações sociais, culturais e políticas e demarcaram o modo com o qual a sociedade de cada época, que será aqui descrita, lidava com a morte.

De maneira geral, sabemos que esse tema é abordado em diversos tipos e gêneros textuais, tanto para adultos quanto para crianças, e em diferentes estilos de escrita e perspectivas, que variam de acordo com o contexto e a época em que são produzidos. Para as crianças, o universo em que a morte aparece encontra-se nas obras da chamada literatura infantil e juvenil. Apesar de não podermos delimitar exatamente onde tudo começou, podemos afirmar com precisão que, ao menos para a França do século XVII, os contos populares deram o pontapé inicial para os textos infantis, e, muitos deles, apresentavam variadas cenas de morte.

É através dessa literatura própria para esse público que se abrem as possibilidades de tratar sobre temas tão polêmicos como a violência, a sexualidade, o abandono, pobreza e, principalmente, a morte. Nesse contexto inserem-se os contos de fadas e as narrativas maravilhosas, como gêneros influentes e capazes de, através das histórias, repassar saberes e possibilitar aos leitores e ouvintes um ingresso em um universo imaginário, mas não tão distante do real.

Dentre todos os temas presentes nesses textos, a morte é um dos principais, e pode aparecer neles tanto como protagonista, como coadjuvante, mostrando suas diversas facetas, seja em tom dramático, assustador, irônico, engraçado ou até mesmo grotesco. O modo como as personagens do texto lidam com ela é bastante diverso e influenciado pelo estilo de escrita do autor, da época em que ele viveu e do público a ser destinado. Com base nisso, a escolha desse objeto se deu, inicialmente, pela necessidade de compreender as possíveis faces da morte em contos de séculos diferentes.

Mas, afinal, por que estudar esse tema? O interesse por esse objeto de estudo se deu há alguns anos quando, na tentativa de encontrar uma obra para a construção do trabalho de conclusão de curso, nos deparamos com uma adaptação de contos dos irmãos Grimm, que representavam a morte de forma bastante sangrenta e cruel. Feito o trabalho, surgiu a curiosidade de compreender as fontes desses textos e de procurar outros nomes importantes no universo dos contos maravilhosos. Por isso, recorreremos à tríade dessas narrativas: Perrault, irmãos Grimm e Andersen. Ao lermos as obras desses quatro autores, nos deparamos com inúmeros contos nos quais a temática se faz fortemente presente. Cenas de morte como punição,

por encantamento, como acidente, como forma de livrar-se de um fardo ou como um castigo para um grande mal cometido, recheiam as narrativas populares. Por essa razão, foi-nos real a curiosidade de compreender o porquê do tema aparecer em textos tão remotos e que, posteriormente, foram dedicados às crianças.

O critério para a seleção das histórias deu-se após a leitura das obras e baseou-se na escolha de contos que abordassem a morte em três representações distintas e que pudessem trazer amostras da época em que foram escritos. Por essa razão, nosso trabalho é permeado de conteúdos culturais-históricos-sociais e não apenas literários. Esses fatores nos mostram a relevância de pesquisar esse tema por ele surgir como uma abordagem não somente inovadora em meio à literatura infantil, mas necessária ao contexto da criança, que não está isenta da morte. Bem como afirmam Gomes e Medeiros (2014), ao pontuar que

[m]esmo ainda tratado como tabu, percebe-se o surgimento da necessidade de se criar novas histórias para o público infantil que se dediquem totalmente ao fenômeno morte, como possível apontamento de um movimento literário que (re)integra a criança em uma realidade da qual foi privada. (GOMES; MEDEIROS, 2014, p. 15).

Sendo assim, com o objetivo de oferecer os subsídios necessários para as respostas os questionamentos suscitados ao longo dessa escrita e também da nossa problemática, este trabalho pretende trazer algumas das relevantes colaborações teórico-metodológicas da História Cultural e do pensamento de Roger Chartier (1990) acerca da representação em consonância com os demais autores, evidenciando a perspectiva que ancora essa pesquisa. A metodologia aplicada na realização do presente estudo tem, em seu delineamento, uma abordagem qualitativo-descritiva, uma vez que visa buscar referências teóricas a respeito da morte e suas influências históricas, sociais e culturais dentro do contexto eurocêntrico no qual os autores se inserem; da literatura; da literatura infantil e juvenil e da vida, obra e escrita dos quatro autores já citados; e, com base nesses pressupostos, analisar os contos em questão, propondo-se a compreender um problema a partir das referências escolhidas para estudo e por meio de análise, avaliação e integração de literatura que conduz para conclusões relevantes acerca do que será abordado.

Dessa forma, este estudo objetivou, principalmente, verificar, por meio de uma leitura crítico-interpretativa, como se dá a representação da morte nos contos “O Barba azul”, recolhido da obra *Contos de mamãe gansa* (2015), de Charles Perrault; “Quando crianças brincaram de açougueiro I e II”, publicados em 1812, e recolhidos no livro *Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos (1812 – 1815)* (2012), de Jacob e Wilhelm Grimm; e, por último, “A criança na sepultura”, de *Contos de Hans Christian Andersen* (2011), de Andersen.

Como objetivos específicos, observamos os modos de apresentação da voz narrativa na construção da ambientação dos espaços em que a morte acontece; analisamos as ações empreendidas que configuram a morte e suas peculiaridades nos diferentes contos; e estudamos possíveis sentidos que a morte assume nas narrativas escolhidas. Tendo em vista o fato de que a morte, embora apareça nos textos destinadas às crianças, não é observada, em muitas obras, enquanto tema central delas, dispõe-se como questionamento norteador de análise do corpus mencionado a seguinte pergunta: “quais as representações da morte nas narrativas escolhidas para análise e destinadas ao público infantil e juvenil?”. Com os textos estudados e aplicados às análises que serão realizadas, esperamos encontrar a resposta para o questionamento.

A escolha do *corpus* selecionado para nossa análise se deu considerando alguns fatores que merecem ser destacados: em primeiro momento, pela atração ao universo dos contos maravilhosos europeus; em segundo pela adequação dos textos ao objeto de pesquisa mesmo dentro de uma ampla produção literária; por último, pelas diferentes representações de morte que os contos trazem e que revelam o comportamento e o modo de vida dos povos em diferentes séculos.

A fim de explicitar como se deu a trajetória de análise e construção do trabalho, no que se refere à metodologia da pesquisa, podemos afirmar que foi realizado um trabalho que teve como base, em maior parte, as considerações de Roger Chartier, tanto acerca das questões histórico-culturais, como, principalmente, da representação, mas também de outros autores como Eagleton (2006) e Pesavenato (2000), inseridos dentro do contexto do objeto morte. Tendo em vista o fato de que a presente pesquisa aborda questões históricas, sociais e culturais que se desdobram em três séculos distintos, e não apenas neles, é relevante afirmar que o texto vai além dos limites meramente descritivos, principalmente porque delineamos uma trajetória histórica que contribuiu não apenas para que chegássemos aos resultados, mas principalmente para que reconhecêssemos a importância de levar em consideração os processos pelos quais a pesquisa passou até que fossem produzidos dados. Dentro desse contexto, foi fundamental a leitura de outras fontes e estudos que fomentassem o objetivo principal do trabalho, sejam essas impressas ou eletrônicas.

Em se tratando de um estudo da representação da morte em versões da literatura clássica infantil e juvenil, mais especificamente dos contos maravilhosos, para fundamentarmos a presente pesquisa, recorreremos, inicialmente, a obras que fizeram um apanhado histórico sobre a morte e suas representações socioculturais dentro do contexto ocidental, uma vez que o modo como a sociedade ocidental a enxerga nem sempre foi o mesmo, e é nessa acepção do morrer que estamos inseridos atualmente.

Para tanto, nos embasamos no estudo de alguns dos autores acerca do tema aliado aos conceitos de representação, porque é por meio dela que “os homens elaboram ideias sobre o real, as quais se traduzem em imagens, discursos e práticas sociais que não somente qualificam o mundo como também orientam o olhar e a percepção sobre essa realidade.” (PESAVENTO 2012, p. 13 apud SILVA, 2017, p. 34). No contexto dos contos, os autores trazem as representações de morte conforme aquilo que viam e vivenciavam em suas épocas através das personagens que construíram, e é por meio delas que somos orientados a perceber como, supostamente, eram as realidades em que eles estavam inseridos. “Supostamente” porque, bem como afirma Chartier (2011, p 27 apud SILVA 2017), a “representação, tem uma energia própria que persuade seus leitores ou seus espectadores de que o real corresponde efetivamente ao que elas dizem ou mostram” (CHARTIER, 2011a, p. 27). Somos levados a compreender que a relação do homem com a morte é semelhante ao que é expresso nos textos, mesmo ficcionais, porque eles estão diretamente ligados à teoria sobre a história e o conceito de morte que também explicitamos ao longo do texto, ainda que unida ao imaginário, que é um “sistema de ideias e imagens de representação coletiva que os homens constroem através da história para dar significado às coisas.” (PESAVENATO, 2006, p. 50).

Na tentativa de perceber como grandes nomes da história imaginaram a morte, realizamos leituras de diversos autores. O primeiro deles foi Ariès (2012). Em sua obra, ele fez um percurso histórico sobre como as pessoas reagiam diante da morte na França, e, a partir disso, nos mostrou que antes de tornar-se uma espécie de tabu e de ser rejeitada, a familiaridade com ela era uma forma de aceitação da ordem da natureza (ARIÉS, 2012). Além dele, Chiavenato (1998) e Rodrigues (1983), escreveram sobre o estudo da morte e suas representações socioculturais, simbólicas e espaciais, contribuindo para que compreendêssemos a morte não de forma isolada, mas dentro de um contexto político e social no qual o homem está inserido. Outros autores, que serão observados ao longo do texto, também nos auxiliaram nesse percurso, tais como Aguiar (2010) e Correia (2013).

Dentro do contexto da literatura de um modo geral e da literatura infantil, Aguiar (2010) e Correia (2013), nos mostraram como a morte pode estar presente em textos destinados às crianças e jovens. Além delas, lemos sobre a literatura infantil, recorrendo a Coelho (1993), que nos trouxe considerações acerca do contexto histórico dessa literatura e a concepção de leitura destinada à criança; Lajolo e Zilberman (1985) trouxeram um estudo sobre a literatura infantil como um todo. Como deteremos nossa análise nos contos maravilhosos, elencamos, a priori, duas autoras que estudam o gênero, sendo elas Nelly Novais Coelho (2012), Maria Warner

(1999), que trazem informações acerca da história dos contos de fadas, e Maria Emília Traça (1998), sobre os contos populares.

O presente trabalho está dividido em subpartes que têm a seguinte organização: na *Introdução*, fizemos uma explanação sobre a organização do trabalho como um todo, sobre nossos objetivos e ponto de partida para a escrita e elencamos as principais obras que fundamentaram nosso estudo.

No Capítulo 1 – *Trajetórias da morte*, trouxemos os significados e sentidos gerais atribuídos ao tema ao longo dos anos por muitos estudiosos. Nele, definimos as bases teóricas sobre as quais nos debruçaremos para o desenvolvimento e a construção das análises. O capítulo se dividiu em quatro subtópicos: *A morte e seus encantamentos: observações sobre o morrer nos séculos XVII e XVIII*, que elencou considerações sobre como os homens das referidas épocas encaravam o momento da morte, enfatizando, principalmente, a relação existente entre a morte e o erotismo, que se fez bastante marcante no período; *Sociedades ocidentais e a contemporaneidade: o século XIX e a morte dramática*, que discorreu acerca das mudanças pelas quais o término da vida passou, com ênfase na dramaticidade em torno do evento e dos dois principais momentos que a época vitoriana apresentou, o enaltecimento e a rejeição da morte. É relevante destacar que a subdivisão dos séculos se deu devido ao período em que os contos escolhidos para análise foram compilados. Como nossa principal fonte sobre a morte é o autor Phillipe Ariès, muito do que abordamos refere-se ao contexto francês, nesse primeiro momento. No capítulo destinado à contextualização da vida e obra dos autores, abordaremos, mais especificamente, as influências políticas e culturais para a escrita dos contos, sendo assim, nos detemos de forma detalhada à França, Alemanha e Dinamarca, por serem os berços dos autores referidos.

O terceiro e quarto subtópicos, *Algumas representações da morte na literatura* e *A morte na Literatura Infantil*, trouxeram a representação da morte dentro do contexto literário de um modo geral e na literatura destinada à infância, apontando textos importantes sobre o tema e como autores renomados dos séculos citados traziam para a literatura aquilo que é parte da própria história humana.

No capítulo 2 – *Origens da literatura infantil ocidental: panorama histórico sobre o texto destinado à infância* – trouxemos considerações sobre a literatura infantil no ocidente, seu surgimento, principais obras e influências e abordamos sobre a tríade dos contos de fadas e das narrativas maravilhosas com os subtópicos *Narrativas populares e maravilhosas; Fantasia e realidade na escrita de Perrault; A literatura dos Grimm: o grotesco e o macabro* e

Sensibilidade e sofrimento em Andersen, nos quais discorremos sobre a vida e obra dos referidos autores, bem como as principais características de suas escritas.

No capítulo 3 – *Representação e ficionalização da morte* – dedicamo-nos a análise de quatro contos, sendo um de Perrault, que foi devidamente realizada no tópico *Violência e crueldade em O Barba azul*; dois dos irmãos Grimm, que foram discutidos em *O trágico e a brincadeira em Quando crianças brincaram de açougueiro* e, por último, um de Hans Christian Andersen, que foi discutido no tópico *Encontrando a morte em A criança na sepultura*. Cada uma das narrativas foi analisada tendo em vista o estilo de escrita do autor, a representação da morte, a influência da voz narrativa e do espaço na construção da história e a relação que as personagens desenvolvem com a morte, seja enquanto parte atuante da trama, seja enquanto evento.

Ao longo dos capítulos pudemos perceber que não é possível compreender a morte e o comportamento do homem em torno dela isolando-a de seus contextos. Para cada época da história existiram diversas formas de encarar a partida de alguém e cada uma delas foi marcada por influências das mais diversas esferas. A maioria delas, inevitavelmente, também influenciou a literatura e seu modo de representar o mundo, seja nos textos destinados ao público adulto, seja nos destinados ao infantil.

Nas considerações finais, trouxemos o apanhado geral do que foi realizado ao longo da pesquisa, bem como os pontos convergentes e divergentes da representação da morte nos contos analisados. Pudemos perceber como se deu a influência do estilo de escrita dos autores, do pensamento que foi construído acerca da morte durante os séculos XVII e XIX e como cada característica percebida foi fundamental para a construção da narrativa. Nos anexos, trouxemos os contos escolhidos para a análise, a fim de que se tenha uma compreensão melhor sobre todo o texto e sobre o que, a partir deles, foi colocado na análise.

1 TRAJETÓRIAS DA MORTE

A consciência da morte é uma marca real da humanidade, tanto pela sua presença atemporal na vida e história do homem, como pela busca incessante de respostas aos questionamentos que giram em torno do morrer. Ela está ligada à domesticação e à vida em sociedade organizada humanamente. De modo inegável, sabemos que a morte é um dos temas mais controversos da história cultural da humanidade, principalmente pelo fato de que ao falarmos, estudarmos ou simplesmente pensarmos sobre ela, nunca a vivenciamos enquanto nossa, mas sempre do outro. Por essa razão, todos os estudos giram em torno da morte do outro e não da nossa própria, sendo assim, não se pode falar sobre o tema senão de uma maneira exterior, por vezes generalizada e reificada. Sobre essa questão, Chiavenato (1998) pontua que

[o] homem não tem experiência pessoal da morte – a morte que ele conhece e “experimenta” é a morte do outro: a sua consciência é a da morte alheia. O que temos é a experiência da morte e não a experiência pessoal da *nossa* morte. A consciência ou experiência da morte pessoal inexistente e é diferente da nossa consciência ou experiência do morrer. (CHIAVENATO, 1998, p. 105).

O autor supracitado aponta também que os estudiosos do presente tema o enxergam mediante três concepções básicas: a morte como começo de uma nova vida, ideia difundida por grande parte das religiões e que desemboca na imortalidade da alma; a morte como o fim do ciclo de uma vida, o destino último do homem, ideia pensada por filósofos e teólogos de tendências variadas que acreditavam que a morte traria descanso para a vida e que, além disso, também poderia ser o meio pelo qual Deus puniu os homens pelo pecado de Adão e Eva; e a morte como uma possibilidade existencial, parte de toda a vida do homem, que convive com a ideia de que irá morrer e por isso molda ou interpreta sua vida a partir dessa experiência. Muitos pensadores acreditam que a relação entre o viver e o morrer determina o modo de ser de um indivíduo.

Rodrigues (1983, p. 17) afirma que “[n]o conjunto das transformações que a humanidade tem sofrido no correr de sua história, duas ao menos permaneceram constantes, opostas, constituintes e complementares: os homens nascem, os homens morrem”. O autor pontua que na escala das existências individuais, tendo em vista que pode acontecer antes mesmo do nascimento, a morte é a única certeza absoluta no domínio da vida. Além disso, ele revela uma grande biografia da vida do homem, uma vez que toda a sua história não se organiza somente apesar da morte ou contra ela, mas contendo-a.

“As crenças, as práticas e os ritos funerários operam dentro de um campo semântico. Mas este campo está longe de ser o mesmo segundo as culturas, os grupos sociais e os diferentes momentos históricos de uma sociedade.” (RODRIGUES 1983, p. 26). O modo como o homem lida com a morte passou e ainda passa por vários estágios. No decorrer dos séculos, foram inúmeras as transformações tanto na forma de enxergar o corpo do morto quanto o próprio luto¹.

Muitas culturas enxergavam o evento com normalidade, principalmente porque ele sempre esteve ligado ao mundo animal, então seria inevitável conviver com certa normalidade. Um exemplo claro e vivo disso é o que aconteceu durante muito tempo (e acontece até os presentes dias) em muitas cidades do interior do Brasil, nas quais as famílias, e isso incluía as crianças, estavam em contato direto com o doente porque sabiam que a qualquer momento ele poderia partir. Por essa razão, se fazia o que era conhecido como “quarto aos doentes” sem que houvesse medo ou repulsa ao evento. Em contrapartida, não podemos negar que a história da humanidade também convive com esse medo da morte e do morrer por outras razões. A primeira delas é o fato de não se terem tantas respostas para um mistério da humanidade; além disso as pessoas viam-se diante de um corpo sem vida, que apodrecia, cheirava mal e que assustava. Algo parecia estar vivo, quando não estava, e gerar vida, como vermes que poderiam sair do ventre ou unhas e cabelos que cresciam. Sem explicação para fenômenos tão assustadores, a necessidade de tirar o morto do ambiente doméstico mostrava um desejo de livrar-se dessa presença estranha.

Foi a partir daí que muitas crenças começaram a fazer parte da mente do homem e elas influenciaram sobremaneira o pensamento em torno do morto e de seu corpo. As crendices, ao longo da história e cultura da humanidade, também acabaram por sublimarem-se na literatura. Fruto do pensamento mágico e da necessidade de explicar e narrar acontecimentos em sociedades mais primitivas, como a dos camponeses, a arte literária era um dos principais meios de se mergulhar nesse universo irreal e é por essa razão que tantos contos se utilizam de elementos próprios da literatura para tratar de temas como a morte, encontrando formas de driblar o medo que envolve toda essa questão. Além da literatura, a religião também foi grande aliada nesse processo. Foi através dos ideais religiosos das muitas culturas que surgiu a ideia de os povos primitivos se alimentarem de cadáveres ou os transformarem em ícones ideológicos. Em alguns momentos da história da humanidade, acreditou-se que todas as virtudes do morto seriam transferidas para aquele que comesse as partes onde elas se

¹ Compreendermos o luto como um processo pelo qual passam aqueles que perdem algo ou alguém. Durante esse tempo, essas pessoas vivenciam os momentos da morte e tudo o que traz, como a dor, a negação, a tristeza e a própria aceitação.

encontravam. Nesse momento histórico, o que passa a ser feito com o cadáver está mais relacionado às crenças que foram construídas acerca da morte, do que com ele mesmo.

Além dessas, as faces sociais da morte apresentam muitos outros aspectos interessantes ao longo do tempo. Na primeira metade da Idade Média, por exemplo, um ritual da morte fixou-se a partir de elementos antecedentes, como os já citados. Esse rito dizia como se deveria morrer e acontecia a partir do momento em que o indivíduo pressentia sua morte. Assim que era percebida, ele deitava-se no chão e era cercado de parentes, amigos e companheiros. Era o primeiro ato da liturgia pública. Depois de deitado, restava-lhe um tempo para lamentar-se da vida de forma breve e discreta. (RODRIGUES, 1983).

Em seguida, deveria cumprir com determinados deveres: pedir perdão aos presentes, tentar reparar os erros que cometeu, encomendar a Deus aqueles a quem ama e, em algumas vezes, escolher seu local de sepultamento. Philippe Ariès (2012) pontua que havia, na lista de prescrições, o projeto dos testamentos, que era reproduzido em alto e bom som (por volta do século XII, um padre ou notário eram os responsáveis por essa elaboração). A próxima parte do ritual consistia na confissão da culpa. O moribundo juntava suas mãos e as erguia para o céu recitando uma prece antiga; terminado esse momento, restava apenas esperar pela morte.

Consequentemente, assim que o defunto desse o último suspiro, começavam as exéquias, que eram formadas de quatro partes, as quais são explicitadas a seguir. “A primeira a mais espetacular e a única dramática em todo o ritual da morte, era o luto.” (ARIÈS, 2012, p. 107). As mais fortes manifestações da dor e tristeza pela perda aconteciam logo após a morte. Os presentes, de modo intenso, rasgavam suas roupas, puxavam barbas e cabelos, batiam em suas faces, beijavam o corpo morto de modo apaixonado, desmaiavam e faziam elogios ao defunto. A segunda parte era a única de caráter religioso. Ela consistia em uma repetição da absolvição dita diante da pessoa enquanto ainda estava viva. A terceira parte era o cortejo. Depois da absolvição geral e de acalmadas as manifestações do luto, o corpo era envolvido em lençol ou mortalha, com apenas o rosto descoberto, e levado para o local de sepultamento. Por último, o quarto momento era o enterro propriamente dito. Este acontecia de forma breve e sem nenhuma solenidade. Ariès (2012) afirma que esse ritual era comum tanto aos ricos quanto aos pobres e ainda foi visto nos séculos XVIII e XIX. É significativo mencionar que tais hábitos referentes à morte são parte da cultura ocidental e continuaram a sofrer modificações, seja no papel que a religião passou a exercer mais fortemente sobre o homem, seja na sua própria postura diante da morte e dos medos que ela causava.

Esse mesmo medo descrito nos parágrafos acima somente assumiu novas roupagens, uma vez que o pavor diante do morrer foi permanente por muito tempo. A diferença era que, a

partir do século XIII, o homem, temendo o além ou sob pressão da igreja, vendo que a morte chegaria, optava por prevenir-se com garantias espirituais. Nesse contexto, os testamentos ocupavam lugares mais vistosos na sociedade. “O testamento foi o meio religioso e quase sacramental de associar as riquezas à obra pessoal da salvação e, no fundo, de guardar o amor pelas coisas da terra ao mesmo tempo que delas se separava.” (ARIÈS, 2012, p. 114). Ele era um meio de contrato de seguros entre o testador e a igreja que tinha duas finalidades: a primeira era a de “passaporte para o céu” e a outra, de moeda temporal. Apenas uma parte do patrimônio ia para os herdeiros, já que a outra ficava com a Igreja. Somente a partir do século XVII, a distribuição dos bens para a família tornou-se obrigação até mesmo para os pobres, e muitas outras mudanças passaram a acontecer em torno do morrer.

A mais marcante delas começa com a construção e a exploração da própria ideia de vida, morte e de medo. Isso se deu, principalmente, porque até então a promessa de acesso a outra vida além da morte era algo improvável e as religiões das mais variadas doutrinas trouxeram essa ideia à tona. Ao passo que elas se aprofundavam naquilo que pregaram e que se fariam acreditar, seus instrumentos de dominação, nesse caso o medo e a promessa de vida após a morte em outro mundo, ganharam dimensões diversas e que se enquadravam a cada contexto em que eram inseridos.

Não seria estranho que os homens fossem atraídos por essas ideias. Não era surpresa a existência da morte, mas era novidade imaginar o que poderia vir depois desse momento. Por esse motivo, atrair o olhar das pessoas, doutriná-las para que acreditassem naquilo que era dito, com o peso de arcar com as consequências da crença e da não crença, era algo comum. Se pensarmos na Idade Média, por exemplo, período em que a igreja católica detinha o poder e a autoridade sobre o povo, essas ideias ficam ainda mais claras. Era a igreja quem ditava as regras, quem dizia o certo e errado e que repassava os possíveis valores a serem vividos até que se alcançasse a plenitude e o patamar de morador dos céus. A vida dos monges retrata bem essa questão, mas não a isola em um único caso, mesmo porque a relação do homem com a morte se metamorfoseia constantemente. No próximo tópico veremos que uma dessas mudanças diz respeito à ligação da morte não apenas com o medo ou as religiões, mas com a pulsão sexual do próprio homem, conforme veremos no decorrer deste capítulo.

1.1 A morte e seus encantamentos: observações sobre o morrer nos séculos XVII e XVIII

Assim como os primitivos e os povos do período medieval encontraram formas de lidar com a morte, nos séculos XVII e XVIII não foi diferente. Novos estágios surgiram, novas descobertas, alguns medos permanentes e mudanças sociais e políticas que perpassaram a mente e a vida do homem como um todo influenciaram ainda mais o seu modo de encarar a morte, seja realçando o medo existente na sociedade ocidental, seja escamoteando fatos, encarando-os com naturalidade ou simplesmente ignorando-os.

Segundo Schmitti (2010, p. 21), “[a] morte constitui uma experiência de desordem da realidade. Diante dela, os homens reagem.”. Isso acontece não apenas devido ao fato puramente biológico, mas ao que ela representa, uma vez que é a percepção da finitude que leva o ser humano a tentar compreender o sentido de sua existência. Sendo assim, de certa forma, o que entendemos sobre a morte reflete nas concepções que temos a respeito da vida.

Durante os séculos XVII e XVIII, grandes mudanças acerca da morte e do morrer aconteceram. Dentre elas, podemos destacar a construção dos cemitérios (e todos os conflitos existentes entre católicos e protestantes em torno disso) e o novo modo de enxergar os testamentos, o luto e o próprio momento da morte, uma vez que foi nesse período que houve uma mudança radical que alterou o seu conceito.

Segundo Ariès (2014), nos tratados de espiritualidade dos séculos XVI e XVII, os teólogos católicos pregavam que não era relevante preparar os moribundos para a morte, mas ensinar os vivos a meditar sobre ela. Isso se dava porque, para eles, de nada adiantaria esclarecer alguém se durante sua vida ele ou ela não tivessem meditado sobre o que enfrentaria. De certa forma, tais ensinamentos retomam as doutrinas cristãs, porque essa meditação era feita de acordo com os preceitos bíblicos. Mais do que antes, a religião, mais especificamente a cristã, era forte influente em todos esses modos de lidar com a morte. Induzindo, exortando ou simplesmente participando do imaginário das pessoas; era por meio dela que muitos aprendiam sobre o tema.

Existiam técnicas para tais ensinamentos, uma educação do pensamento e da imaginação, cujo mestre foi Santo Inácio (1491-1556), com seu texto “Exercícios espirituais” (1948). É significativo observar que, nessa fase, a morte tornou-se pretexto para uma meditação metafísica sobre a fragilidade da vida, com a finalidade de não ceder às suas ilusões e ser apenas considerada como um meio de viver melhor. (RODRIGUES, 1983).

A ideia que perdurou durante muitos anos era que a vida de alguém poderia acontecer em pecado, mas na hora da morte bastava-lhe um conjunto de preces e alguns outros ritos já fincados na tradição católica e todos os erros estariam imediatamente perdoados. Percebendo a contradição desse comportamento, protestantes franceses e teólogos anglicanos se unem na tentativa de modificar esse modo de vida, por considerarem que, “salvo intervenção de uma graça excepcional, [...] não é o momento da morte que dará a vida passada seu justo valor e que decidirá seu destino no outro mundo.” (ARIÈS, 2014, p. 399). Seria tarde demais para absolver, de forma tão imediata, uma vida inteira de pecados.

Os arrependimentos tardios por medo da morte não deixaram de gerar desconfiança na elite reformadora das igrejas, razão pela qual uma nova categoria de ensinamentos se baseava em uma devoção para cada dia. Isso não aniquilou, entretanto, os cuidados aos doentes, aos derradeiros, e a utilização dos sacramentos no momento da morte, já que a Igreja romana reconhecia sua influência diante dos homens. Esses cuidados, durante muito tempo, estavam restritos à Igreja, mas nos séculos XVI ao XVII, completando-se no XVIII, passou também a ser ocupado pelo médico. Antes disso, a Igreja Católica os impedia de atenderem os moribundos, “que eram ‘ajudados a morrer’ pelos sacerdotes. Considerava-se a morte um desejo de Deus, e seria um sacrilégio tentar impedi-lo quando todos os indícios a anunciavam.” (CHIAVENATO, 1998, p.37). Por isso, fazia-se necessário permitir, sem impedimentos, que ela acontecesse.

Essa realidade, no entanto, não perdurou tanto quanto a Igreja Católica poderia desejar, uma vez que surge o conceito de morte natural assim que a medicina descobriu possíveis tratamentos para doenças. Por essa razão, defender a ideia de “vontade de Deus” imposta pela Igreja já não era visto com bons olhos. E então, com isso, consolida-se um novo momento, cujo principal objetivo era encontrar formas para lutar contra a morte. É partir do século XVIII que os médicos ocupam o quarto do moribundo e assistem ao último estágio da vida, enquanto os sacerdotes fazem o papel de coadjuvantes. Essa nova hierarquia é consequência da evolução da ciência médica.

Outros dois dados visíveis nesse período eram o fato de a morte ser esperada no leito. Nesse momento, era tempo de esquecer o mundo e pensar em Deus, rezar uma prece pedindo perdão pelos pecados e esperar a extrema-unção, reservada aos clérigos. Em seguida, restava somente esperar a morte chegar. O segundo fato significativo é que a morte era uma cerimônia pública e organizada pela própria pessoa prestes a falecer. Sendo um evento aberto, o quarto em que estava o moribundo também se tornava público, o que permitia a entrada e saída de pessoas. Os vizinhos, amigos e parentes presenciavam os últimos momentos do indivíduo, bem

como as crianças. Só no fim do século XVIII é que os médicos descobriram as primeiras regras de higiene e queixaram-se do excesso de pessoas no cômodo. Constatase também uma outra observação; havia uma simplicidade com que os ritos de morte eram aceitos e cumpridos em suas cerimônias (ARIÈS, 2012). Mesmo que em séculos anteriores houvesse certo drama em lidar com a morte, durante esse período isso foi mais atenuado. Não havia o desespero ou gestos de emoção excessivos. O que nos parece, ao perceber esses fatos, é que o modo como o homem lida com a morte parece se dar em forma cíclica, com maneiras de sentir que aparecem e desaparecem à medida que também mudam as épocas em que se sucedem, justamente por ser fruto de criações sociais e culturais. Ariès (2012) pontua que em um mundo sujeito a tantas mudanças, as atitudes tradicionais diante do morrer se dão de forma continuada. Para o autor, a antiga atitude para com a morte – segundo a qual ela é ao mesmo tempo familiar e próxima, de um lado, e atenuada e indiferente, de outro – contrapõe-se fortemente àquela em que ela amedronta ao ponto de não ser sequer pronunciada.

Esse modo de lidar com o fim da vida, durante muito tempo, traduziu uma resignação em relação ao destino do homem e à natureza. Esse comportamento perante a morte em que se expressa uma familiaridade indiferente às sepulturas e às ocorrências funerárias, é específico do século V, e muito diferente dos anteriores. Sua duração é longa, situa-se no que se denomina morte domada, que começa com a aproximação dos vivos e dos mortos, com a inserção dos cemitérios nas cidades ou vilarejos, e perdura em grande parte da sociedade ocidental até os presentes dias (embora reconheçamos que no século XVII essa proximidade tenha sido rompida durante certo tempo). Não é incomum que tenhamos vivido experiências com momentos de morte próximos a nós, como familiares e conhecidos, e até mesmo distantes do nosso círculo. Em muitas cidades do interior do Nordeste brasileiro, por exemplo, o corpo do morto ainda é velado dentro de sua própria residência. A limpeza, a mudança das roupas, o preparo dentro do caixão, na maioria das vezes, acontece dentro da sala da própria casa do falecido, que é assistido por familiares, amigos, conhecidos, sem distinção. Somente depois desse processo ele é levado, em cortejo, para o cemitério.

Sobre esse espaço destinado aos mortos, podemos constatar que seu surgimento, de modo mais aproximado ao que temos atualmente, se deu no final do século XIV e, sobretudo, no XVIII. No início deste capítulo, observamos o modo como os primitivos lidavam com o morrer. Havia uma necessidade constante de afastar o cadáver do mundo dos vivos e para isso eles jogavam pedras sobre o corpo ou o amarravam. Esse mesmo comportamento de distanciamento voltou a acontecer no século XIV, agora não mais com os apedrejamentos ou outros atos de violência. Essa distância se dava, principalmente, porque com a Peste Negra, que

assolou a Europa durante o século, por volta dos anos de 1347 e 1351, um terço dos moradores do continente faleceu em consequência dela, e, na tentativa de evitar contaminações, os corpos eram enterrados em profundas valas distantes da cidade. Acredita-se que uma média de 30 a 50 milhões de europeus foram atingidos pela doença. Além dela, muitas outras epidemias e mortes em massa em decorrência de guerras, pobreza e fome extrema, dizimaram populações de diversas regiões e, com elas, o homem foi obrigado a ver cenas de morte constantemente e mais próximos do que poderiam supor. Muitos dos corpos que foram atingidos com a mortandade que assolou o povo não eram enterrados nos centros urbanizados, para que não trouxessem nenhum risco à população que sobrevivera, mas eram lançados em grandes valas comuns, a fim de evitar contaminação e proliferação. Nesse momento da história, com certeza, aconteceu uma das maiores epidemias em todo o mundo e mostrou a implacabilidade da morte diante dos homens.

Embora as consequências da Peste Negra tenham perdurado durante muito tempo, ela cessou, e nos séculos posteriores a ela esse afastamento e total rejeição para com os corpos dos mortos, o qual citamos anteriormente, sofreu uma modificação. E ela é percebida no século XVII e XVIII através do surgimento do cemitério, como um local apropriado para o enterro após o falecimento.

Foi no final do século XVIII que a fixação de um ponto específico para o enterro de alguém tornou-se prática de fato normativa e a principal razão para essa atitude foi possibilitar a visitação ao morto, ato desconhecido até então. Além dessa função, a existência dos túmulos servia muito mais do que apenas para guardar um morto, mas ela tornava-se um indício da presença de um indivíduo, mesmo que esse não estivesse mais em vida. A aceitação dessa presença não se referia à ideia da imortalidade da alma pregada pelo cristianismo, não se referia em absoluto a almas, mas era, sobremaneira, uma incapacidade dos vivos em aceitarem a perda concreta de alguém. Sendo assim, a única saída para driblar essa ausência inalterável era apegar-se aos restos mortais. (ARIÈS, 2012).

Os cemitérios foram espaços especializados em sepulturas e a partir deles percebemos que o modo de enxergar a morte começa a sofrer outras transformações e progressos, tais como a necessidade de simplificar a morte e conceder aos mortos um lugar de descanso. Esse desejo expressa a crença na fragilidade da vida e na corruptibilidade dos corpos. Ainda, segundo Ariès (2014), chega a uma espécie de indiferença pela morte e até pelos mortos, que resulta em abandono à natureza.

Esse desejo de simplificar a morte é fortemente percebido nos testamentos. Muitos, embora ricos e poderosos, passaram a não desejar grandeza alguma em seus sepultamentos ou

no modo como as pessoas lidariam com sua partida. A partir do século XVII, foi frequente, na produção dos textos, prescrições humildes de morte. Marquesas da época, por exemplo, não pediam missas ou velórios, nem exigiam leitos luxuosos, mas apenas um padre, algum crucifixo ou um lençol para cobrir o corpo. É também no final do século XVII, e mais precisamente no XVIII, que muitos testadores não mais tomam as decisões sobre seus próprios funerais, mas as confiam a seus executores testamentários. Isso representou para a época tanto a vontade do desprendimento como um testemunho da confiança afetiva. (ARIÈS, 2014).

Pensando nessa simplicidade já descrita, é impossível dissociá-la também das manifestações do luto. Tendo em vista o fato de que o pensamento da morte está diretamente ligado à ideia de ruptura do composto humano, a dor da morte está intimamente relacionada não só com os sofrimentos pelos quais passa o homem, mas também com a tristeza de um laço fraterno rompido.

A mesma humildade que invadiu os testamentos aparecia nas manifestações de luto. Muitos testadores exigiam que as expressões dele fossem suprimidas em casa e na igreja. Obviamente, não havia questionamento sobre a prática geral do luto, nem do momento da morte durante a cerimônia ou do período que segue à morte. Ariès (2014, p.431) pontua que “as manifestações de luto eram escrupulosamente respeitadas, especialmente quando atingiam o *status* social da pessoa, ou porque elas o confirmavam, ou porque sua negligência o colocava em dúvida”.

Na França, os profissionais do luto eram os padres, os monges e os pobres que acompanhavam o cortejo e carregavam o corpo. O sentimento de luto era expressado não só emocionalmente, mas por uma roupa em cor escura, que se generalizou no século XVI e perdurou durante muitos anos posteriores, juntamente com o sentido dramático que busca, através das manifestações emocionais, expressar a dor dos que perderam alguém, o dilaceramento da separação. O sentido dramático da morte aumenta nos meados do século XVI e XVII, período em que ainda se fazem presentes os modelos tradicionais de morrer, mas as mortes romântica e contemporânea, ainda mais dramáticas, já se fazem anunciar. Já no final do século XVII, o homem das sociedades ocidentais tende dar à morte um novo sentido. Exaltando-a com dramatização, ele a deseja de forma impressionante e arrebatadora, conforme veremos no tópico a seguir.

1.2 Sociedades ocidentais e a contemporaneidade: o século XIX e a morte dramática

O término do século XVIII e todo o século XIX foi marcado por grandes transformações nos modos de enxergar e vivenciar as experiências de morte. No tópico anterior, vimos que alguns fatos foram marcantes para a época, como a construção dos cemitérios, a retirada dos mortos das cidades e a compreensão da morte como vontade de Deus e sua aceitação sem nenhuma dramaticidade, o que recai no comportamento das pessoas diante do luto e também na simplicidade vista nos testamentos para o momento da morte.

O que acontece nesse término de século e início do outro é completamente diferente do que até então retratamos. Agora, as concepções de morte mudam, e o que era aceitação passa a ser repulsivo, revoltante. Ariés (2014) pontua que o momento da morte passa a ser restrito aos parentes, mas o que se vive é um verdadeiro espetáculo fúnebre. Gritos, choros, desejo de morrer junto com quem se perdeu foram reações bastante comuns, e diante de tudo isso enxerga-se uma beleza na morte, por sua capacidade de levar o homem à mais profunda dor e melancolia romântica.

Além de todas essas modificações, durante meados do século XVIII, um novo medo aparente se fez presente no que se referia ao tema. As pessoas temiam ser enterradas vivas e essa sensação durou até a primeira metade do século XIX. Havia muitos ritos a serem seguidos e um deles era chamar pelo nome do morto três vezes antes de enterrá-lo, outro era permanecer com o cadáver no leito por pelo menos trinta e seis horas e só depois desse tempo enterrá-lo, não antes. Alguns pedidos eram mais estranhos, como esperar quarenta e oito horas depois do falecimento, sem troca de lençóis, banho ou quaisquer meios de limpeza ou movimento, e em seguida perfurar ou cortar os calcanhares com navalha. Esperava-se que, se sentisse dor, o “defunto” ressuscitaria e isso comprovaria sua não morte. (CHIAVENATO, 1998). Todas essas medidas preventivas recaíam somente no grande medo que estava por surgir e acabavam por nos fazer recordar as cerimônias fúnebres primitivas descritas no início desse capítulo, comprovando, novamente, como, mesmo em diferentes épocas, as ações em torno da morte se repetem.

Foi no século XIX que os homens “de ciência e de luzes” passaram a sentir pavor, de fato, da morte. Até o momento eles sentiam um medo racional diante dela e a temiam, mas essa angústia não ultrapassava o limiar da racionalidade, havia um certo limite que até então não tinha sido transposto. Ariès (2014, p. 540) destaca que o homem do passado importava-se com

morte; ela era assunto sério, “que não se devia tratar levemente: um momento forte da vida, grave e temível, mas não temível a ponto de afastá-la, de fugir dela, de fazer como se não existisse ou de falsificar suas aparências.”. O homem do século XIX, porém, assumiu uma postura totalmente contrária, tornando o evento de morte assustador. E era por ser tão asquerosa que ela deveria ser, a qualquer custo, evitada.

A partir do momento em que se começou a ter medo dela verdadeiramente, houve um silenciamento por parte dos homens das luzes e da igreja. Se, durante os séculos XVII e XVIII, esse medo ficava somente no imaginário, no século XIX ele saiu do plano da imaginação para o da realidade. De tanto ser pensada e temida às escondidas, a morte tornou-se um tabu, bem como a sexualidade. Por essa razão, tantos pensadores a compararam com o desejo pelo sexo. Vemos, nesse período, os temas que envolvem o morrer serem completamente carregados de um sentido erótico. Se, nas danças macabras mais antigas, quando muito, a morte tocava o vivo para avisá-lo ou designá-lo, na nova ideologia do século, ela o viola. Por isso, cenas ou motivos inumeráveis, na arte e na literatura, associam a morte ao amor. Ariès (2014) pontua que

[é] curioso que esse medo tenha nascido na época em que alguma coisa parece ter mudado na antiga familiaridade do homem com a morte. A gravidade do sentimento da morte, que tinha coexistido com a familiaridade, é por sua vez afetada: passa-se a fazer jogos perversos com a morte até dormir com ela. Estabeleceu-se uma relação entre a morte e o sexo; eis por que ela fascina, torna-se obsessiva como o sexo: sinais de uma angústia fundamental que não encontra nome. Por essa razão, ela fica comprimida no mundo mais ou menos proibido dos sonhos, dos fantasmas, e não consegue abalar o mundo antigo e sólido dos ritos e costumes reais. (ARIÈS, 2014, p. 541).

A morte agora é vista como um tabu violado. Schmitti (2010) destaca que esse modo de racionalizar o corpo fez com que, pela primeira vez na sociedade ocidental, o morrer fosse compreendido como uma espécie de ruptura. Ainda que fosse considerado uma passagem para a vida eterna, um outro plano, nesse período a ideia de rompimento com o tempo presente era bastante relevante. Por essa razão, a autora afirma que “a experiência do óbito passa a ser traumática porque subentende não só o fim da matéria, mas de tudo.” (SCHMITTI, 2010, p. 167).

Além de aumentar a angústia do homem diante de sua própria falibilidade, essa nova percepção também traz a compreensão do *fim do outro*, ideia que já foi apresentada anteriormente. Por razões lógicas (o fato de os mortos não puderem explicar como se dá o processo do morrer), os homens sofrem mais pela morte dos outros do que pela sua, e todo esse sofrimento está embebido de drama. Por essa razão, os momentos anteriores ao fim “deixam de ter qualquer caráter apaziguante, vindo a ser palco de intensa dramatização, da dor e do

sofrimento mais profundo. Não mais familiar ou cotidiana, a morte se torna o grande evento da vida.” (SCHMTTI, 2010, p. 167).

A autora ainda destaca que o sujeito do período moderno domina a natureza ao seu redor, mas não a sua própria. Principalmente porque amedronta-se diante daquilo que não conhece e, por isso, tenta afastar, em vão, a morte de suas preocupações cotidianas. Essa incapacidade de reverter um processo natural reflete-se no sentimento de fracasso perante a vida, circunstância inexistente até a Baixa Idade Média. Morrer não causava medo, apenas era visto como um acontecimento traumático pelas perdas que pressupunha. “Trazia à tona derrotas de homens que cada vez mais dependiam somente de si mesmos.” (SCHMTTI, 2010, p. 159).

Durante o século XIX, a morte, que era vista como parte integrante da existência humana, transforma-se em um acontecimento detestável e terrível, embora também fascinante e atraente, que rompe com o andamento natural da vida. Junto com essas transformações, o modo de vivenciar o luto sofre mudanças.

Se antes o momento da morte era algo público, desde o quarto do moribundo, que era visitado por conhecidos e desconhecidos, até o cortejo do corpo, a presença das carpideiras, que eram pagas para chorar por pessoas que sequer conheciam, entre outras situações de falta de privacidade, no século XIX ele não é mais considerado como uma festa coletiva, mas é visto como algo que diz respeito somente àqueles que têm participação na vida do morto. Já não há mais a dramatização da dor coletiva, mas um drama individual, dividido somente com poucos, justamente porque nesse período da história, já está bem fincado o conceito de família nuclear burguesa, por essa razão, aqueles que estavam presentes nos momentos de morte eram os que faziam parte da família. Rodrigues (1983) afirma que “[o] moribundo tem agora em torno de si apenas a sua família mais próxima e os amigos mais íntimos. (RODRIGUES, 1983, p 174).

Cada uma das manifestações é vista nas inúmeras crenças, práticas e nos ritos funerários, que atuam dentro de um campo semântico diversificado. É por essa razão que esse campo está longe de ser o mesmo para as culturas, os grupos sociais e os diferentes momentos históricos que uma sociedade vivencia. Essa dramaticidade, o medo e a rejeição são marcas da sociedade ocidental, por isso, não significa dizer que todas as outras sentem o mesmo. É no Ocidente que a morte passa a apresentar um caráter dramático de despedida quase insuportável. De modo natural, essa expressão da dor dos sobreviventes existe porque há uma intolerância nova com a separação. “Mas não é somente diante da cabeceira dos agonizantes e da lembrança dos desaparecidos que se fica perturbado. A simples ideia da morte comove.” (ARIÈS, 2012, p. 69).

E tudo isso se dá por um simples fato: o homem deseja manter vivo quem não mais está. Por isso tanto desespero, dor, e dramatização e até mesmo o desejo de morrer para poder estar

ao lado do ente perdido. Esses sentimentos vividos e demonstrados são, muitas vezes, absolutamente reais e encontram uma profunda justificação entre as estruturas psicossociais da época. Durante esse período, era natural ter um forte desejo de manter um vínculo direto com o corpo morto, seja por meio de restos mortais ou das lembranças relicárias, como guardar mechas de cabelo, roupas, dentes, objetos pessoais. Nesse conjunto de inquietações pela perda de alguém, nasceu uma das práticas mais inquietantes e populares do século XIX: as fotografias *post-mortem*. A atividade consistia em fotografar pessoas mortas; algumas como se estivessem ainda vivas, outras já em seus caixões ou em estado de putrefação. A primeira foto a seguir (cf. figura 1) foi feita em 1888, por um fotógrafo de nome Robson, na cidade de Petrolica, Canadá. (SCHMITT, 2010, p. 172). Nela, os pais posam com a filha já falecida ao centro. O corpo foi colocado de pé com o auxílio de um suporte que a segura. A posição de suas mãos e os olhos pintados nas pálpebras, técnica bastante utilizada para simular a abertura natural dos olhos, denunciam seu estado. A outra foto (cf. figura 2) também traz a imagem de pais que posam com a filha morta, mas essa ainda se encontra no leito. É visível que há uma preocupação com sua aparência, pois percebe-se que os cabelos foram arrumados e o traje decorado com colares. Se olharmos atentamente, perceberemos que uma fina camada de coloração foi colocada na face dos três, de modo a parecerem saudáveis e corados e disfarçar a situação em que a jovem se encontrava.

Figura 1- Família canadense (pais com filha)



Fonte: <https://historiadigital.org/curiosidades/35-fotos-post-mortem-feitas-apos-a-morte>

Figura 2 – Pais com a filha no leito



Fonte: <https://historiadigital.org/curiosidades/35-fotos-post-mortem-feitas-apos-a-morte>

Com a popularização da fotografia, por volta de 1839, tornou-se comum o retrato individual ou de toda a família. Sendo assim, a morte, vista como um acontecimento marcante no núcleo familiar, domiciliar e próximo, passou também a ser registrada, como forma de guardar o último momento do indivíduo no mundo e garantir a perpetuação de suas lembranças na memória dos pais por meio da imagem, que congelava os momentos como se aqueles que já partiram ainda estivessem vivos. Essas e outras formas atuavam como uma possibilidade de permanecer com o ente.

Dentre os caminhos para resguardar a memória de alguém, as diversas crenças na vida futura ou na vida da lembrança eram, de fato, as respostas à impossibilidade de aceitar a morte do ente querido. Por essa razão, também havia uma crença constante de que as amizades da vida continuariam mesmo depois da morte. “Nesse fundo comum da crença, o que varia é o grau de realismo das representações e, principalmente, a relação entre a vida futura e a fé religiosa.” (ARIÈS, 2014, p. 631).

Percebe-se que agora a morte é dividida em duas partes ou em dois momentos. De um lado, percebemos uma morte que é considerada normal, “natural”, nessa concepção, compreende-se que na vida tudo deve terminar; de outro lado, a morte é vista como anormal, indigna, inaceitável, como tabu, a foice inexorável que leva bons e maus e que, por isso, é temida. Esse temor refletiu em uma necessidade de livrar-se não só da morte, mas do próprio corpo morto.

Ao longo dos anos, o homem foi se apropriando desse desejo de esconder a morte de sua vida. Durante o século XX, já não era fácil permanecer com o moribundo em casa por muito

tempo. Era difícil para os moradores da casa ter um doente ocupando o mesmo espaço e trazendo consigo uma série de mazelas. À medida que os anos passavam, era cada vez mais difícil aceitar a presença de alguém em situação terminal. Por essa razão, era necessário encontrar uma forma de lidar com isso. Entra em questão o trabalho urbano e o envolvimento de outras pessoas nesse contexto. Nesse momento, o hospital surge como uma forma de lidar de maneira mais higiênica com o corpo. De acordo com Ariès (2014),

[e]mbora nem sempre se confesse, o hospital ofereceu às famílias o asilo onde elas puderam esconder o doente inconveniente, que nem o mundo nem elas próprias já não podiam suportar, entregando a outros com boa consciência, uma assistência aliás desajeitada, a fim de continuarem a vida normal. (ARIÈS, 2014, p. 770).

Essa vida normal denunciou uma nova forma de morrer comum a algumas regiões mais urbanizadas do mundo ocidental. A sociedade expulsou a morte. Isso foi percebido em mudanças lentas de comportamento. Agora, nada anunciava que alguém havia morrido na cidade. Se havia alarido antes, já não existiam sequer pausas para vivenciar o luto, já que o desaparecimento de um indivíduo não mais afetava a continuidade da vida. Tudo se passava nas cidades como se ninguém morresse mais. Além disso, houve inúmeras mudanças comportamentais, como no modo de se portar e vestir diante da morte. Antes as mulheres, por exemplo, usavam preto para demonstrar o luto (algo que se fincou no século XIX com a rainha Vitória, que usou preto por quatro décadas da sua vida, logo após perder o esposo), ou as crianças usavam violeta quando perdiam as avós, hoje não mais se vê manifestações tão burocráticas como essas.

Se no século XIX a morte já não era mais uma cerimônia pública, no XX isso se fez ainda mais presente. Ela se fortaleceu ainda mais como ato privado, reservado aos próximos. Com o fortalecimento disso, até mesmo a família foi afastada, quando a hospitalização de doentes em estados graves se tornou uma regra. Nesse período, houve para com a morte uma maior rejeição e a supressão do luto. A dor e o sofrimento ainda eram existentes, mas permaneciam mais internos e não demonstrados em público. Ariès (2014, p. 776) destaca que “[...] a supressão do luto não se deve à frivolidade dos sobreviventes, mas a um constrangimento impiedoso da sociedade; [...] uma maneira de recusar, de fato, a presença da morte, mesmo que se admita sua realidade.”.

Assim, a rejeição da morte ultrapassou os limites entre aqueles que perdiam alguém e a expressão do luto, para se estender a tudo que estivesse relacionado a ela, como se o morrer fosse algo infeccioso. Pode-se dizer que o luto era visto como uma doença contagiosa, que poderia se apanhar no quarto de um moribundo ou em um cemitério.

Ao mesmo tempo em que há todo esse tabu em torno da morte, é relevante enfatizar que, embora a cultura ocidental tenha reforçado isso ao longo dos anos, mesmo dentro dos países parte do Ocidente, há aquelas nações em que a morte é cultuada, ironizada e transformada em grande festa. O México é o maior exemplo disso. Os mexicanos celebram o dia dos mortos com cerimônias que misturam aquilo que faz parte do sagrado com o profano de formas bastante irônicas. Segundo Villasenor e Concone (2012, p. 39), essa ironia, as “[...] brincadeiras, e o tratamento familiar de respeito, temor e deboche, são formas de ‘exorcizar’ a morte, tornando-a distante e ao mesmo tempo próxima. Essa forma de celebração remonta às culturas do México antigo [...]”. No dia dedicado ao culto dos mortos, os que se foram são lembrados junto com aquilo que gostavam de comer, de beber e até mesmo da música que escutavam em vida. Famílias completas se dirigem aos cemitérios com bebida e comida, que são decoradas com uma flor de outono, e grupos que cantam, nos túmulos, para animar o ambiente.

Por ser um fato social e público, a morte, que é vivida ou presenciada por todos, não só permaneceu na realidade, mas também foi objeto de estudo de muitos e inspiração para a arte e a literatura, que, por meio da fantasia ou até mesmo da descrição plena da realidade, criou personagens, canções, pinturas em que ela aparecia com seu poder indomável. Essa mesma literatura representou a morte em suas diversas facetas, cada uma delas trazendo, além das marcas históricas e culturais próprias de suas respectivas épocas, toques de ficção e literariedade, por meio de histórias de homens, mulheres e crianças em situações de amor, ódio, guerra, dor e sofrimento, com que a morte interagia, sendo o resultado de algo ou mola propulsora para alguma ação, como destacaremos a seguir.

1.3 Algumas representações da morte na literatura

Muitos são os caminhos para falar sobre morte e, a partir do momento em que sai daquilo que é próprio da realidade real para o ficcional, a literatura é um dos principais meios para que sejam construídas ideias sobre o tema. É por meio dela que se pode apresentar as respostas dos tantos questionamentos que lhes são suscitados, de modo que o indivíduo consiga transpor algo da vida real para as páginas dos livros ou para a oralidade.

Aguiar pontua que (2010, p. 23) “[...] a literatura tem sido, através dos tempos um dos modos de registro da experiência humana”. Por intermédio dela, e por meio da obra de um artista, é possível que sejam retratados os sentimentos mais profundos do homem, uma vez que

nos textos são externadas inquietações diante de questões essenciais da natureza humana, como a violência, o ódio, a sexualidade, a religião e a própria morte. Segundo Kovács (1992),

[a]s religiões e a filosofia sempre procuraram questionar e explicar a origem e o destino do homem. Por tradição cultural, familiar ou mesmo por investigação pessoal, cada um de nós traz dentro de si ‘uma morte’, ou seja, a sua própria representação da morte. São atribuídas a esta, personificações, qualidades, formas. A morte sempre inspirou poetas, músicos, artistas e todos os homens comuns. Desde os tempos dos homens das cavernas há inúmeros registros sobre a morte como perda, ruptura, desintegração, degeneração, mas também, como fascínio, sedução, uma grande viagem, entrega, descanso ou alívio. (KOVÁCS, 1992, p. 1-2).

Por ser resultado de uma consciência individual que se refere ao coletivo e universal em tempos e espaços distintos, uma vez que todas as representações da morte estão inseridas em muitos contextos culturais, é relevante inserir a escrita literária acerca do tema nesse conjunto, essencialmente porque a arte é um dos meios mais sutis de conduzir o homem à elaboração e à compreensão de temas difíceis, seja amenizando sua abordagem seja tornando-a mais pesada do que naturalmente é. Sabendo disso, é visível a infinidade de obras literárias existentes acerca da morte e, justamente por esse fato, não há como elencá-las por completo, mas é possível traçarmos um breve percurso de como a literatura representou o principal e atemporal conflito do homem. Para Chiavenato (1998),

[e]m todas as culturas há manifestações sobre a inexorabilidade da morte. Do lugar-comum às complexidades filosóficas, das fábulas moralistas à criação literária, em todas as épocas encontram-se obras que destacam a implacabilidade da morte. (CHIAVENATO, 1998, p. 111).

É inegável que a morte aparece, há tempo nos mais variados tipos e gêneros literários. Além disso, sabe-se que cada uma das representações recebeu influências constantes do local em que foram escritas e da época de suas produções. As imagens construídas em torno da morte e do morrer sofriam modificações constantes, por essa razão, as muitas obras também seguiam essas mudanças. Isso pode ser percebido se observarmos que para cada obra há uma concepção de morte – seja como ciclo da vida, fase inevitável, objeto de exaltação e beleza, ou até mesmo a grande repulsa com a qual lidamos desde o século XIX até os presentes dias. Isso nos faz pensar sobre o próprio conceito da representação, por ser ela o caminho pelo qual o homem constrói essas imagens.

Eagleton (2006) pontua que pensar na representação é pensar nos signos linguísticos e na sua função. Para o autor, essa se resume a “refletir as experiências interiores ou objetos no mundo real, ‘tornar presentes’ os pensamentos e sentimentos, ou descrever a realidade tal como ela é.” (EAGLETON, 2006, p. 194). No universo da representação, é isso que ocorre. Através da linguagem, as experiências externas e internas dos autores, bem como tudo o que ocupa o

mundo, é transposto para a escrita, descrito através dela. Eagleton (2006), contudo, afirma que há alguns problemas que envolvem essa noção de representação. Para ele, seria ilusório pensar que era possível estar plenamente presente ao leitor tudo aquilo que dizemos ou escrevemos, isso porque não é possível ter uma significação ou experiência pura da realidade sem deformações. (EAGLETON, 2006, p. 194). No contexto literário isso também é real. Os autores, semelhantemente, trazem às obras, através das personagens e de suas tramas, parte de uma realidade, parte porque não é completamente e sempre fiel a um contexto, por ser acrescido da ficção e da fantasia. Além desse fato, há transformações no modo de representar porque cada autor possui um modo particular de enxergar e compreender essas realidades. Por essa razão, a fim de compreendê-las, resta-nos tentar traçar um breve percurso literário sobre a morte, para percebê-la enquanto objeto da arte. Começamos, portanto, com o que a tradição grega pensou a seu respeito.

Para esse universo, os sentimentos inerentes ao homem, como o amor e ódio, sexualidade e agressividade, vida e morte, são parte fundamentais na construção da personalidade e estão presentes no cotidiano de qualquer indivíduo, tanto em situações de tranquilidade, quanto nos mais fortes conflitos. Esses pares de opostos estão misturados, entrelaçados em tudo que o ser humano faz, pensa ou sente. Em algumas circunstâncias, por exemplo, percebemos que o amor se mistura ao ódio ou que a sexualidade apresenta um certo grau de agressividade. Essas polaridades podem ser consideradas os centros dos conflitos psíquicos; a *pulsão de vida* e *pulsão de morte*. “A relação – pulsão de vida/pulsão de morte – provoca estranheza, porque é sutil e complexa. Tem sido objeto de reflexão para uns e é, com frequência, rechaçada por outros” (ANDRADE, 2016). Transformou completamente o modo de pensar a morte durante o século XVII e influenciou sobremaneira a literatura construída na época acerca do tema.

A relação existente entre o amor e a morte começou a ser pensada por volta do século XV ou início do XVI, com o mito grego de Eros e Tânato, e se enriqueceu durante o século XVII. A tensão existente entre ambos, se é questionada pela sua origem, terá de ser observada à luz da mitologia grega, que caracteriza Eros como o cupido, deus do amor, e Tânato como deus da morte, e se utiliza de uma metáfora interessante para nos fazer compreender como amor e morte estão intimamente ligados. A metáfora gira em torno da cena em que Eros e Tânatos acabam misturando suas flechas de amor e morte e, por causa disso, ambos andam juntos até então. Sendo ou não fruto do mito, essa relação ficou bastante estreita durante o século XVII, quando havia um forte elo entre o erotismo e a própria morte. Percebe-se que o sentimento sai do campo do amor para o universo erótico, em que as paixões e pulsões carnis do homem

afloram de modo significativo. Isso foi bastante visto em narrativas que trazem cenas de necrofilia e contam histórias de vivos que sentiam extremo prazer ao copularem com mortos. (ARIÈS, 2012).

Não há como negar a presença da morte em toda a literatura e nas artes de um modo geral. As pinturas traziam cenas de morte, os textos barrocos descreviam a morte e a violência em detalhes, bem como as tragédias gregas, que ocupam um lugar de destaque na literatura e trazem à tona sensibilidade, drama e sofrimento intimamente ligados ao morrer. Os teatros da tragédia sempre traziam a morte de alguma personagem, e ela tinha uma série de simbolizações. Poderia ser a punição para um alguém, a glória para um valente ou a união entre amantes.

Na Idade Medieval, a morte está atrelada aos dogmas da religião. Dentre os textos orais, surgiram muitas lendas que contavam sobre pessoas que levantavam de seus túmulos. Essas histórias perduraram até o século XVIII e foram acrescidas de curiosidade e espanto, porque foi nesse período que a necrofilia ganhou forte espaço, então era comum haver histórias sobre casos de amor com mortos, como veremos em exemplos posteriores. Não havia temor como houve no Renascimento. (ARIÈS, 2014). Na obra de Camões (1524-1580), por exemplo, que tinha o tema da morte ligado ao amor, por ser representada como possibilidade de união entre os amantes, também vemos a ficcionalização da morte como algo para ser vencido e que já causava um certo medo nos homens. No poema que segue, o eu lírico coloca a morte e o amor como contrários um ao outro, embora reconheça sua ligação. Ela é compreendida como uma força capaz de desatar os nós que o amor dá, ou seja, de separar os amantes. É vista como razão, como uma força que aparta o corpo da alma, matando não só o corpo físico, mas também o próprio amor, como vemos abaixo.

Luís Vaz de Camões - Soneto 58 - A Morte, que da vida o nó desata²

A Morte, que da vida o nó desata,
Os nós, que dá o Amor, cortar quisera
Com a ausência, que é sobre ele espada fera,
E com o tempo, que tudo desbarata.

Duas contrárias, que uma a outra mata,
A Morte contra o Amor junta e altera;
Uma é Razão contra a Fortuna austera,
Outra, contra a Razão, Fortuna ingrata.

Mas mostre a sua imperial potência
A Morte em apartar de um corpo a alma,
O Amor num corpo duas almas una;

Para que assim triunfante leve a palma
Da Morte Amor a grão pesar da ausência,
Do Tempo, da Razão e da Fortuna.

² Disponível em < <http://livros01.livrosgratis.com.br/bv000164.pdf>>. Acesso em 02 fev. 2018.

É significativo observar que, enquanto em Portugal a morte na literatura era colocada como uma grande força de separação, na Inglaterra, Shakespeare (1564-1616) traz o tema da morte de modo semelhante ao que os gregos traziam. A tragédia volta a ser escrita e a morte aparece de modo a ensinar algo ao homem. Em sua obra, o autor tratou de temas comuns como o amor, os sentimentos, questões sociais e políticas e da própria morte. *Romeu e Julieta* (2011) e *Hamlet* (1601), tratam do tema em duas esferas distintas. Uma entre dois amantes e outra que se concentra na necessidade de um homem de vingar a morte de seu pai, além de tratar também do suicídio de Ofélia, personagem que tira a própria vida porque se vê privada de amar Hamlet e passa a dar mostras de uma possível loucura após o falecimento de seu pai, que é assassinado pelo protagonista. Abaixo, temos um dos mais fortes monólogos da tragédia, quando uma personagem simula, perfeita e racionalmente, o desespero de uma possível loucura. Através de sua fala, Shakespeare trata sobre a angústia de um possível desejo suicida.

Ser ou não ser, essa é que a questão: Será mais nobre suportar na mente as flechadas da trágica fortuna, ou tomar armas contra um mar de escolhos e, enfrentando-os, vencer? Morrer — dormir, nada mais; e dizer que pelo sono se findam as dores, como os mil abalos inerentes à carne — é a conclusão que devemos buscar. Morrer — dormir; dormir, talvez sonhar — eis o problema: pois os sonhos que vierem nesse sono de morte, uma vez livres deste invólucro mortal, fazem cismar. Esse é o motivo que prolonga a desdita desta vida. Quem suportara os golpes do destino, os erros do opressor, o escárnio alheio, a ingratidão no amor, a lei tardia, o orgulho dos que mandam, o desprezo que a paciência atura dos indignos, quando podia procurar repouso na ponta de um punhal? Quem carrega suando o fardo de pesada vida se o medo do que vem depois da morte — o país ignorado de onde nunca ninguém voltou — não nos turbasse a mente e nos fizesse arcar com o mal que temos [...]. (SHAKESPEARE, 2013, p. 94-95).

Aqui, a morte é comparada ao sono, o qual põe fim aos sofrimentos do homem. O eu lírico demonstra o desejo de deleitar-se nesse sono e talvez sonhar, embora não tenha certeza de como poderiam ser os sonhos de morte. Ele enxerga a morte como único caminho para acabar com a dor dos escárnios, dos golpes, das injustiças, como uma terra desconhecida e sem volta, que livra o homem dos males da vida. Esse mesmo caminho, como dito anteriormente, foi também tomado por Ofélia. A personagem se vê tão desesperada que não se apercebe da própria desgraça que a espera e canta até seu último fôlego de vida.

[...] Uma desgraça corre atrás da outra. Com tanta pressa: a tua irmã está morta, Laertes; afogou-se. [...] Onde um salgueiro cresce sobre o arroio, e espelha as flores cor de cinza na água, ali com suas líricas grinaldas de urtigas, margaridas e rainúnculos, e as longas flores de purpúrea cor, a que os pastores dão um nome obscuro e as virgens chamam ‘dedos de defunto’, subindo aos galhos para pendurar essas coroas vegetais nos ramos. Pérfido, um galho se partiu de súbito, fazendo-a despencar-se e às suas flores dentro do riacho. Suas longas vestes se abriram, flutuando sobre as águas; como sereia assim ficou, cantando velhas canções, apenas uns segundos, inconsciente da própria desventura, ou como ser nascido e acostumado nesse elemento. Mas durou bem pouco até que suas vestes encharcadas a levassem, envolva em melodias, a sufocar no lodo. (SHEKESPEARE, 2013, p. 157-158).

Não só pela cena, mas por toda a obra, percebemos o quanto Shakespeare conhece sobre a natureza humana. A descrição da morte de Ofélia se tornou uma das passagens mais marcantes e extremamente poéticas da literatura mundial, pois traduz o possível alívio para uma alma conturbada através da morte e ensina sobre as relações humanas e a tragicidade do amor na época. (ARIÈS, 2014).

Esse apelo à morte como forma de ensinar algo ao homem ou sobre o homem também vem bastante caracterizado no período Barroco, embora de um modo diferente, em razão da cultura ou da própria religião, talvez. Esse período, como se sabe, é marcado por dualidades, então havia muito o que se dizer sobre a vida e a morte como polos distintos e ao mesmo tempo interligados. Se a morte se contrapunha à vida, era a literatura quem refletiria isso, com obras que continham um apelo emocional ao sofrimento demasiado grande. Além disso, é nesse mesmo período que o místico se une à dor, em uma mistura de prazer e sofrimento. Ariès (2014) traz um exemplo disso, mostrando a história de Santa Ágata, de Calvino:

[m]ergulhada na água em êxtase amoroso e místico ao mesmo tempo. Ela está quase desmaiada de prazer, e cobre com as duas mãos o peito sangrento, de onde lhe foram arrancados os seios: seios redondos e cheios, que são apresentados sobre uma bandeja. Ou ainda São Sebastião, protetor da peste, e tipo de beleza masculina: do século XVII ao século XIX de Delacroix, sua beleza e sofrimentos provocam a emoção das santas mulheres, cujas mãos suaves retiram-lhe as flechas do corpo delicado, com gestos semelhantes a carícias. (ARIÈS, 2014, p. 494).

Trazendo muitos outros exemplos de literatura barroca, o autor enfatiza o fato de a morte, nesse período, ter deixado de ser um acontecimento pacífico e de não ser separada da violência e do sofrimento. As violências descritas no trecho e presentes em tantos outros “excitam os espectadores e estimulam forças elementares, cuja natureza sexual parece hoje evidente.” (ARIÈS, 2014, p. 495). São mistos de êxtases místicos de amor e de morte. “[...] A confusão entre a morte e o prazer é tal, que a primeira já não impede o segundo, mas pelo

contrário, o exalta. O corpo morto se torna, por sua vez, objeto de desejo [...]” (ARIÈS, 2014, p. 496).

Essa exaltação e dramatização da morte também é vista no período Romântico, quando as obras que tratam do tema passam a mesclar algumas visões da Idade Média, do Barroco e também do Arcadismo. Ganhando novos contornos, a morte passa a ser uma possibilidade de fuga de um universo imperfeito para outro idealizado. O romance gótico surgiu nesse período, trazendo esse novo mundo que passeia entre o estranho e o bizarro. Andrade (2005, p. 183) pontua que “a maior de todas as evasões românticas está no sentimento de amor e de morte. O homem romântico sentiu, como nenhum outro, o desejo de amor e um prazer mórbido na morte.”. Esse prazer era acrescido da ideia de que somente a morte era a solução para as angústias da vida.

“Para os românticos, amor e morte convertem-se num par quase inseparável: só é verdadeiro amor aquele que se sublima na morte.” (FERREIRA, 2006, p. 40). Por essa razão, a literatura do século XVII, principalmente na poesia e no teatro, trouxe muitos textos em que essa relação aparece de modo mais enfático. Não era incomum haver obras cujos personagens, mesmo depois de mortos, ainda despertavam desejos eróticos em alguns espectadores. Andrade (2016, p. 162) destaca que em muitas produções artísticas, este componente erótico é perpassado pelo sofrimento e pela presença sempre angustiante da morte. Por isso, em muitas peças teatrais, os amantes abraçam-se no fundo dos túmulos no cemitério, seja para saciar um desejo carnal, ou pura e simplesmente, na tentativa de trazer aquele que se foi de volta à vida.

Andrade (2016) ainda pontua que muitas formas literárias expressam o vínculo erotismo-morte. Alguns poetas compuseram grandes lamentos causados pelos desencontros amorosos. Dentro desse universo literário, não nos é estranho o “repertório de cantos entoados à morte por poetas-enamorados que não puderam realizar-se com suas amadas”. Essa impossibilidade de ter para si o objeto desejado traz a frustração dos anseios de poder viver, de fato, esse amor. Na literatura ocidental, também é numerosa a produção de canções que apresentam essa mesma busca da concretização do amor impossível e somente através da morte ele seria concretizado.

Aos amantes desiludidos resta, se não a paixão, a morte como última alternativa de violentar a sua particularidade de ser descontínuo e mergulhar na união com o cosmo – na continuidade, para Bataille; no seio da divindade, para os crentes; no não-ser, para os filósofos. São de poeta romântico brasileiro estes versos: *Tenho febre – meu cérebro transborda/ E morrerei mancebo – inda sonhando/ Da esperança o fulgor/ Oh! cantemos ainda: a última corda/ Treme na lira... morrerei cantando/ O meu único amor!* (AZEVEDO, 1984, *Apud* ANDRADE, 2016, p. 158).

Ainda sobre a relação existente entre a morte e o erotismo, o autor destaca que a onipotência da natureza age sobre o homem em duas importantes circunstâncias: o sexo e a morte. O que era estranho na Idade Média passa a ser aproximado nas culturas ocidentais. Para ele, é no inconsciente, durante os séculos XVII e XVIII, que algo perturbador acontece. “Em pleno mundo imaginário, o amor e a morte se aproximaram até confundirem suas aparências. Isso se deu em duas etapas. No final do século XVI e durante a primeira metade do século XVII, na época barroca.” (ARIÈS, 2014, p. 523). Nesse período, um mundo de emoções e imaginação, até então desconhecido, começa a se manifestar.

Foi a partir do século XVIII que essa mudança perigosa e selvagem realmente tomou maiores proporções, fazendo com que surgisse na consciência geral aquilo que sempre havia sido recalcado e que seria demonstrado nas manifestações e concepções de uma natureza violenta e destruidora. É por essa razão que surgiram tantas obras em que o homem rompia com as paredes do bom senso e dava vazão aos seus desejos sexuais brutais, sendo capaz de copular até com mortos.

Muitas histórias trazem personagens que ressuscitavam ou que haviam sido enterrados ainda em vida. Uns diziam que tudo não passava de fruto da imaginação dos artistas, outros julgavam como verdade, principalmente no século XVIII, quando uma “poderosa corrente de sensibilidade apodera-se da arte e, principalmente da literatura – de uma literatura que, logo no século XIX se tornará popular.” (ARIÈS, 2014, p. 501). Ariès (2014) destaca que os textos do século XVIII já apresentam muitas histórias de amor com mortos. Uma das mais conhecidas (e que foi julgada como verdadeira) está em um livro sobre enterros precipitados e conta a história de um cadete que foi feito monge contra sua vontade e, em uma de suas viagens, fica em uma estalagem em que donos estavam de luto pela jovem filha que acabara de morrer. Como a moça só seria enterrada no dia seguinte, foi pedido ao religioso que a velasse durante a noite. E ele, a sós com ela, foi atraído por sua beleza e, esquecendo-se de todas as ideias funestas que a morte provoca, tomou com ela as liberdades que o casamento daria em vida e uniu-se com o cadáver. Ao contrário do que todos pensavam, a menina não estava morta. A jovem ressuscita logo após a partida do monge e em nove meses dá à luz um filho, para espanto dos pais e seu próprio. Como em um caso feliz, o monge passou pelo mesmo lugar tempos depois e, vendo a “morta viva”, confessou que era o pai da criança.

Segundo Ariès (2014), há outras obras literárias em que a cópula com mortos é comum. Em muitas delas, as pessoas se fechavam em alguma igreja, com o objetivo de abrir um túmulo, seja por desespero, amor, perversidade sexual ou para roubar do cadáver suas joias. A obra do escritor francês Sade (1740-1814), por exemplo, traz a cópula com mortos como algo frequente

e natural. Em uma delas, o autor traz a história de um pai que tinha acabado de enterrar sua filha e pede para o coveiro desenterrá-la, para que ele pudesse abraçá-la para afugentar a dor. Assim, o caixão reaparece e o corpo é retirado nos degraus do altar. Até então não há nada de anormal, mas Sade decide introduzir o incesto. O pai fica sozinho com a filha, para despi-la e amá-la como se estivesse viva. Outras duas moças que estavam no local juntam-se a ele, e “a orgia continua no fundo da cova, onde o corpo e o caixão foram recolocados.” (ARIÈS, 2014, p. 503). Nessa história, a personagem permaneceu morta, mas, em outras, há muitas que acordam e levantam de seus túmulos. Ariès (2014) destaca que todas essas histórias, embora tenham um pouco de verdade, possuem muito da imaginação humana:

[n]ão procuremos demais a realidade subjacente a esses relatos romanescos. Mesmo que haja um pouco de verdade, e deve haver, essa verdade se passa no imaginário, e os fatos mais importantes, os mais plenos de consequências, não pertencem à realidade vivida, mas ao mundo dos fantasmas. Tais fantasmas concordam com os discursos dos médicos. Eles supõem que o cadáver tenha uma espécie própria de ser que suscita o desejo, excita os sentidos. (ARIÈS, 2014, p. 507).

Nessa exploração de um mundo confuso, em que se misturam o universo imaginário e as possibilidades reais da natureza, o século XIX vivenciou uma nova aventura sobre a vida e a morte, essa por parte dos médicos. Agora não era mais o morto ressurreto que interessava, mas a criação da própria vida por meio de coisas inanimadas. Tendo em vista o fato de a literatura retratar muito da vida do homem, era inevitável que essas descobertas também passassem para as páginas dos livros. Numa noite de 1816, surge, então, entre conversas de amigos que imaginavam contos de terror para matar o tempo, uma das obras mais conhecidas da literatura universal: *Frankenstein* ou *Prometeu moderno* (1818), de Mary Shelley. A obra conta a história de um amante das ciências naturais que fica tentado a concretizar um projeto de reconstrução de um ser por meio da fermentação e da eletricidade. Sua meta era conseguir constituir elementos de um ser, reunir cada um deles e comunicar-lhes o calor vital. A pesquisa exigiria profundo conhecimento do corpo, vivo e morto. Para o personagem, só era possível examinar as causas da vida por meio das causas da morte. E a morte seria analisada por meio do cadáver. A reconstrução de um corpo meio humano, meio monstro se deu da seguinte forma:

[a]panhava ossos nos carneiros e tocava com as minhas mãos profanas os segredos prodigiosos do corpo humano. A oficina onde criava essa coisa imunda [imunda por duas razões: por suas origens de carne decomposta, e também porque, como iremos ver, a força vital no estado natural bruto é imunda], estava num quarto afastado [...]. A sala de dissecação e os matadouros [o cemitério de múmias de Carpaccio já era um carneiro de homens e monturo de animais] forneceram-me muito material de que tinha necessidade e muitas vezes, ficava enjoado com o que tinha de fazer. (SHELLEY apud ARIÈS, 2014).

Depois do tempo dedicado à construção do ser, em um certo dia a coisa inerte foi animada através da centelha elétrica e então um ser vivo nasce das coisas mortas. Dessa forma, a literatura toma um caminho inverso, era da morte que surgiria vida. O romance gótico trouxe para a época um novo olhar para o corpo morto, mostrando novas possibilidades de pensar a morte por meio das preocupações com as origens da vida.

Um século depois, essas mesmas preocupações passam a receber novos olhares. Como vimos no tópico anterior, o século XIX viveu outros dois momentos fortes acerca da morte, e a literatura os acompanhou com o Romantismo. No primeiro, o morrer teve estágios de dramatização, exaltação da dor do luto, da teatralidade e da beleza da morte; no segundo, o medo de morrer tomou proporções imensas e, agora, o tema vira tabu e passa a ser visto com olhos de fuga e rejeição constante. Se, nos séculos XVII e XVIII, observamos o horror à própria morte, algo que se reflete no pânico que provoca ser enterrado vivo, tão reiterado em muitos dos contos de Edgar Allan Poe (1809-1849), por exemplo, “no século XIX surge o ideal contraditório da morte bela, representada como uma mulher que atrai de modo fatal os vivos até ao seu regaço.” (FERREIRA, 2006, p. 40).

O Romantismo no século XIX, fase em que todo esse processo se inseriu, foi um movimento abrangente e que desencadeou um processo de transformação não somente nas esferas artísticas, mas em grande parte dos segmentos da sociedade. Na tentativa de reorganizar o mundo, o homem se deu conta da capacidade que tinha de construir um universo para além da sua realidade, utilizando apenas da fantasia e da imaginação mergulhando em si mesmo em busca dessas novas formas de criar. Segundo Cavalcante (2005),

[n]esse momento, a arte se apresentou como o registro de suas experiências interiores, principalmente a experiência amorosa. Em nenhum outro período da literatura o amor esteve tão presente nas obras literárias como no Romantismo. O sentimento amoroso passou a ser o fator essencial da vida. Só ele foi capaz de traduzir a autêntica interioridade do homem do século XIX. (CAVALCANTE, 2005, p. 1)

Dentro desse universo em que o amor atuava como mola propulsora para as demais ações do homem, outros sentimentos estavam unidos a ele; dentre os quais podemos citar a paixão que se colocava superior à razão, o descontentamento com a existência, a satisfação no sofrimento, o arrebatamento da imaginação e o forte desejo da morte. Foi a partir do Romantismo que pudemos perceber como a consciência da solidão no homem moderno gerou nele um profundo pessimismo sobre o mundo que o rodeava, bem como uma melancolia e angústia profundas. Para Cavalcante (2005), essa representação do pessimismo uniu-se a uma visão pessimista do ser humano e um desprezo total pela vida. Tudo era sentindo como ilusão e o sonho aparecia repleto de dor e sofrimento. Sem alcançar a plenitude, para o desespero e

angústia, a morte seria a única solução possível. Schopenhauer (2001, apud Andrade 2016) afirma que “o pior dos males, o mais terrível dos perigos que pode nos ameaçar é a morte; o maior terror é o da morte”. Seria, ao menos através da literatura, possível driblar esse perigo, trazendo de volta a personagem morta de forma trágica ou natural, ou simplesmente enxergando essa morte não como um fim único, mas como uma possibilidade de ascender para um plano melhor que a própria vida (este plano normalmente se ancora na religião).

Nas artes, os movimentos Romântico e o Realista retrataram de modo bastante enfático o tema da morte. No primeiro movimento, a temática assumiu uma perspectiva idealizada, influenciada pelas emoções; no segundo, é tratada como uma influente crítica em relação às condições sociais vividas pela população na época.

É sabido que a dor e o desespero diante das desventuras no amor influenciam não só a criação literária, mas até o modo de vida do homem é que influencia a literatura. O drama do amor e as dificuldades de desfazer-se do outro encontram na morte o seu ápice, o ponto de irreduzibilidade. Por esses e outros fatos, o Romantismo vem para celebrar os amores dramáticos repletos de obstáculos e que, de modo geral, conduzem a um fim trágico de dor e sofrimento.

O individualismo foi o centro do movimento romântico. Isso se deu porque tudo girava em torno do “eu”. A visão de mundo não era voltada para o coletivo, mas para o individual. As obras dos autores românticos eram sempre voltadas para os sentimentos e conflitos próprios da natureza humana, sendo assim, dores, alegrias, tristezas e perdas eram partes de muitos textos. Esse exagero de sentimentalismo é bem presente em umas das obras românticas mais marcantes da história: *Os Sofrimentos do Jovem Werther* (1774), um romance do alemão Johan Wolfgang Von Goethe (1749-1832), escrito em 1774, foi considerado por muitos como uma grande obra-prima. A história traz a trama da personagem Werther, que é loucamente apaixonado por Charlotte, uma jovem prometida a outro homem. A obra descreve a impossibilidade de consumir o sentimento por esse impedimento e traz uma cena de forte drama, quando Werther comete suicídio em nome do amor impossível:

[q]uando o médico chegou até onde estava o infeliz, achou-o prostrado ao chão, sem salvação. O pulso ainda batia, os membros estavam todos paralisados. Por sobre o olho direito, a bala lhe atravessara a cabeça, arrancando os miolos. De mais a mais, aplicou-se-lhe uma sangria, o sangue correu, ele ainda buscava ar. Pelo sangue no espaldar da poltrona podia-se deduzir que efetivou o ato sentado à escrivaninha, deslizando ao chão em seguida e rolando convulsivamente em volta da cadeira. Estava estendido perto da janela, imóvel e de costas, todo vestido e calçado, de casaca azul e colete amarelo. A casa, a vizinhança, a cidade veio em tumulto. Alberto entrou. Haviam deitado Werther sobre a cama, com a fronte amarrada. Seu rosto mostrava a palidez da morte, ele não movia nenhum membro. O pulmão

estertorava ainda mais terrivelmente, ora mais fraco, ora mais forte. Apenas esperavam seu fim. (GOETHE, 2010, p. 94).

Werther foi um verdadeiro exemplo de como a literatura era grande influente na sociedade. Uma prova disso é que, na época em que o romance foi escrito, muitos foram os casos de suicídio atribuídos à sua influência. Obviamente, não se pode comprovar se essa ligação está, de fato, correta, mas é sabido que existe uma grande possibilidade de a trama ter contribuído para dilacerar ainda mais o coração daqueles que poderiam estar vivenciando os mesmos dramas da personagem.

Até aqui, todo o percurso retratado acerca da morte na literatura voltou-se única e exclusivamente para o universo adulto. Mas, é sabido que não há só adultos em uma sociedade, mas também crianças, e o morrer também lhes era apresentado na mesma intensidade que era oferecida aos adultos. Por essa razão, tendo em vista todas essas transformações de pensamento acerca do tema aqui retratado e, conseqüentemente, do que se escrevia sobre ele, foi também por volta do século XVII e XVIII que uma nova literatura começa a surgir, e nela o tema da morte foi também discutido.

No que foi aqui demonstrado, não percebemos nenhuma menção dos estudiosos acerca da infância. Não existiam crianças durante os séculos aqui demonstrados? Existiam, mas não na concepção de infância que passamos a ter a partir do século XVII. Por essa razão, conseqüentemente, não foram escritas, até então, textos destinados “exclusivamente a elas”. Foi somente durante a Idade Moderna que surgiu uma concepção de faixa etária diferenciada, com interesses próprios e necessidade de formação específica. Lajolo e Zilberman (1985) destacam que essa mudança se dá devido a outro acontecimento da época: a rápida necessidade de uma nova noção de família, agora pensada para um modelo unicelular, cuja preocupação era a privacidade e o afeto entre os membros.

Antes dessa nova constituição de modelo familiar, não existia algo voltado especificamente para a infância, nem mesmo a literatura, uma vez que a faixa etária não era vista como diferente dos adultos; então, ambos compartilhavam das mesmas situações. Com essa nova valorização, foi gerada a união familiar e com ela os meios de controle do desenvolvimento intelectual e social da criança. Foi então que a escola sofreu uma reformulação e com ela surgiu a literatura infantil.

Não diferentemente da literatura para adultos, a infantil também trouxe cenas de morte em grande parte de seus textos. Não como é apresentada na contemporaneidade, por todo o processo de higienização pelo qual passam os textos infantis, mas a morte era fortemente

presente e trazia ainda todas as marcas de um passado não tão distante, em que não havia divisão entre os textos dedicados exclusivamente aos adultos e crianças.

Muito do panorama que traçamos sobre a morte era visível também nas obras dedicadas às crianças, seja a violência e crueldade vivida por causa da fome ou da peste, seja o sofrimento atribuído ao luto no século XIX, ou ainda a beleza que era dada à morte, como veremos posteriormente.

1.4 A morte na literatura infantil

A literatura infantil atua como mediadora entre a criança e o universo adulto. Por meio das obras, muitas circunstâncias próprias da vida humana, como as relações entre as pessoas, os maniqueísmos existentes no mundo, o sofrimento e a morte são discutidos na tentativa de quebrar muitos dos paradigmas existentes na cultura da infância. Essa literatura tem sido um dos modos de registro da experiência humana e tem retratado os sentimentos mais profundos do homem, através do pensamento de escritores que externam suas grandes inquietações diante de muitas questões vitais. Segundo Aguiar (2010),

[o] texto literário é sempre, pois, um documento particular, resultado de uma consciência individual, que remete ao universal. Isso acontece não simplesmente porque os assuntos sejam sempre os mesmos, mas, ao contrário, porque o escritor dá às palavras a possibilidade de múltiplas interpretações, o que permite sua leitura variada em contextos espaciais e temporais diferentes. (AGUIAR, 2010, p. 23),

Essa variação de contexto espacial e temporal é o que faz com que os textos destinados à infância contenham marcas culturais próprias e que se transformem ao longo da história. Se voltarmos no tempo, veremos que houve um percurso histórico que impulsionou seu surgimento e lhe garantiu uma sustentação até os presentes dias.

Autores como Ariès (2016) e Richter (1977) são nomes importantes nos estudos da infância e ambos abordam a inexistência desse conceito tal qual o compreendemos atualmente. Richter (1977, p. 36 apud ZILBERMAN, 2003, p. 36) afirma que na sociedade antiga, não existia nenhum espaço distinto do “mundo adulto”. As crianças trabalhavam e viviam junto com outras pessoas mais velhas, assistiam aos processos naturais da existência, tais como o nascimento, a doença, e principalmente a morte, participavam em conjunto da vida pública, e possuíam seu lugar marcado nas tradições culturais comuns, fossem elas a contação de histórias, os cantos, os jogos ou quaisquer outras.

Nesse universo, a ideia de família ainda tomava forma, uma vez que o afeto, cuidado, direitos que conhecemos hoje são atribuídos ao núcleo familiar e não existiam na Idade Média, vindo a delinear-se por volta do século XVII, quando essa situação começou a ser alterada. Como nesse período a relação entre a criança e o trabalho era bastante estreita, a escola também era inexistente para os pequenos, uma vez que ela era um local destinado apenas aos clérigos. Por isso, “toda a educação se fazia através da aprendizagem, e dava-se a essa noção um sentido muito mais amplo do que o que ela adquiriu mais tarde.” (ARIÈS, 2016, p. 156) e essa aprendizagem vinha a partir do trabalho. O autor pontua que não havia lugar para a instituição nessa transmissão através da aprendizagem de uma geração para outra. Enquanto a escola era uma exceção, a regra comum para todos era a própria aprendizagem. Foi apenas depois da Idade Média que essa realidade começou a ser modificada. Quando a ideia da infância em sua inocência e particularidades foi sendo construída, a percepção que os adultos tinham do sujeito criança também se alterou, bem como a influência da escola nesse meio. Ela “deixou de ser reservada aos clérigos para se tornar o instrumento normal da iniciação social, da passagem do estado da infância ao adulto.” (ARIÈS, 2016, p. 159).

Com essa nova realidade que se fazia presente, a aprendizagem perdeu este caráter empírico e assumiu uma forma mais pedagógica. E essa evolução surgiu como uma “necessidade nova de rigor moral da parte dos educadores”, necessidade essa que se construía na preocupação de separar a juventude do mundo dos adultos a fim de fazê-la permanecer na inocência inicial (ARIÈS, 2016, p. 159).

Nesse período, passa-se a dar uma importância real à educação; por essa razão, fez-se necessária uma reorganização escolar e, por consequência disso, a literatura infantil começa a surgir trazendo temas comuns à natureza humana, como a vida, o amor, a morte, os medos, e muitos outros, que tinham como principal objetivo a preocupação de instruir a criança através das histórias. Além de conter tais temáticas, essa literatura começa com algumas funções. Em primeiro lugar, temos a função moral, nacional e econômica, cujo objetivo era, através da compilação de narrativas orais, construir uma certa ideia de França, de nacionalidade, conforme veremos posteriormente; e em segundo lugar a função pedagógica. Acerca dessa, Zilberman (2003) destaca que

[a] emergência deste gênero explica-se historicamente, na medida em que aconteceu em estreita ligação com um contexto social delimitado pela presença da família nuclear doméstica e particularização da condição pueril enquanto faixa etária e estado existencial. Todavia, tornou-se um dos instrumentos pelo qual a pedagogia almejou atingir seus objetivos. (ZILBERMAN, 2003, p. 44).

Tais objetivos mencionados pela autora se concretizavam à medida que, ao ouvirem as narrativas, as crianças aprendiam, através da fantasia e da história de variadas personagens, sobre comportamento, boas regras de conduta e os perigos da vida. Elas deveriam receber uma educação especial que lhe desse subsídios para a vida adulta, e os grandes influenciadores nesse processo educacional foram os contos maravilhosos e contos de fadas. “É por essa razão que, o que denominamos literatura infantil “específica”, isto é, os textos escritos exclusivamente para crianças, tem sua origem primariamente não em motivos literários, mas pedagógicos. (BAUMGÄRTNER, 1978, p. 124 apud ZILBERMAN, 2003, p. 44). Além dessa função didática, conforme afirma Bettelheim (2014),

[e]nquanto diverte as crianças [as histórias infantis] esclarece[m] sobre si própria e favorece o desenvolvimento de sua personalidade. Oferece tantos níveis distintos de significado e enriquece a sua existência de tantos modos que nenhum livro pode fazer justiça à profusão e diversidade das contribuições dadas por esses contos à vida da criança. (BETTELHEIM, 2014, p. 20)

Essas narrativas oferecem à criança conhecimentos de mundo e a apresenta aos muitos conflitos com os quais ela poderá lidar, além de ensiná-la a compreender melhor as limitações que nos são impostas, por intermédio da fruição do imaginário. Ainda segundo Bettelheim (2014, p. 79), “os contos tanto encantam como instruem; seu talento especial é que faz isso em termos que falam diretamente às crianças” Apreendidos durante a infância, eles nos fornecem muitos significados sobre o mundo e dão forma aos conflitos com os quais a criança se defronta, “[...]graças à sua estrutura e aos seus temas, à utilização de fórmulas de repetição. A sua linguagem metafórica permite à criança projetar-se em diferentes personagens e situações.” (CORREIA, 2013, p. 35).

Os contos trazem muitas histórias com marcas da época em que foram escritas, e elas são embebidas de fantasia e de elementos maravilhosos próprios desses textos. A realidade de pobreza e simplicidade, por exemplo, muitas vezes aparece nos textos em que, à personagem principal, é dada a oportunidade de fazer algum pedido, e, por vezes, o anseio é por comida, como ocorre no conto “Os desejos ridículos” (1967), de Perrault. Na história, a um homem é dada a possibilidade de fazer três pedidos. Ao conversar com sua esposa sobre isso, ela o orienta a pensar no que poderia pedir e ele, fazendo isso, acaba por desejar salsichas. A escolha enfurece a mulher e sua ira faz com que o lenhador pense em um segundo pedido: que o nariz dela se transforme em uma salsicha. Com todo o problema gerado, a solução era pedir que o nariz voltasse ao normal. Como ele só poderia fazer três pedidos, acabam-se as possibilidades.

Esse tipo de narrativa não possui uma origem espacial exatamente delimitada. Alguns estudiosos da área dizem que são provenientes da França, com a coletânea *Contos da mamãe*

gansa (1697), de Perrault (1628-1703) outros atribuem às fontes orientais. É por essa razão que eles acabam se perdendo ao longo dos séculos, principalmente porque são provenientes da oralidade, de narrativas contadas e colhidas no passar de muitos anos. Algumas obras traziam contos com tons moralizantes, que eram utilizados para ensinar boas maneiras aos ouvintes e para tentar alertá-los dos perigos da vida, trazendo histórias sobre os mais variados temas.

Esses temas eram tanto contados para adultos quanto para crianças, justamente por não haver distinção entre os públicos. Segundo Rodrigues (1983, p. 212), foi somente no final do século XVII que a criança marginalizada deixou de ser “vendida, abandonada, assassinada [e passou] a ter existência como categoria social, à qual se reconhece uma certa dignidade, destinada a crescer com o desenvolvimento da sociedade industrial”. Em consequência disso, além das mudanças sociais e familiares, a literatura agora trazia textos para o público infantil, também com inúmeras temáticas, sendo a morte uma das principais. Até então, ela se faz presente em muitos textos destinados à infância. As obras a abordam tanto refletindo ao seu respeito por meio de metáforas, símbolos e de modo exemplar, ou com tramas em que as descrições aparecem de modo bastante cruel. É por meio dessas representações que o leitor ou ouvinte consegue transitar entre o que faz parte da vida real e o imaginário presente nos livros e pode perceber como a morte é funcionalizada e apresentada nos textos. Em muitas obras,

[a] morte é tratada como efeméride, como um acontecimento que, a despeito das consequências que acarreta, não provoca mudança de valores ou conceitos. Nesses casos, a morte é banalizada, não incita reflexões sobre a vida. E mesmo que haja dor, ela rapidamente se esvai: às vezes nem se faz menção ao sofrimento e ao luto. A morte deixa sua marca, mas tal impressão nunca é uma cicatriz: apaga-se com facilidade. (LOTTERMAN, 2009, p. 08).

A principal razão para que isso aconteça é o medo construído em torno da dela, há séculos. Se para os adultos tratar do tema não era considerado algo fácil, para a criança não seria diferente. Por esse fator, tratar de morte ainda é algo delicado, embora necessário, principalmente porque as crianças vivenciam momentos de perda tanto quanto os adultos nessas perdas ela também se faz presente. Sobre isso, Paiva (2011), pontua que

[a]o longo da infância, a criança, muitas vezes, se depara não só com a morte de seu bichinho de estimação ou de uma pessoa importante, mas também com a separação dos pais (morte de uma família constituída), a dor da diferença (sofrimento decorrente do fato de ser diferente) ou a impossibilidade de conseguir algo. Tais frustrações, dores, perdas e mortes provocam sofrimento e dores psíquicas e, algumas vezes, levam a mudanças e reformulações na vida da criança. (PAIVA, 2011, p. 17).

Por essa razão, não seria tão simples tratar do tema com esse público, e é aí que as narrativas infantis que tratam da temática são de extrema importância. Ouvindo ou lendo textos em que a morte aparece como parte da trama, a autora pontua que, provavelmente, a

criança estaria mais preparada para enfrentar as possíveis perdas que poderia sofrer ao longo da vida. Além disso, poderia vivenciar o processo de luto com “mais facilidade e, provavelmente, também conseguiria se relacionar melhor com as situações inevitáveis, sendo capaz de encarar a morte como algo que faz parte do processo do viver.” (PAIVA, 2011, p. 17).

As histórias são um dos grandes veículos para a compreensão da morte por parte da criança. Conforme já pontuamos, essas narrativas trazem o tema sob as mais diversas formas e dentro desse contexto, há muitas que não se preocupam em aproximar a criança de algo que é parte da sua vida, e, bem como pontuou Lotterman (2011), por vezes muitos textos tratam o evento de forma rápida e sem muitas reflexões; no entanto, apesar disso, há narrativas em que o tema não é tratado com a efemeridade descrita pela autora, mas ocupa um lugar de destaque na história e influencia toda a existência das personagens, porque é abordado de modo enfático e faz com que o leitor reflita sobre os acontecimentos tanto nos limites do texto quanto no que é externo a ele.

Um forte exemplo disso é visto nas narrativas de Perrault e dos irmãos Grimm. Por tudo o que aconteceu socialmente durante os séculos XVII e XIX, era inevitável que as descrições de morte não aparecessem, em alguns textos, de modo bastante cruel. Em “O Barba azul” (1697), conforme veremos mais detalhadamente na análise da presente pesquisa, por exemplo, o protagonista enganava as mulheres que desposara (e sumiam subitamente) e as esquartejava, por pura desobediência de uma de suas ordens. E a cena que descreve o momento em que uma das mulheres avista um quarto repleto de cadáveres traz detalhes brutais de como isso acontecia. Outro conto do mesmo autor é “Chapeuzinho vermelho” (1697), a famosa história de uma garotinha enganada pelo malvado lobo. Na construção de Perrault, a menina perde sua avó e também é comida pelo lobo, como vê-se no trecho: “O lobo puxou o pino, a porta logo se abriu e ele se jogou sobre a bondosa mulher, devorando-a num instante. [...] E dizendo essas palavras, o lobo mau se atirou sobre a Chapeuzinho Vermelho e a comeu” (PERRAULT, 2015, p. 8). Não há final feliz, como esperado.

Juntamente com esse autor, muitos dos textos dos irmãos Grimm também trazem a morte de modo bastante cruel. É relevante salientar que os eles recontaram alguns contos de Perrault e amenizaram o modo como a morte aparecia. “Chapeuzinho vermelho” (1812) foi um dos que passou por essa mudança e que tem um desfecho diferente do que descrevemos acima. Nele, as duas personagens, menina e avó, não morrem, mas apenas são engolidas pelo lobo e permanecem vivas, o que é típico do universo maravilhoso, no qual coisas impossíveis ao mundo real acontecem. O lobo, sim, é punido e acaba morrendo:

[a]ssim que deu os primeiros cortes, avistou o chapeuzinho vermelho brilhando, e depois de mais uns cortes a menina saltou para fora [...] Logo depois, a avó também saiu com vida. Chapeuzinho correu para pegar pedras bem pesadas, que eles colocaram na barriga do lobo, e, quando ele acordou e quis ir embora, as pedras pesaram tanto que acabou caindo morto. (GRIMM; GRIMM, 2013, p. 139).

Com esse trecho, vemos algo bastante comum para essas histórias: o desfecho delas sempre traz a punição dos vilões; o bem é vencedor e o mal é punido, e, assim, a ordem do conto é restaurada, e os conflitos são resolvidos, trazendo novamente a paz aos personagens.

Além dessas, há algumas narrativas em que a morte aparece bem no início do texto. “A Gata Borralheira” (1812), dos irmãos Grimm, é um exemplo disso. Quando a mãe da protagonista está prestes a falecer, ela lhe aconselha que seja uma menina boa e piedosa e, só depois desse momento, morre, e toda a trama se inicia como já a conhecemos. A morte da mulher faz com que o pai da garota se case outra vez, e com a união vem uma madrasta e suas filhas. Essas torturam a pobre menina que, mesmo em sofrimento, não esquece os conselhos da amada mãe antes da morte. Essa ação de aconselhamento era algo comum na sociedade do século XVIII, na qual os moribundos, deitados em seu leito, chamavam os parentes para lhes aconselharem, para se despedirem ou pedirem perdão por algum erro cometido em vida. (ARIÉS, 2012).

Até esse momento, para além das narrativas, as crianças ainda presenciavam cenas de mortes bem de perto. Talvez, conforme pontua Kübler-Ross (1996), o fato de permitirem que os infantes continuassem em casa, mesmo depois de algum evento marcante e desastroso, e participassem das conversas, das discussões e dos temores que perpassavam a mente dos adultos, fazia com que elas não se sentissem sozinhas na dor, e dava-lhes o conforto de saberem que ali todos compartilhavam do mesmo pesar. “É uma preparação gradual, um incentivo para que encarem a morte como parte da vida, uma experiência que pode ajudá-las a crescer e amadurecer.” (KÜBLER-ROSS, 1996, p. 11).

Essa permissão, contudo, foi sendo modificada conforme mudavam também as concepções de morte e o modo como as pessoas lidavam com ela. No século XIX, a morte, que era domada e aceita, embora temida, passa a ser completamente rejeitada não só na mente das pessoas, mas no seu cotidiano, então, se, para adultos, estar perto da morte era um risco, para as crianças, então, era inaceitável. Como vimos nos tópicos anteriores, elas foram afastadas dos moribundos, perderam a prática de representarem o luto por meio das vestimentas e foram “enganadas” por muitos adultos com ideias inexistentes.

Agora, um novo tempo para o lidar com a criança e a morte surgia. Era o momento de recorrer aos eufemismos e à higienização, a fim de amenizar o possível impacto que a morte poderia causar nos pequenos. Para tanto, em muitas situações, os adultos tentavam fazer parecer que o morto estava apenas dormindo. Era pedido que as crianças saíssem dos recintos em que eles estivessem, na tentativa de protegê-las da ansiedade e do tumulto que reinavam nas casas. Segundo Chiavenato (1998), até mesmo no lugar das palavras *morte* ou *morrer* utilizava-se a forma mais erudita *falecer*, ou simplesmente dizia-se que alguém “nos deixou, ou “se foi” ou “não está mais aqui”. Além dele, Paiva (2011, p. 38) também destaca que muitos adultos dizem não estar “preparados para a tarefa de acolhimento e reflexão sobre a morte, uma vez que tal tema é culturalmente considerado tabu e, conseqüentemente, abolido e ocultado do cotidiano das crianças (bem como dos jovens e adultos), com o falso propósito de protegê-las.”.

Todo esse temor desembocou no modo de escrita sobre a morte destinada à criança. Os mesmos eufemismos que existiam na realidade passaram para a ficção e isso foi marcante durante o século XIX, principalmente, quando a morte passou de fato a ser rejeitada, e perdura até os presentes dias em algumas obras. A obra de Andersen, por exemplo, tanto apresenta contos em que a morte é descrita de modo simbólico e individual, como direto e realista, trazendo muito das mazelas sofridas pelos pobres durante o século XIX. Um exemplo dessa morte sentimentalizada e metafórica é visto no conto “Os sapatos vermelhos” (1845), que descreve o falecimento de uma criança como possibilidade de um encontro com Deus:

[o] órgão tocou e as vozes das crianças em coro entoavam, suaves e belas! A clara luz do sol jorrava muito quente pela janela sobre a cadeira da igreja em que Karen estava sentada. **O coração ficou tão cheio de luz de sol, de paz e de alegria que rebentou.** A alma voou na luz do sol para Deus, e não houve ninguém que lhe perguntasse pelos sapatos vermelhos. (ANDERSEN, 2011, p. 260, grifo nosso).

Na história, é a alegria e paz demasiadas que fazem a menina morrer. O coração que arrebenta de felicidade representa a morte não como um fim trágico, mas como a melhor saída para uma vida de sofrimentos. Não há uma menção direta e objetiva à morte da criança, mas uma insinuação metafórica de que ela voou para junto de Deus. O fato de sublimar a morte através das metáforas continua atual até os presentes dias. Principalmente porque, atualmente, a ideia de morte tornou-se ainda mais repulsiva, e um reflexo disso é a higienização pela qual passam os textos antes de serem destinados ao público infantil.

O processo de adaptação perpassa muitas histórias que acabam por adequar o texto ao destinatário esperado, por isso, há, muitas vezes, modos diferentes de retratar cenas de morte. A metáfora, o simbolismo, as alegorias e outros mecanismos são sempre utilizados para atenuar as partes em que ela aparece nas obras. No entanto, é por meio dela que muitas verdades sobre

a vida e os conflitos que a envolvem podem ser representados. Em se tratando da morte, os textos acabam por serem utilizados de forma exemplar, conforme afirma Aguiar (2010):

[p]ara a criança, muitas narrativas deixam a mensagem de que a morte deve ser considerada um fato natural (as pessoas morrem e isto é inevitável), mas não gratuito. Quando alguém morre, a vida transforma-se, novos arranjos familiares e sociais organizam-se, daí derivando problemas e necessidades de soluções. A morte, por conseguinte, assegura a continuidade da vida, quer por lhe dar nova conformação, quer porque os que vão deixar lições que nos ajudam a seguir nossos caminhos. Os textos, nesse sentido, são exemplares. (AGUIAR, 2010, p. 38).

Com a presente afirmação da autora, percebemos que assim como há obras que não dão relevância ao morrer em suas tramas, algumas outras podem abordar o assunto não como algo dispensável ou utilizado para mera estética. No entanto, apesar disso, há narrativas em que o assunto não é tratado com a efemeridade descrita pela autora, mas ocupa um lugar de destaque na história e influencia toda a existência das personagens, porque aborda o tema objetivamente. Essa objetividade faz com que o leitor consiga refletir sobre o que está sendo representado na história para além das paredes do texto literário.

Na contemporaneidade, embora ainda se enxergue fortemente a morte como algo a ser temido, as obras literárias destinadas ao público infantil e juvenil abriram espaços para novos modos de falar sobre morte para crianças. Mesmo que existam narrativas que ainda façam uso de todas as metáforas e simbolismos para representar, há outras que trazem a morte como personagem principal ou como evento essencial ao desenvolvimento da trama e abordam o tema de modo bastante lúdico e natural. Nessa perspectiva, pretendemos demonstrar que são inúmeras as formas de representá-lo, e essas representações variam conforme a faixa etária do leitor ou o estilo de escrita do autor.

Até então, percorremos três séculos da sociedade Ocidental, observando como a morte é compreendida por seus povos em períodos históricos distintos e como cada uma dessas representações acabaram desembocando nas narrativas destinadas à infância na época. Esses três séculos foram escolhidos como possível percurso de estudos devido à escolha do corpus de pesquisa e de seus autores. Tendo em vista o fato de Perrault ter “dado início” à ideia de literatura infantil, graças ao modelo de família burguesa que surgiu e alterou a ideia de infância e à organização da escola para as crianças, no século XVII, e dada a recorrente presença da morte nessas narrativas compiladas por ele advindas da cultura popular, julgamos relevante observar como a morte foi representada durante esse século na sociedade ocidental, mais detalhadamente na França. Além de Perrault, já no início do século XIX, os irmãos Grimm, na Alemanha, também coletaram narrativas que continham cenas de morte demasiadamente

recorrentes, por essa razão, também pensou-se em observar como se deram essas representações no contexto histórico na Alemanha. Por último, no final do século XIX, encontra-se Andersen, na Dinamarca, falando sobre o tema de forma completamente distinta dos três anteriores e escrevendo para uma sociedade já industrializada e com raízes sobre a ideia de infância já fixadas.

É sabido que a concepção de criança que temos atualmente não existia no contexto francês, e, por essa razão, há muito do grotesco, macabro e violento nos modos de tratar a morte e outros temas tabu. Se não havia distinção entre as fases, era impossível delimitar o que era próprio da criança ou dos adultos, e, por isso, ambos estavam inseridos nas mesmas condições de trabalho, má qualidade de vida, e nas circunstâncias comuns à vida, como a sexualidade, a morte, a fome, entre outras. O que vemos nas narrativas dos séculos aqui explicitados apenas revelam o cotidiano de camponeses, que era marcado pela escassez e pobreza. Por isso, a leitura dos textos nos causa estranhamento. Somos tendenciosos a tentar compreender as narrativas da época com o olhar na contemporaneidade, mesmo sabendo que o que compreendemos por literatura infantil hoje é bem distinto do que antecede esse conceito, marcado por tantas diferenças sociais, culturais e temporais. Vejamos como se deu esse processo de transformação.

2 ORIGENS DA LITERATURA INFANTIL OCIDENTAL: PANORAMA HISTÓRICO DO TEXTO DESTINADO À INFÂNCIA

A arte, desde muito, é um dos caminhos mais eficazes na transmissão do pensamento, das vivências e experiências do homem. Entre as suas inúmeras e possíveis manifestações, a literatura é, sem dúvida, uma das formas mais importantes de expressão, uma vez que, por meio dela, a cultura, o tempo e a história de um povo podem ser representados.

Não há como falar em literatura, seja ela infantil ou não, sem compreender o que é cultura, uma vez que ambas estão fortemente ligadas. Entendemos a cultura como a junção de características apreendidas e compartilhadas por membros de uma mesma sociedade. É a herança social transmitida a cada nova geração. Pinheiro (2012) destaca que, talvez, a principal

característica da cultura seja sua natureza mutável em relação à temporalidade e aos diferentes povos e épocas; é

[...] uma criação coletiva de significados e ideologias com visões de mundo e de maneiras de sentir e agir com peculiaridades que são exclusivas de cada povo ou grupo social. Cada grupo social possui uma cultura própria com características específicas que representam o comportamento dos membros de uma sociedade e diferem dos aspectos do comportamento de outras. (PINHEIRO, 2012, p. 29).

A própria história cultural “tem por principal objetivo identificar o modo como, em diferentes lugares e momentos, uma determinada realidade é construída, pensada, dada a ler” (CHARTIER, 1990, p. 17). Essa realidade cultural não é estática e imutável, porque não há como parar o homem no tempo e espaço e garantir que ele não continue a se modificar, encontrando novas formas de representar o mundo.

Isso se dá em um processo constante feito através da linguagem, ficção e dos variados discursos que perpassam a sociedade como um todo, e, com isso, fica claro a relevância que a linguagem tem na construção da identidade de um povo, uma vez que é por meio dela e de seus desdobramentos na representação de personagens e discursos que a fantasia acontece. E a literatura, bem como todas as formas de arte, “sendo resultado da imaginação dos homens, trará em seu bojo toda uma gama de informações e características do universo cultural do mundo a que pertence ou a que deseje representar.” (PINHEIRO, 2012, p. 19). Para Chartier (1990), a representação é o instrumento essencial da análise cultural, porque ela pode incluir os modos de pensar e de sentir, coletivos e individuais, mas não se restringe somente a eles, principalmente porque a representação engloba as traduções mentais de uma realidade que é percebida no universo exterior ao homem. Por essa razão, parece claro afirmar que

[...] história e literatura são formas de “dizer” a realidade e, portanto, partilham esta propriedade mágica da representação que é a de recriar o real, através de um mundo paralelo de sinais, construídos de palavras e imagens. (PESAVENTO, 2000, p. 7 apud SILVA, 2017).

Para Eagleton (2006), na ideologia da representação, as palavras estão intimamente ligadas aos pensamentos e aos objetos que circulam ao nosso redor. Ela torna-se a maneira mais comum de ver os objetos que nos rodeiam ou de expressá-los. Nesse campo vasto, também se insere a literatura, que é compilada em universos culturais ímpares e semelhantes ao mesmo tempo, nos quais buscamos encontrar as tantas representações dos “costumes dos povos, seus hábitos, suas ideologias, seus acontecimentos históricos, para identificar as intersecções e as diferenças entre as culturas estudadas.” (PINHEIRO, 2012, p. 30).

“Não há dúvida de que, entre as artes, a Literatura é das mais eloquentes, devido à amplitude de seus recursos expressivos, e à sua capacidade de falar ao homem aquilo que é próprio de sua natureza.” (COELHO, 1984, p. 4). É impossível nos depararmos com as histórias e culturas das civilizações e com o modo pelo qual seus valores foram transmitidos ao longo dos anos, sem observarmos o papel que o texto literário exerce nessa transmissão. Seja em configuração escrita ou oral, essa forma de manifestação carrega em si um arsenal de tradições a serem repassados e renovados à medida que as épocas mudam.

Dentre os diversos meios pelos quais a literatura transpõe essas barreiras de tempo e espaço, os contos populares aparecem como um caminho bastante propício para isso. Segundo Coelho (1987), há muito tempo o homem é seduzido e envolvido pelas narrativas que, realista ou simbolicamente, de forma direta ou indireta, falam da própria vida ou da condição humana. Esses textos atraem não só pela fantasia neles presente, mas principalmente por serem fontes de conhecimento e por fazerem parte desse forte meio de expressão e representação da cultura que caracteriza o homem, que é a literatura.

A tradição oral é uma marca das civilizações ao redor do mundo, isto porque onde existem homens, há também histórias e uma necessidade de compartilhar experiências, causos e situações, sejam elas reais ou frutos da imaginação. Tendo em vista esse fato, tratar de toda a tradição ao redor do mundo, além de ser impossível, ultrapassaria os limites desta pesquisa. Por essa razão, deteremos nossa atenção a alguns registros e públicos específicos na literatura ocidental, mais especificamente contos de origem popular, atentando para dois grupos de textos que traduzem exatamente como se dá a construção desses contos – as narrativas maravilhosas e os contos de fadas –, com um olhar mais detalhado para o contexto francês, alemão e dinamarquês, para tratar da origem desses textos, de sua circulação e de nomes importantes de uma literatura voltada para um grupo específico, o infantil.

No contexto da França, voltaremos nossa atenção para a escrita de Perrault, uma vez que um dos textos utilizados como *corpus* de análise faz parte da sua obra *Contos da Mamãe Gansa* (2012); além dele, também observaremos três outros contos, dois de origem alemã, da obra *Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos* (2012) dos irmãos Grimm, e outro de origem dinamarquesa, presente em *Contos de Hans Christian Andersen* (2011), da autoria de Andersen. Nos próximos tópicos, elencaremos algumas observações acerca desses textos. Para este momento, deter-nos-emos às considerações sobre os contos populares e a literatura infantil, e na distinção entre os contos de fadas e as narrativas maravilhosas.

Delimitando nossa busca ao contexto francês, podemos constatar que os contos populares pertencem a um fundo de cultura popular que os camponeses acumularam no correr

dos séculos. Através deles, é possível compreender o comportamento e o modo de vida de um povo cujos vestígios históricos, sociais, políticos e governamentais podem ser vistos por meio de narrativas que, embora não possuam espaço e tempo de criação perfeitamente delimitados, trazem inúmeras verdades acerca do homem. Conhecer-los, conforme ressalta Darnton (2014, p. 32), é “uma rara oportunidade de se tomar contato com as massas analfabetas que desapareceram no passado, sem deixar vestígios”, e rejeitá-los, por não serem datados com precisão, como são os demais documentos históricos, “é virar as costas a um dos poucos pontos de entrada no universo mental dos camponeses, nos tempos do Antigo Regime.”.

Segundo Darnton (2014, p. 26), “[o]s contos populares são documentos históricos. Surgiram ao longo de muitos séculos e sofreram inúmeras transformações, em diferentes tradições culturais”. Esses documentos foram passados de geração em geração, para o público infantil e adulto, contendo normas de conduta e tons moralizantes que despertavam a curiosidade e o interesse de quem os ouvia. Essa capacidade de transmitir algo demonstra também a possibilidade que as narrativas têm de “explicar o mundo e a vida; transmitir a experiência e os conhecimentos; [e] para fazer a crítica da própria sociedade da época” (SOSA, 1978, p. 114). Essa explicação do mundo e da vida é vista através dos recortes da realidade que os camponeses viviam e que, por sua vez, influenciaram nas tramas, bem como através da crítica à construção social na época do Antigo Regime, quando a sociedade francesa estava sob o domínio rígido do rei e vivia a divisão de classes, na qual as condições de vida da maioria das pessoas eram de pobreza extrema. Como um resumo da história dos povos e por trazerem tantas verdades acerca do caráter humano através das mais variadas histórias, essas narrativas acabam sendo, implicitamente, uma análise ou crítica acerca dos modos de vida de um povo. Os problemas sociais e as relações de poder estão na base desses textos desde muito, e isso só reforça o fato de que eles não são apenas frutos da imaginação e criação de alguém, mas surgem de situações reais que as comunidades vivenciaram e guardaram, e são um

[i]nstrumento expressivo que serviu aos homens para transmitir, por meio de imagens, sínteses da realidade que viviam, os conceitos substanciais de sua experiência real: eles serviam assim, não apenas para o prazer e diversão que proporcionavam, ao gozo estético, mas também à transmissão de determinados conhecimentos e lições práticas de vida. (SOSA, 1978, p. 114).

Ainda segundo SOSA (1978), parte do repertório francês foi recolhido e escrito entre os anos de 1870, em um período denominado “Idade de ouro da pesquisa dos contos populares da França”. Os narradores dessas histórias foram os camponeses que as aprenderam na infância, bem antes de a alfabetização se espalhar no campo. Esses homens e mulheres moldavam o cenário das histórias contadas de acordo com o meio em que viviam, mesmo mantendo

inalterados alguns elementos e sempre utilizando rimas, algumas cantigas, repetições e outros dispositivos.

Em concordância com o que Sosa (1978) afirma, Traça (1998) ainda acrescenta ao conto popular a qualidade de transmissor de conhecimento e de valores culturais e faz uma comparação entre a palavra e um novelo para indicar que, assim como um fio de linha não deve ser cortado, os contos também não o podem ser, mas precisam continuar sendo repassados de geração para geração, porque, através deles, os leitores ou ouvintes se deparam, nas personagens que se fazem presentes na narrativa, com “personagens e situações bem reais com que se defrontam no seu dia a dia. É todo o universo real, social e familiar que aparece em cena, com os seus conflitos latentes ou não, e os fantasmas que os engendram.” (TRAÇA, 1998, p. 28). Além de transmissores, a autora aponta que esses textos são atos simbólicos por meio dos quais os camponeses expressavam suas aspirações e buscavam projetar uma nova realidade de mudanças para suas vidas, ao passo que, com as histórias contadas, eles também apresentavam como o poder político estava organizado e não se ocupavam em ocultar o quadro de violência e a desumanidade em que se encontravam, mas retratavam fortemente a situação de “crianças esfomeadas, violações, castigos corporais, exploração intensiva. Estas condições de vida eram tão terríveis que obrigavam a uma abstração simbólica e seriam as raízes do conto tradicional.” (TRAÇA, 1998, p.46).

Essas abstrações eram vistas em tramas que até os presentes dias continuam a atrair leitores das mais variadas idades – como a história da Chapeuzinho Vermelho, que precisa lidar com a astúcia do lobo; de João e Maria, que enfrentaram o abandono dos pais, ou de Pele de Asno, que fugiu da própria família –, justamente por levantarem

[...] questões com as quais todo o indivíduo que vive em sociedade se vê confrontado: rivalidade de gerações, integração dos mais novos no mundo adulto, tabu do incesto, antagonismo dos sexos. Lida com aspectos da vida social e do comportamento humano, com etapas fundamentais da vida como o nascimento, o namoro, o casamento, a velhice e a morte, e com episódios característicos da vida da maior parte das pessoas. (TRAÇA, 1998, p.28).

É por essa razão que não se pode dissociar a construção, transmissão ou evolução desses contos, e até mesmo a persistência deles, dos contextos sócio-históricos a que eles (e seus narradores) tiveram de se adaptar para sobreviver. Não há como isolarmos suas especificidades e significações. Por isso, ainda que nos reportemos ao contexto francês, sabemos que, por não terem limites territoriais ou temporais, nas muitas outras localidades por onde se espalharam há outras marcas, influências históricas e pessoais que os perpassam. Em alguns momentos voltaremos nosso olhar para a França, pelas relações que o país tem com os contos populares, mas isso não anula o fato de que, para além do ocidente, também existiram camponeses,

crianças e representações da infância em torno de ambos, e também não afirmam categoricamente que esses textos nasceram em um local específico, justamente por serem uma cultura transmitida oralmente, de origem e autoria impossível de precisar e que se espalharam ao longo de toda a Europa e nas muitas outras partes do mundo. (COELHO, 1985).

Na França do século XVII, onde Perrault compilou as narrativas a serem analisadas aqui, Darnton (2014), traz o quadro da realidade vivida pelos camponeses e que é encontrada em grande parte das narrativas. A sociedade francesa estava vivendo o Antigo Regime, período em que uma rígida hierarquia social se fazia presente e a dominação do rei regia todo o sistema político e social. Por haver tantas disparidades, graças a essa hierarquia do sistema aristocrático, muitos tinham de sobreviver com pouco e lutar contra a indigência. Essa luta pela sobrevivência é um dos temas mais presentes nos contos recolhidos pelo autor.

No contexto em que os camponeses estavam inseridos, contar histórias era uma forma de escape, embora essa fuga viesse embebida daquilo que eles viviam diariamente. Como foi mencionado, as narrativas, mesmo as que fazem uso de elementos sobrenaturais e fantasiosos na construção de seus enredos, não traziam nada menos que a realidade de uma época. Há uma grande dimensão e contexto histórico que envolvem os textos populares. (DARNTON, 2014). Nessa perspectiva, a realidade de pobreza que se faz perceptível em muitos contos não é fruto do acaso. A vida que os camponeses e proprietários rurais levavam era marcada por jornadas de trabalho excedente. Homens do campo trabalhavam do amanhecer ao anoitecer; as mulheres casavam cedo e mesmo dando à luz a cinco ou seis filhos, perdiam dois ou três deles; além disso, as grandes massas viviam em estado de subnutrição, péssimas condições alimentícias e à mercê de pestes e epidemias.

Diante do quadro de que fazia à frente dos camponeses, era inevitável que as histórias contadas nas noites frias de inverno trouxessem personagens capazes de suportar os mais difíceis infortúnios por um prato de comida, dinheiro no bolso ou para terem uma possível autoridade sobre os mais fortes. Pela realidade que vivenciavam diariamente, eles não precisavam se utilizar de códigos para falar sobre tabus, por isso, lidas na atualidade, muitas das histórias acabam por escandalizar a moral e ferir os limites do “politicamente correto”, quando, na verdade, são apenas e simplesmente retratos de uma época. É por isso que, “longe de ocultar sua mensagem com símbolos, os contadores de história do século XVII, na França, retratavam um mundo de brutalidade nua e crua.” (DARNTON, 2014, p. 29).

Com as más condições de vida em que eram obrigados a viver, muitos saíam de suas aldeias, viviam pelas estradas a pedir esmolas como mendigos, outros viravam ladrões ou prostitutas, e, no fim, só restavam casas para pobres ou a própria morte na estrada. Esse mesmo

destino também vinha para aqueles que decidiam permanecer em suas aldeias. Viver era estar em batalha constante contra a morte, por isso há uma grande recorrência do tema nos contos. Para a maioria dos camponeses, viver na aldeia era lutar pela sobrevivência, e “sobrevivência significava manter-se acima da linha que separava os pobres dos indigentes.” (DARNTON, 2014, p. 36).

Uma das principais marcas dessa luta pela sobrevivência estava ligada à alimentação. Em muitas narrativas, vemos que a primeira necessidade das personagens é por comida. Darnton (2014, p. 52) aponta que “quando recebe varinhas de condão, anéis mágicos ou auxiliares sobrenaturais, o primeiro pensamento do herói camponês é sempre para a comida. Jamais demonstra qualquer imaginação em seu pedido.”. Apesar da existência da fantasia, os textos são fixados no mundo real. Então, em grande parte deles, a satisfação desses desejos é pura e simplesmente uma forma de sobrevivência e não apenas uma fuga da realidade. Como comer até chegar à exaustão do apetite era o principal desejo dos camponeses e eles raramente o realizavam, só lhes restava criar ou repassar histórias em que isso pudesse acontecer, e dessas tramas ou de seus momentos de contação, participavam públicos de todas as idades, sem distinção de faixas etárias, todos viviam sob as mesmas condições.

A pobreza era parte da realidade que os homens, mulheres e crianças sofreram durante o século XVII. A constituição familiar convencionada socialmente na contemporaneidade não era a mesma nesse período e, conseqüentemente, a noção de literatura e infância também não. Como vimos, não havia um texto destinado ao público infantil com as mesmas configurações a que temos acesso hoje, principalmente pelo fato de que, tanto a concepção de família como a de infância não eram as mesmas.

Se pararmos para analisar a construção da família camponesa no início do século XVII, veremos quão degradante era a forma como eles viviam, conforme pontuamos no decorrer do texto. A luta pela sobrevivência não estava somente relacionada à ausência de comida, mas ao próprio quadro social e familiar em que estavam inseridos. As mulheres viviam uma luta constante e dura contra a morte, a sua própria ou a de seus filhos, seja durante o parto ou na infância. Quando não nasciam vivos, os bebês eram enterrados em túmulos coletivos, e quando nasciam se defrontavam com outros perigos dentro do próprio lar. Muitas vezes eram sufocados pelos pais na cama e, quando não, tornavam-se espectadores da vida sexual dos pais. Além disso, experimentavam jornadas de trabalho desde cedo. Conforme afirma Darnton (2014),

[n]inguém pensava nelas como criaturas inocentes, nem na própria infância como uma fase diferente da vida, claramente distinta da adolescência, da juventude e da fase adulta por estilos especiais de vestir e de se comportar. As crianças trabalhavam junto com os pais quase imediatamente após começarem

a caminhar, e ingressavam na força de trabalho adulta como lavradores, criados e aprendizes, logo que chegavam à adolescência. (DARNTON, 2014, p. 45).

Além desses fatos, as altas taxas de mortalidade, fruto não apenas da incapacidade de sobrevivência das crianças, mas da própria condição de vida que elas tinham, faziam com que os adultos não pudessem ter o envolvimento emocional tal qual vê-se entre pais e filhos hoje. Embora tivessem muitos filhos, na esperança de que dois ou três deles sobrevivessem, as pessoas não poderiam criar laços emocionais com a prole; e, diante da realidade em que estavam, não era de se estranhar que esses laços afetivos fossem inexistentes ou bem diferentes dos atuais. Por essa razão, é significativo que voltemos alguns séculos no tempo a fim de compreender, ao menos em linhas gerais, um pouco acerca da concepção de infância.

É inevitável pensar nesse conceito sem pensarmos na Idade Média. No mundo medieval, a definição de infância era bastante diferente da que temos hoje, e há autores que chegam a afirmar sua inexistência e isso influenciou todo o continente europeu. Em partes da Europa, as crianças eram tratadas como parte de um gênero neutro, e se em todas as esferas sociais não existia um limite exato para diferenciá-las do mundo adulto, também não existia uma literatura destinada somente a ela. Tuchman (1970 apud POSTMAN, 1999) declara que o destino de muitas crianças era a morte, seja por afogamento, abandono ou até mesmo sufocamento no leito e junto aos pais. A prova da veracidade dessa afirmação é um dos contos escolhidos como objeto de análise para o presente texto. “Quando crianças brincaram de açougueiro I e II”, dos irmãos Grimm, traz uma sucessão de mortes de crianças nas mesmas condições. Durante anos essa forma de compreender a criança permaneceu inalterada, até que algumas mudanças sociais deram início não apenas a uma concepção de infância, mas abriram espaço também para que houvesse um novo significado da própria vida adulta. A invenção da prensa tipográfica, no século XV foi a principal delas.

Postman (1999) destaca que para haver um conceito de infância era necessário também haver uma mudança no mundo do adulto. Foi somente no século XVII que essas modificações foram percebidas, justamente com a invenção da prensa tipográfica, que ampliou a divulgação da mudança de concepção. Para o autor, ela

[...] criou um novo mundo simbólico que exigiu, por sua vez, uma nova concepção de idade adulta. A nova idade adulta, por definição, excluiu as crianças. E como as crianças foram expulsas do mundo do adulto, tornou-se necessário encontrar um outro mundo que elas pudessem habitar. Este outro mundo veio a ser conhecido como infância. (POSTMAN, 1999, p. 34).

Como todas as mudanças, a que incluía a criança gerou transformações radicais no modo de vida da civilização ocidental, e seus efeitos foram sentidos, direta ou indiretamente,

em todos os segmentos sociais e humanos. A sociedade começou a ser dividida baseando-se na capacidade ou incapacidade de leitura, e isso está diretamente ligado à questão da infância. Se não havia limites comportamentais entre o universo infantil e adulto, foi a capacidade de ler que os estabeleceu. Utilizando-se das palavras de Harould Innis, Postman (1999) pontua que essa nova tecnologia de comunicação alterou as estruturas de interesse do homem, porque fez com que ele se enxergasse como ser individual, o que o separava do mundo dos infantes e daqueles que não sabiam ler. Enquanto os que liam estavam inseridos em um vasto universo de fatos e percepções, os que não tinham essa competência eram destinados a um nível de interesses medievais. Como em todo esse cenário os livros já se faziam presentes, pelo menos em forma impressa, essas pessoas acabavam ainda mais distantes dos novos temas sobre os quais se podia discutir. (POSTMAN, 1999).

Para a Europa, a ideia de conhecimento e aprendizagem estava diretamente ligada aos livros. Para os que poderiam adquiri-los, era vasto o número de obras sobre diversos temas. Essa explosão de conhecimento, que separou os homens em letrados e não letrados, deixou para trás a criança. Uma nova espécie de idade adulta havia se formado e nessa os pequenos não se inseriam. Vê-se, nesse momento, a única forma de inserir a criança no universo das letras, mas não como adultos: a educação. Reinventando as escolas, a civilização europeia “transformou a infância em uma necessidade e passou a ser reconhecida como uma característica natural da vida. A criança, então, tornou-se um “objeto de respeito, uma criatura especial, de outra natureza e com outras necessidades, que precisava estar separada e protegida do mundo adulto.” (PLUMB, 1971 apud POSTMAN, 1999).

Embora reconheçamos essas modificações, é necessário destacar que a ideia de infância evoluiu de modo desigual, isto porque nos locais onde a instrução foi valorizada, havia escolas; nesses locais, o conceito de infância se desenvolveu de forma rápida, e, conseqüentemente, o número de escolas e de crianças neles inseridas. Com tamanhas mudanças, foi inevitável que a representação da criança na arte, no vestuário, na linguagem fosse alterada, e é aí que se percebe o surgimento de uma literatura destinada para os pequenos, a literatura infantil. Ao passo que o modelo de infância toma forma, o da família moderna também acompanha esse processo. A invenção e expansão da escolarização formal foram essenciais para a criação dessa ideia de família. A exigência de que a criança fosse educada formalmente por longos períodos acabou influenciando o modo com que os pais se relacionavam com seus filhos. Com responsabilidades específicas, eles exerciam o papel de tutores, mantenedores, punidores etc. (POSTMAN, 1999). Com isso, uma forte produção de literatura moralizante invadiu os lares, e os contos populares entram como fortes exemplos de uma literatura que ensinava boas condutas, aconselhava,

mostrava regras de comportamento, ao mesmo tempo que falava sobre as verdades da vida através do maravilhoso e da fantasia.

Em um contexto mais específico, o francês, foi somente por volta da segunda metade do século XVII, durante a monarquia absolutista de Luis XIV, que se percebe uma preocupação com uma literatura destinada às crianças e jovens. Foi nessa época que as mudanças na estrutura da sociedade acabaram influenciando também o âmbito artístico. O nascimento da literatura infantil se deu no período em que decaíram os gêneros clássicos, como a epopeia e a tragédia, que foram substituídos pelo romance, melodrama e drama, gêneros que retratavam a vida e o cotidiano burguês. Outro grande influente foi o avanço da industrialização o qual já retratamos – que chegando à arte literária, facilitou sua distribuição –, e a ascensão da família burguesa, juntamente com a nova concepção de infância e de reorganização da escola, instituição de grande influência na relação literatura e pedagogia. Zilberman (2003) afirma que há um vínculo estreito entre o nascimento da literatura infantil e um processo social que marca fortemente a civilização europeia moderna e, em consequência, a ocidental:

[t]rata-se da emergência da família burguesa, a que se associam, em decorrência, a formulação do conceito atual de infância, modificando o *status* da criança na sociedade e no âmbito doméstico, e o estabelecimento de aparelhos ideológicos que visarão preservar a unidade do lar, especialmente, o lugar do jovem no meio social. (ZILBERMAN, 2003, p. 34).

Essa literatura destinada às crianças nasce na mesma fonte da literatura para qualquer público: a palavra. É o poder de algo aparentemente frágil que demonstra quão essencial é a comunicação entre os homens. Para Coelho (1985), “[o] impulso de *contar histórias* deve ter nascido no homem no momento em que ele sentiu necessidade de comunicar aos outros certa experiência sua, que poderia ter significação para todos.” (COELHO, 1985, p. 4-5). De fato, as experiências de vida encontradas nos textos acabam por trazer uma gama de significados às mais variadas gerações em distintas épocas. A prova disso é que as narrativas clássicas são objeto de estudo para as mais diferentes linhas de pesquisa, sejam psicanalíticas, sociológicas, históricas ou literárias, justamente por não estarem presas a limites de nenhuma esfera e serem apreciadas até os presentes dias.

2.1 Narrativas populares maravilhosas

Interligadas ao surgimento da literatura infantil estão as narrativas primordiais, aquelas que serviram de inspiração e surgimento das narrativas aqui especificadas, e “cujas origens

remontam a fontes orientais bastante heterogêneas e cuja difusão, no ocidente europeu, se deu durante a Idade Média, através da transmissão oral.” (COELHO, 1985, p. 5). Mesmo não sendo concebida na forma escrita, essa literatura atravessou séculos preservada na memória do povo, trazendo, em suas histórias, a magia e a fantasia como parte das tramas. Nela, foi descoberto o universo fabuloso das narrativas orientais, que estão, também, na lista de textos que influenciaram a própria literatura infantil. É através das narrativas primordiais orientais que vemos nascer as narrativas medievais arcaicas que se popularizaram, transformando-se em literatura folclórica e circulando em duas formas: a literatura de cordel ou a literatura infantil.

Coelho (1984) classifica essa literatura como fruto da valorização da imaginação e fantasia que é construída por meio dos textos da Antiguidade Clássica ou das narrativas orais provenientes do povo, as quais temos até então retratado. Para a autora, o texto literário é um “fenômeno de criatividade que representa o Mundo, o Homem, a Vida, através da palavra. Funde os sonhos e a vida prática; o imaginário e o real; os ideais e sua possível/impossível realização.” (COELHO, 1984, p. 10). Nenhum desses atributos seria diferente para a literatura destinada ao público infantil, principalmente porque é necessário lembrar que essa mesma literatura, além de ser um fenômeno, é um produto destinado às crianças, que em suas origens nasceu proposto aos adultos, pelas considerações já expostas.

Não diferente do todo, a literatura destinada à infância também seduz o adulto e abre portas para muitas verdades da natureza humana por meio do maravilhoso, onírico e principalmente imaginário. Essas verdades vêm pelo campo da fantasia e passam a ser compreendidas como possibilidade de enxergar a realidade do que somos e do que nos rodeia, através de textos que, em sua construção inicial, não foram pensados para crianças, mas acabaram por atraí-las tanto quanto encantavam o público adulto, principalmente por serem exemplares e, com isso, trazerem muito mais do que divertimento a quem as ouvia. Segundo Coelho,

[d]entre os fatores que podem ser apontados como comuns às obras adultas que “falaram” (ou falam) às crianças, estão os da popularidade e da exemplaridade. Todas as que se haviam transformado em clássicos da Literatura Infantil, foram literatura popular. Em todas elas havia a intenção de “passar” determinados valores ou padrões a serem respeitados pela comunidade ou incorporados pelo comportamento de cada indivíduo. Mostram as pesquisas que essa literatura inaugural nasceu no domínio do mito, da lenda, do maravilhoso. (COELHO, 1984, p. 21).

“O rótulo ‘literatura infantil’ abarca, assim, modalidades bem distintas de textos: desde os contos de fadas, fábulas, contos maravilhosos, lendas, estórias do cotidiano, entre outros.” (COELHO, 1984, p. 25). Dentro desse universo narrativo que foi transformado em literatura

folclórica ou infantil, elencamos duas formas de texto que se destacaram entre as demais, não apenas por sua disseminação ao longo dos anos, mas principalmente pelo estreito laço que há entre uma e outra. Laço esse que, de tão estreito, leva muitos a confundir aquilo que é próprio de uma como se fosse também da outra, mesmo que ambas sejam diferentes. Trata-se, então, dos *Contos de fadas* e do *Conto maravilhoso*, que, segundo Coelho (1987, p. 11), são formas da narrativa “maravilhosa surgidas de fontes bem distintas, dando expressão a problemáticas bem diferentes, mas que, pelo fato de pertencer ao mundo do maravilhoso, acabaram identificadas entre si como formas iguais.”

Ao longo dos séculos, estudos foram feitos para que o surgimento dessas narrativas fosse apontado. Sabemos, a partir disso, que, segundo o registro mítico-literário, as fontes egípcias, orientais, latinas, céltico-bretãs (século XII) foram berços para o surgimento dos contos de fadas, no entanto, segundo Coelho (2012, p. 16), a “origem das narrativas populares maravilhosas perde-se na poeira dos tempos. A partir do século XIX, mil controvérsias são levantadas por quem tentava detectar as fontes desse caudal de produção anônima e coletiva.”

Como não há um limite territorial específico, é compreensível que também não seja enxergada uma distinção exata entre os textos, embora ela exista. Essa confusão se dá porque as duas denominações acabaram sendo utilizadas, sem distinção alguma, para nomear as muitas narrativas da literatura infantil. No entanto, para cada nacionalidade, esses textos recebem nomes diferentes:

Na França, a denominação é *conte de fées*; na Inglaterra, *fairy tale*; na Espanha, *cuento de hadas*; na Itália, *racconto di fata*; na Alemanha, *märchen* (fábula popular, história fantasiosa, não-verdadeira, substituindo, a partir dos Grimm, a forma *feenmarchen*, usada no século XVIII). Em Portugal e no Brasil, surgiram, no fim do século XIX, como *contos da carochinha*. Câmara Cascudo chama-as de *contos de encantamento*. Mas a verdade é que hoje são vulgarmente conhecidas como contos de fadas ou contos maravilhosos, sem nenhuma distinção entre as duas formas. (COELHO, 1987, p. 12).

Mas, afinal, em que consiste essa distinção que poucos fazem? O principal meio de perceber essa diferença está no que Coelho (1987) denomina de *problemática motriz*. A autora, para apontar os caminhos para uma possível análise, propõe um confronto entre os contos “A Bela Adormecida”, “A Bela e a Fera”, e “Rapunzel” de um lado, e “O Gato de Botas”, “O pescador e o gênio” e “Aladim e a lâmpada maravilhosa”, de outro, para apontar que, entre eles, há uma diferença essencial. Essa distinção não se dá no nível da forma, mas do que mencionamos anteriormente: a *problemática motriz*. A autora pontua que as narrativas do primeiro grupo são *contos de fadas*, porque, com ou sem a presença do elemento ‘fada’, a organização da história se dá em um ambiente envolvido pela magia feérica, na qual os reis,

rainhas, objetos mágicos e metamorfoses acontecem em um tempo e espaço que estão fora da realidade conhecida. Coelho afirma que

[a] efabulação básica do conto de fadas expressa os obstáculos ou provas que precisam ser vencidas, como um verdadeiro ritual iniciático, para que o herói alcance sua auto-realização existencial, seja pelo encontro do seu verdadeiro eu, seja pelo encontro da princesa, que encarna o ideal a ser alcançado. (COELHO, 1987, p. 13).

Nesses textos, um encantamento ou algum acontecimento sobrenatural acaba sendo o ponto de partida para a aventura que será vivenciada na trama. Voltando ao quadro posto anteriormente, ainda nos resta um grupo de narrativas composto pelos contos maravilhosos, pois, sem a presença de fadas, desenvolvem-se no cotidiano mágico, cujos personagens são animais falantes, objetos mágicos, gênios, duendes, a história se desenvolve em um espaço e tempo reconhecíveis, e tem como eixo principal “uma *problemática social*. [...] Trata-se sempre do desejo de auto-realização do herói (ou anti-herói) no âmbito socioeconômico, através da conquista de bens, riquezas, poder material.” (COELHO, 1987, p. 13). Comumente, nessas histórias, a necessidade de sobrevivência é o ponto de partida para as aventuras, conforme retratamos no início do texto, ao trazermos a luta dos camponeses contra a miséria que os cercavam.

Ao que nos parece, “uma mesma raiz uniu a maioria dos contos, talvez pelo fato de as lutas do homem terem sofrido processos semelhantes em toda parte –, cada grupo imprime novos traços à concepção primitiva.” (SOSA, 1978, p. 108). O fato de tantos temas serem recorrentes nessas histórias, dos quais podemos citar a luta de classes, miséria, desigualdade social e muitos outros, corroboram para que continuemos afirmando a autoridade desses textos de retratar de forma tão exemplar a vida humana. Em variadas versões e línguas, os contos venceram tempos e distâncias trazendo aquilo que é fantasioso para o universo real e “é justamente nessa justa posição do maravilhoso poético e do realismo doméstico, nessa mescla do fantástico e da intimidade familiar, que reside o encanto original e sensível de toda esta literatura.” (SOSA, 1978, p. 115).

Pensemos, por este momento, na origem dos contos clássicos infantis, os contos de fadas e contos maravilhosos. Salém (1999, p. 19) declara que “ainda se discute sobre quando começou a literatura infantil propriamente dita, isto é, quando se começou a escrever com a intenção de fornecer leitura apropriada para crianças.”. Desde o início deste texto, pontuamos a origem dessas narrativas pensando no contexto ocidental, mais especificamente na França do século XVII, na corte de Luís XIV, com tramas que foram compiladas da oralidade pelas mãos de Perrault. Até então, temos um local e data específicos. No entanto, muitas controvérsias são

levantadas acerca dessa exatidão, isso porque esses mesmos contos têm suas origens em tempos bem mais remotos e nasceram para falar aos adultos.

Sena (2013, p. 25) pontua que “de maneira ostensiva, é fato que o Oriente veio revelando vários de seus prismas já nas pioneiras manifestações literárias em âmbito ocidental” e, ao longo da história das narrativas maravilhosas, vemos essa grande influência. Para os orientalistas, a fonte mais antiga da literatura popular maravilhosa é a oriental, e sua coletânea mais importante é *Calila e Dimna*, originária na Índia do século VI. A coletânea é um conjunto de fábulas e contos mágicos que contêm instruções morais e espalhou-se pelo mundo por volta dos séculos VI e XIII, através das variadas versões, em diferentes idiomas. (COELHO, 1987).

Além dessa obra, muitas outras também marcam a origem dessas narrativas, sendo a principal delas *As mil e uma noites*, que é o verdadeiro ponto de convergência do fabulário oriental e a mais conhecida compilação de contos maravilhosos que se espalharam pelo mundo ocidental. Foi nesse mesmo período em que as personagens fadas entravam em voga e, com essa abertura à fantasia, a obra “tornou-se “fonte de diversão e encantamento. Suas narrativas audaciosas falavam de um Oriente fabuloso e exótico, já desaparecido no tempo e que a Literatura preservava.” (COELHO, 1987, p. 23). O universo maravilhoso povoava as narrativas, repletas de metamorfoses, duendes, gênios, exaltação do erotismo etc.

O que se percebe, principalmente, é que, à medida que encontrava uma fonte que pudesse localizar no tempo e no espaço o surgimento dos contos de fadas ou das narrativas maravilhosas, uma nova pesquisa datava algo anterior e, por consequência, mais antigo. Essas tantas e possíveis origens só confirmam aquilo que já estamos colocando ao longo do texto: o fato de que marcar uma origem exata para algo não palpável como a palavra é uma tarefa praticamente impossível, principalmente porque o tempo e os homens se encarregaram de espalhar histórias desde o princípio das eras.

Da mesma forma em que se espalharam os textos que aqui mencionamos e os muitos outros que, embora não especificados aqui, também foram repassados ao longo dos anos, no final da Idade Média, quando se expandiram as narrativas orientais pelas regiões europeias, começam a ter circulação outras coletâneas de textos. Essas são resultado de um trabalho de compilação no qual a criatividade do compilador é decisiva para a recepção do público. Todo o conjunto de narrativas que temos elencado até então e que encontraram lugar nas casas, nos campos e na vida das pessoas como um todo, nasceu como verdade humana e ao longo do tempo foi se esvaziando de seu significado, ou recebendo novos, e com uma nova acepção transformou-se em contos maravilhosos infantis. Embora não tenham sido escritos diretamente para as crianças e com o objetivo de serem lidas apenas por elas, foi esse o público que, assim

que o conceito de infância e a nova organização familiar burguesa tomaram forma, tornou-se um destino fácil para as obras. Nesse processo, adultos e crianças estavam inseridos e desfrutavam das narrativas. Sobre isso, Ariès (2016) pontua que

De modo geral, a transmissão do conhecimento de uma geração a outra era garantida pela participação familiar das crianças na vida dos adultos. Assim se explica essa mistura de crianças e adultos que tantas vezes observamos ao longo deste estudo. [...] não se tinha a ideia dessa segregação das crianças a que estamos tão habituados. As cenas de vida cotidiana constantemente reuniam crianças e adultos ocupados em seus ofícios (ARIÈS, 2016, p. 158).

A gênese dessa mudança deu-se, de forma mais concreta, no século XVII, na França, com Charles Perrault, como mencionamos no início do texto. E, não diferentemente das demais narrativas, conforme vimos, as francesas também foram recolhidas da tradição oral. Para SOSA (1978), “[a] substância dos contos infantis não é produto de elucubrações pessoais e caprichosas, e sim o fundo do conhecimento dos homens, tal como o sabiam e o diziam; numa palavra, o folclore dos povos.” (SOSA, 1978, p. 135). Além de Perrault, outras obras participaram desse momento francês: *As fábulas*, de La Fontaine (1668); os *Contos de fadas*, de Mme. D’Aulnoy (1691/1699), e *Telêmaco*, de Fénelon (1699). Pensemos a respeito de *Contos da mãe gansa*.

Segundo Darnton (2014), os camponeses, no início da França moderna, habitavam em um mundo de madrastas e órfãos, trabalho intenso e interminável, e emoções exageradas, tanto aparentes como reprimidas. Atualmente, vemos como a condição humana tem mudado desde então, e essas mudanças acabam por nos distanciar desse contexto em que essas pessoas viviam. “Mal podemos imaginar como era, para pessoas com vidas realmente desagradáveis, grosseiras e curtas. É por isso que precisamos reler Mamãe Gansa” (DARNTON, 2014, p. 47), mas não apenas essa obra.

Durante a tríade dos séculos XVII até o XIX, esse universo dos contos de fadas e narrativas maravilhosas se espalhou assustadoramente, e essa disseminação se deu com as obras de três nomes-chave desses textos: Perrault (1628-1703), na França, Jacob (1785 – 1803) e Wilhelm Grimm (1786- 1859), na Alemanha, e Hans Christian Andersen (1805- 1875), na Dinamarca. Cada um deles vivendo em um contexto particular, produziram, compilaram, adaptaram e espalharam as tramas de personagens que encantaram a todos.

Voltando-se para o universo francês, Darnton (2014) destaca que os narradores camponeses tratavam dos temas que aqui já elencamos – a fome, miséria, abusos de poder etc. –, e lhes faziam modificações necessárias, a depender do contexto. Os franceses faziam de uma maneira, os alemães de outra e os dinamarqueses também. Enquanto os contos franceses, mais especificamente a obra de Perrault, são construídos de modo mais realista e grosseiro, são

libidinosos e cômicos, “os alemães partem para o sobrenatural, o poético, o exótico e o violento” (p. 75), ambos diferem do contexto de Andersen, na Dinamarca, porque a sensibilidade, os ideais de fé e do romantismo eram bastante presentes na obra. De modo geral, as inúmeras diferenças culturais que permeiam essas narrativas não podem reduzi-las a uma fórmula padrão – como em um modelo: astúcia francesa *versus* crueldade alemã *versus* sensibilidade dinamarquesa –, mas fazer comparações entre as três torna possível que seja identificado o tom característico que os autores imprimiam às suas histórias; e essa maneira de contá-las nos dá pistas quanto ao modo de encarar o mundo.

Assim que o conceito de infância se desenvolveu, por volta do século XVII, a sociedade passou a colecionar um acervo de conteúdos inadequados para os pequenos. Agora existia um universo próprio para os maiores e impróprio para menores. Nele, temas como sexualidade, dinheiro, violência e morte passam a ser considerados tabus. Posteriormente, no tópico destinado à produção dos irmãos Grimm, veremos que houve um momento de escrita dos contos em que se fez necessária uma grande higienização por parte dos autores, a fim de retirar das narrativas tudo o que parecesse libidinoso, inapropriado para crianças. No entanto, apesar das inúmeras modificações realizadas tanto no início do século XIX, quanto nas diversas traduções e versões dos textos realizadas ao longo de tantos anos, é inevitável não nos depararmos com cenas que nos geram o questionamento: “é apropriado para crianças?”.

“As noções de conteúdo adequado ou apropriado para livros infantis têm mudado muito ao longo dos anos. Hoje em dia, essas noções também variam consideravelmente entre as diferentes culturas (SALISBURY, 2013, p. 113). Como os pais, autores, ilustradores e todos esses sujeitos do universo adulto podem decidir o que é permitido ou não para crianças? Há muitos especialistas que argumentam que os pequenos leitores ou ouvintes devam ser poupados dos fatos e temas desagradáveis do cotidiano, isso porque apesar do fato de a violência doméstica, a morte, o sexo e a tristeza serem temas explorados nos conteúdos de muitas obras, alguns entendem que a infância, de modo cada vez mais forte, tem sido sentimentalizada em determinadas áreas da literatura. Contudo, existem muitas “culturas onde a discussão sobre aspectos menos agradáveis da vida (e morte) na literatura infantil é bem mais comum, e onde há certa relutância em especificar a faixa etária e o público-alvo das obras.” (SALISBURY, 2013, p. 113). Essa questão se faz importante principalmente porque, com ela, pode-se pensar nas melhores formas de tratar temas tabus. No contexto em que estamos inseridos, não se fala de morte para uma criança de quatro anos da mesma forma que se diria para uma de nove, por exemplo.

Dentro da conjuntura a que temos nos referido ao longo desse texto, as narrativas populares, os contos maravilhosos e contos de fadas, que hoje são compreendidas como literatura infantil, quando lidas em suas versões “originais”, geram os mais diversos questionamentos sobre serem ou não lidos para crianças, principalmente porque alguns textos são selvagens e sombrios por natureza. Obviamente, quando lemos as narrativas clássicas estamos falando de um contexto de produção de uma média de quatro séculos anteriores aos nossos. Não há como negar que há muitas passagens desses contos que causam certo estranhamento, principalmente porque

[o]s contos tradicionais estão repletos de “cenar eventualmente chocantes”, de episódios terríveis. Há bruxas que ameaçavam devorar as suas vítimas, depois de estas terem atingido o peso ideal, lobos que engolem meninas ou cabritinhos imprudentes, ogros que declaram em voz tonitruante “Cheira-me aqui a carne humana”, meninas cozinhadas pelas madrastas. (TRAÇA, 1998, p. 98).

E todas essas situações vão completamente contra as noções do politicamente correto que têm estado em voga nos últimos tempos. Será que, com os textos, os meninos e meninas não ficariam traumatizados? Não é de se estranhar que muitos pais prefiram apresentar aos seus filhos as versões dos contos criadas pelos filmes da Disney e as adaptações simplórias encontradas em diversas livrarias e que retiram das tramas o caráter assustador e colocam apenas o final feliz. Isso se dá por todas as construções a que já nos referimos sobre o que é próprio do universo do adulto e não da criança. Foi convencido socialmente que ela não estaria preparada para lidar com determinados temas. Mas e se parássemos para analisar o fato de que a violência, a morte, o medo, a sexualidade e muitos outros assuntos rodeiam todo o universo infante-juvenil? Não há como separar os pequenos, a fim de protegê-los de tudo aquilo que está ao seu redor, e, ao contrário do que muitos podem pensar, a literatura é um dos melhores meios para inseri-los nessas realidades próprias da natureza humana.

Nesse contexto dos contos maravilhosos e contos de fadas, Coelho (1984) destaca a relevância que essa literatura exerce diante da criança, principalmente por contar, através das tantas histórias, sobre o fato da natureza humana não ser completamente boa, que existem conflitos reais e inatos ao homem e que a vida, embora possa ser feliz, é também severa. Para ela, esses textos “ensinam às crianças que, na vida real, é imperioso que estejamos sempre preparados para enfrentar grandes dificuldades.” (COELHO, 1984, p. 35). Além disso dão meios de se ter coragem e otimismo para atravessar e enfrentar as inevitáveis dificuldades que fazem parte do crescimento. Não há como impedi-las de sofrer ou de enfrentar perdas, por exemplo, se a todo momento elas estão sujeitas a verem um animal de estimação morrer, um

avô ou outro parente partir. Não há como excluí-las de um mundo violento se, a cada dia, morrem pessoas nas mais variadas circunstâncias, e os noticiários fazem questão de detalhar isso. Sem falar nas crianças que vivem nas periferias e estão sujeitas a se deparar com cenas de morte e violência constantemente. Por essas e muitas outras razões, por que não utilizar a literatura infantil como um caminho possível para discutir e fazer compreender aquilo que está tão presente ao nosso redor e, principalmente, fazendo uso da fantasia que tanto atrai o pequeno leitor?

Não é de hoje que a magia encanta e isso se dá porque “a ficção é natural à criança, permite-lhe projectar no plano do imaginário as suas angústias mais profundas, a sua necessidade de segurança.” (TRAÇA, 1998, p. 103). Nas histórias, a brincadeira, o encanto, a criação e a fantasia devem se fazer presentes, mas isso não pode excluir o mundo real, por isso se faz extremamente necessária a presença dos temas que envolvem esse mundo e cercam a criança, e eles podem ser abordados sem ferir a inocência, através dos mecanismos que os autores dessa literatura têm para produzir obras ricas, estéticas e que atraem o leitor. A morte, o medo e a dor fazem parte da natureza humana como um todo e se as crianças não estão fora disso, a literatura também não estará.

Dentro dessa literatura, três nomes fincaram suas raízes no universo dos contos de fadas e das narrativas maravilhosas oriundas da tradição popular oral. Cada um, embora interligados por acontecimentos políticos, históricos e sociais, estabeleceram-se com importância inegável em seus países de origem e, se podemos assim afirmar, em grande parte do mundo. A obra desses autores está entre as mais conhecidas, traduzidas e adaptadas quando o assunto é contos de fadas e contos maravilhosos. As pesquisas que as utilizam como *corpus* não se restringem apenas ao campo da literatura infantil, e isso se dá principalmente porque ao lermos suas narrativas não nos deparamos somente com o universo da criança em contraposição ao do adulto, mas principalmente com a representação de uma gama de personagens inseridas em um contexto histórico. O Antigo Regime, o Absolutismo, a unificação da Alemanha e os ideais românticos não são temas que interessam apenas aos pesquisadores da literatura, mas à história como um todo, e não necessariamente a história como disciplina, mas como uma construção social que abarca pessoas e modos de vida em diferentes épocas.

Reunindo essas histórias, temos um universo de fantasia que se desdobra à nossa frente, através do objeto livro, das narrativas orais e do próprio passar do tempo. Nada as impediu de chegar aos campos, aos palácios, às escolas e até nós, séculos depois de sua publicação. Assim como somos levados por personagens de variados tipos e construções, os homens e mulheres que as compuseram têm muito a nos dizer sobre todo o contexto em que estavam inseridos, seja

para ouvir, compilar ou criar tramas que abordam temas variados e necessários aos leitores de todas as idades. Entremos nesse universo pelos caminhos de Charles Perrault.

2.2 Fantasia e realidade na escrita de Perrault

Quando, na França, o século XVII estava perto de findar, todo o caudal de narrativas maravilhosas a que nos referimos até então entraram em declínio. Muitas delas foram absorvidas pelo povo, outras foram compreendidas apenas como folclore ou perderam suas características iniciais e ganharam novas. Outra parte dos textos acabaram indo parar nos romances em que as aventuras amorosas eram substituídas pelas sentimentais, nas quais o maravilhoso encontrava espaço.

Nesse contexto, Perrault é atraído pelos relatos que estavam guardados apenas na memória do povo e se propõe a redescobri-los, inserindo-se em uma tradição literária forte de “valorização do patrimônio cultural francês e de sua língua, secularmente resistente aos valores culturais externos, representados no caso pelo ideário eclesiástico-cristão e pela veneração da cultura clássica antiga.” (BENEDITTI apud PERRAULT, 2012, p. 13).

O escritor francês reconhecido no cenário internacional, nasceu em Paris em 1628, e, apesar dos trabalhos desenvolvidos ao longo de sua vida, foi graças a *Histoires ou Contes Du Temps Passé, avec les Moralités* (Histórias ou contos do tempo passado, com moralidades), publicada em 1697 e com o subtítulo *Contes de Ma Mère l'Oye* (Contos da Mamãe Gansa), que Perrault possibilitou a propagação, entre as altas classes, de um novo interesse por contos vindos do folclore popular, mas que terão seu apogeu apenas ao longo do século seguinte à publicação.

A nível de contextualização, “Charles Perrault pertencia a uma família burguesa bem-situada e – cabe dizer desde já – sempre se integrou perfeitamente no ambiente palaciano pelo qual circulou e evoluiu ao longo da vida.” (BENEDITTI apud PERRAULT, 2012, p. 7). Foi o caçula de cinco irmãos, e seus pais eram católicos e nomes importantes da burguesia de Paris. Em 1643, Perrault ingressa no curso de Direito e, em 1651, torna-se advogado no período concomitante ao ano em que Luís XIV foi declarado rei da França sob a regência de Ana de Áustria, sua mãe. (FRANCO, 2011). Durante esse período, a Igreja católica influenciava a fé e os ideais políticos franceses, e os cardeais ocupavam posições de destaque nomeando seus sucessores. Dois nomes importantes neste contexto foram Richelieu e Mazarino, e em nome da

“união entre a Igreja e o Estado, os dois cardeais definiram a monarquia absoluta como poder real de origem divina, e a nobreza e o clero decidiram os destinos do país e os rumos da educação.” (MENDES, 2000, p. 67). Além de definirem esses destinos e participarem ativamente das decisões do governo, eles também apontavam nomes que pudessem estar aliados ao rei, e é aí que Charles Perrault ocupa um lugar de destaque.

Como sabemos, a França era governada sob o regime absolutista do rei Luís XIV, e o Absolutismo era a supremacia que se perdurava desde o reinado de Luís XIII. Foi um sistema que durou cerca de três séculos e não significou apenas um momento de transição entre as formas de “organização política do período medieval e o Estado Burguês que emergiria com a Revolução Francesa no final do século XVIII. Foi, de fato, um Estado duradouro, centralizado, e forte.” (PINHEIRO, 2013, p. 36). Com essa supremacia, “a monarquia era considerada como poder real e de origem divina, e, por essa razão, não poderia ser contestada” (FRANCO, 2011), motivo pelo qual a igreja e o Estado estavam intimamente ligados. Nessa aliança entre a monarquia e a igreja, o Cardeal de Richelieu, que era, então, o Primeiro Ministro do rei Luís XIII, funda a Academia Francesa e constitui uma forte tríade que, consolidando-se, teve relevante significado na França. Nessa tríade estava a monarquia, a igreja e a literatura.

A partir do momento em que a monarquia absoluta teve o poder de decidir os rumos educacionais do país, conforme mencionamos anteriormente, a literatura foi transformada em uma importante ferramenta de apoio aos ideais da Igreja e do Estado. Através dela, as ações do rei e os dogmas religiosos teriam lugar privilegiado nos livros e folhetins, algo que seria exemplo de ostentação não só pela aparência, mas principalmente por revelar novos modelos de vida a serem seguidos. (MENDES, 2000). Isso garantiria que os aristocráticos se mantivessem no poder, bem como os representantes católicos.

Com a criação da Academia Francesa e a participação direta de Perrault nas questões reais, em 1660, ele se tornou um poeta enaltecedor da monarquia, dedicando total devoção às glórias do reinado de Luís XIV. Em 1654, com o falecimento de sua mãe, seus irmãos usaram a herança que lhes cabia para comprar uma propriedade e transformá-la em um elegante espaço para reuniões. Nesses momentos, os frequentadores discutiam questões políticas e literárias, e dentre eles estavam as Preciosas, as líderes femininas dos salões, que debatiam, discutiam e opinavam sobre temas diversos da sociedade. Uma de suas atividades também estava centrada no papel de narradoras, “sendo a modalidade mais frequente o conto popular. Em torno delas, entre outros escritores, transitava Charles Perrault.” (FRANCO, 2011, p. 48).

Franco (2011) ainda pontua que o convívio com essas mulheres contribuiria, posteriormente, para o envolvimento de Perrault com as narrativas orais, e para que seu nome

circulasse entre pessoas influentes. Isso acabou o levando à direção da *Petite Académie*, em um posto que lhe permitiu elevar ainda mais os feitos e poderes do rei. A França vivenciava um período em que até mesmo a arte recebia olhares vigilantes, e dessa arte a literatura não estava excluída. Como Perrault crescia ainda mais nas posições políticas e sociais em que era colocado, era inevitável que não se destacasse através de seus escritos, principalmente porque provocou um grande movimento político e literário com a escrita do poema *O século de Luís, o Grande* (*Le Siècle de Louis le Grand*), que demonstrava a superioridade do Moderno sobre o Clássico. Franco (2011, p. 50) afirma que

[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*). 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.

Ela foi um conflito intelectual nascido na Academia francesa e agitou sobremaneira o mundo literário e artístico do final do século XVII até o XVIII. De um lado estavam aqueles que acreditavam na superioridade dos autores da Antiguidade Clássica diante do pensamento moderno, e do outro, estavam aqueles que não davam crédito a essa autoridade do clássico perante o moderno. Mendes (2000) pontua que Charles Perrault estava à frente do grupo dos Modernos e tinha como principal objetivo refletir sobre a literatura do seu século e reafirmá-la como superior à literatura clássica. Outro importante tema discutido durante a Querela foi a valorização da língua materna, o francês, ante o latim. Os modernos, como Perrault, acreditavam e defendiam a ideia de que o francês deveria ser a língua oficial do ensino. No entanto, mesmo acreditando nessa premissa, Perrault não se manifestou de forma tão pública em defesa do francês, porém, podemos perceber sua posição principalmente pelo fato de que sua “inovação ao publicar os *Contos da Mamãe Gansa* foi justamente ter usado a língua materna e, além disso, uma linguagem simples.” (SOUZA, 2014, p. 17).

Mas por qual razão Perrault se interessaria por uma literatura desprezada pelo ideal estético de sua época? O que estava por trás desse interesse? Para Franco (2011), Charles Perrault escreveu o livro *Contos de Mamãe Gansa* em uma época em que a França era considerada o berço da cultura e definia as regras do mundo civilizado. “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.” (FRANCO, 2011, p. 42).

É em função dessa polêmica e durante o período em que ela durou, que Perrault produz os *Contos* que o iriam imortalizar. É importante notar a

respeito que, esse período corresponde não só ao declínio ou desgaste da estética clássica, como também à deterioração do governo de Luis XIV com o abuso declarado de seu poder absoluto, com sua política de conquista e as terríveis guerras que provoca; as violências religiosas; o aumento da miséria do povo e um clima geral de mal estar, temor e insegurança. (COELHO, 1985, p. 65).

Diante desse quadro, temos as respostas para as perguntas anteriores. O primeiro deles diz respeito ao fato de a Querela ir contra a autoridade do cânone clássico da Antiguidade greco-romana, que se transformou em modelo único para as representações artísticas desde o Renascimento. O segundo refere-se a outro ponto polêmico também associado à Querela. Este volta-se para a recusa à mitologia clássica pagã, “para a criação do ‘maravilhoso’ na literatura e a exigência e sua substituição pelo maravilhoso cristão.” (COELHO, 1985, p. 65). A próxima razão para a aproximação de Perrault à literatura popular estava na defesa da superioridade do francês sobre o latim. Nesse universo de leituras, Perrault, que era frequentador de salões onde se discutiam as produções literárias da época, percebia que os textos presentes nesses locais traziam mais a fantasia e o pensamento próximo da mente do povo do que o da ordem clássica.

Em muitas das obras lidas, o eixo estava concentrado na temática do amor, na qual a mulher ocupava lugar de destaque. Esse fato é bastante significativo para a primeira produção do autor. Atraído para a causa feminista, graças a sua sobrinha Mlle. L’Héritier, ele passou a defender os direitos intelectuais das mulheres. (COELHO, 1984). Como seu posicionamento gerou ataques de muitos, inclusive de importantes escritores, ele resolve escrever seu primeiro conto, que tem por título “A Marquesa de Salusses” ou “A paciência de Grisélidis”, e o lê na Academia Francesa, defendendo os atributos femininos e voltando-se para o folclore francês, que era ignorado pelo público culto, mas vivo no cotidiano do povo. “Publicado em 1691, *Grisélidis* marca o início de uma coletânea absolutamente original para a época e que permanece como sintoma de que seria preciso “uma volta às raízes” para a revitalização da literatura que estava então em declínio. (COELHO, 1984).

Até então, a obra de Perrault não estava voltada ao público infantil e também não era escrita no formato de conto, mas em verso. Isso só foi modificado no seu último conto, “A pele de Asno” (1697), que reproduz uma literatura para crianças, instruindo-as e divertindo-as simultaneamente.

A partir daí Perrault volta-se inteiramente para essa redescoberta da literatura popular, com o duplo intuito de: provar a equivalência de valor entre “Antigos” greco-latinos e os “Antigos” nacionais; e com esse material “moderno” divertir as crianças e ao mesmo tempo orientar sua formação moral. (COELHO, 1985, p. 67).

Segundo Darnton (2014), Perrault recolheu seu material da tradição oral do povo francês. Mas ajustou tudo o que colheira, retocando para atender ao gosto “dos sofisticados frequentadores dos salões aos quais ele endereçou a primeira versão publicada de Mamãe Gansa, seu *Contes de ma mère l’oye*, de 1697 (p. 24). Por essa tradição oral vir de contadores de histórias, de camponeses, de homens e mulheres comuns que vivenciavam circunstâncias as mais variadas e difíceis, não havia necessidade de ocultar a mensagem dos textos com símbolos ou metáforas. Por essa razão, as narrativas retratavam um mundo de brutalidade crua e nua, e Perrault se utiliza disso para montar sua coletânea de texto que nos faz ver o quanto há de real em seu imaginário, uma vez que seus contos são uma fonte de conhecimento de seu tempo.

O *Contos da Mamãe Gansa* são oito narrativas frutos de sua pesquisa e continua a correr o mundo mesmo depois de séculos e a falar verdades sobre a natureza humana. A Mãe Gansa que deu título à obra era uma personagem de um antigo ‘fabliaux’ e ela contava histórias aos seus filhos. Segundo Costa (2006, p. 9), “os fabliaux foram textos escritos entre os séculos XIII e XIV, e assemelham-se ao conto moral, ao conto satírico, ao ensinamento e à literatura exemplar.”.

Nessa coletânea, Perrault abandona o sistema de versos e passa a escrever em prosa, com uma linguagem clara, direta, sabiamente ingênua que agradava tanto às crianças quanto aos adultos. Suas histórias circularam na França com o rótulo de “Contos de fadas”, mesmo que grande parte dos textos não tenha nenhuma fada. Classificá-los como esse gênero era o mesmo que referir-se aos contos maravilhosos, uma vez que era percebido que as tramas aconteciam em um espaço maravilhoso, fora da realidade concreta. Se elencarmos os elementos constitutivos de alguns dos textos, como “Chapeuzinho Vermelho”, “O Barba Azul”, “O Gato de Botas” e “O Pequeno Polegar”, perceberemos que, no primeiro,

[...] o elemento maravilhoso está na presença do lobo que fala, no segundo, na chave cuja mancha de sangue não pode ser lavada; no terceiro, no gato de botas que se comporta como uma personagem humana e na presença do Ogre, com sua capacidade de transformação, até que transformado em rato é comido pelo gato. E no último, nas botas de sete léguas que o Pequeno Polegar usa, no final de suas aventuras. (COELHO, 1985, p. 69).

Para Sosa (1978), sendo fiel aos instintos do gênio francês, Perrault buscava propor uma obra que fosse além da diversão ou da tentativa de desenvolver a imaginação de seus leitores. Seus contos, na realidade, são fragmentos e documentos de uma história poética que todos os povos possuem, mas que não foi escrita. “São documentos autênticos e de tal ingenuidade que, embora modesta, não desmerece o encanto próprio das criações verdadeiramente poéticas” (SOSA, 1978, p. 129) e repleta de marcas das gentes.

Essas marcas que se fazem na presença da experiência popular são percebidas em variados momentos de seus contos, e neles nunca é vedada a possibilidade de as ações dessas personagens populares serem responsáveis, inclusive, pela resolução dos dramas e conflitos encontrados nos textos. “Com esses personagens, Perrault introduziu na literatura a gente humilde, os lenhadores, os moleiros, os serviçais. A gente humilde contava, então, muito pouco na literatura” (SOSA, 1978, p. 132), e é por meio dos textos dele que essa camada da população sai do campo para os salões que Perrault frequentava, e mesmo que ele organizasse as narrativas, adequando-as ao público que as conheceram de início, elas não perderam suas características primordiais e não deixaram de retratar realidades diversas, dentre elas a de pobreza extrema.

A fidelidade às fontes orais, em sua prosa, manifesta-se pela manutenção de traços formais desse tipo de narrativa (por exemplo, repetições de falas ritmadas ou rimadas: “Só vejo que o sol dardeja, e a relva verdeja”; expressões cotidianas: “Era uma vez um rei e uma rainha que estavam tão aborrecidos por não terem filhos, tão aborrecidos que só vendo”), mas com grande clareza dos enunciados, estilo elegante, redação muito bem-cuidada. O autor, portanto, busca atingir a arte por meio da simplicidade. (BENEDITTI apud PERRAULT, 2012, p. 10-11).

Um exemplo disso é claramente percebido no texto “O Pequeno Polegar” (1697). A história narra o desespero de um casal de lenhadores e sete filhos na luta contra a fome: “Veio um ano muito ruim, e tão grande a fome que essas pobres pessoas resolveram se desfazer de seus filhos.” (PERRAULT, 2015) abandonando-os em uma densa floresta. Graças à esperteza do filho mais novo (que embora rejeitado pelos pais, era o mais ponderado dos filhos), as crianças conseguem retornar à sua casa e se escondem atrás da porta para ouvirem o que seus pais conversavam. Lá eles percebem que os dois receberam do senhor da aldeia uma quantia que ele lhes devia. Esse dinheiro faz a esposa do lenhador ir ao açougue e ela compra comida mais que suficiente para duas pessoas. Bem alimentados, ambos se lamentam pelo que fizeram às crianças e, nesse momento, os meninos reaparecem e matam a fome com a carne que sobrara.

Até então vemos dois temas recorrentes nas histórias camponesas da época: a miséria e a fome voraz. O narrador do texto pontua, no entanto, que essa boa fase não durou mais que o tempo dos dez escudos (valor recebido do senhor da aldeia) e a cena se repete; os pais abandonam as crianças na floresta e, não conseguindo retornar para casa, elas provam do frio, do medo, da fome, e vivenciam uma série de desafios, até que encontram a casa de um ogro que se alimenta de criancinhas. Lá são acolhidos por sua esposa e, depois de passarem por diversas peripécias e perigos, acabam conseguindo retornar ao lar. Mesmo com elementos maravilhosos, como a bota de sete léguas que o ogro usou para perseguir os meninos, ou até

mesmo a escolha de um personagem que se alimenta de crianças e mata suas próprias filhas por engano para alertar sobre os perigos e a realidade da vida, vemos o retrato de uma época e uma história repleta de realismos, bem como pontua Darnton (2014), ao afirmar que

[...] sempre que alguém procura, por trás de Perrault, as versões camponesas de Mamãe Gansa, encontra elementos de realismo [...] um quadro que corresponde a tudo que os historiadores sociais conseguiram reconstruir, a partir do material existente nos arquivos. O quadro é cabível, e essa adequação é uma decorrência lógica. Mostrando como se vivia, *terre á terre*, na aldeia e na estrada, os contos ajudavam a orientar os camponeses. Mapeavam os caminhos do mundo e demonstravam a loucura de se esperar qualquer coisa, além de crueldade, de uma ordem social cruel. Mostrar que por trás das fantasias e do divertimento escapista dos contos populares existe um substrato de realismo social não significa, no entanto, que se deva levar muito longe a demonstração. Os camponeses poderiam ter descoberto que a vida era cruel sem a ajuda de “Chapeuzinho Vermelho”. A crueldade pode ser encontrada nos contos populares e na história social em toda parte. (DARNTON, 2014, p. 59).

Esses contos, na maioria das vezes, possuem um relato rápido e minuciosamente detalhado do que se monta no contexto das histórias. Normalmente, o narrador descreve o mobiliário das casas, os trajes das personagens, juntamente com suas particularidades físicas e morais, além de suas ações; e essa exatidão traz a esses contos um verdadeiro ar de realidade, como se o autor fosse uma “testemunha que obriga a acreditar na verdade geral de seu depoimento, por um detalhe imprevisto, ou por uma circunstância insignificante que sua memória poderia ter esquecido.” (SOSA, 1978, p. 129). A própria dedicatória de *Contos da Mamãe Gansa*, destinada para Élisabeth-Charlotte d’Orléans, sobrinha de Louis XIV e conhecida pelo apelido de Mademoiselle, demonstra o fato de os textos pintarem um retrato de muitas famílias:

[é] verdade que estes contos transmitem uma imagem do que ocorre nas famílias mais simples, onde a louvável impaciência de instruir crianças faz imaginar histórias destituídas de razão; mas a quem mais interessa saber como vive o povo em geral senão às pessoas que o Céu destina conduzi-lo? O desejo por tal conhecimento levou heróis, inclusive heróis da vossa linhagem, a penetrarem até mesmo em choças e cabanas para ali ver de perto, com os próprios olhos, o que acontecia de mais peculiar. (PERRAULT, 2015, n.p.).

Percebe-se que Perrault afirma levar as histórias para aqueles que viviam em uma realidade completamente distinta da que era descrita, apresentando-lhes um modo de vida há muito existente e verdadeiro. Mas, como se forjou este estilo de escrita de Perrault, que foi capaz de atrair os nobres contando histórias de pobres? Sabe-se que o escritor não estava na lista de pessoas que se interessariam por contos populares. Um ativo participante da política cultural de Luís XIV não teria simpatia pelos camponeses e por sua cultura arcaica. Mas, ainda com essa distância social e política, recolheu as histórias da tradição oral e as adaptou, conforme

já explicamos, aos ambientes que frequentava, ajustando os textos a fim de atender às necessidades dos ouvintes que tinham gostos sofisticados. Darnton (2014) considera que o que tornou Perrault diferente dos grandes nomes dos contos de fadas na época, como Mme d'Aulnoy e Mme de Murat, por exemplo, foi o fato de não ter se desviado das linhas originais da história e não ter retirado sua autenticidade e simplicidade. Além disso, nesse processo de adaptação de temas clássicos para audiências particulares, Perrault foi o idealizador de algo único no contexto francês. A partir de suas histórias houve um importante “ponto de contato entre os universos, aparentemente distantes, da cultura popular e da cultura de elite.”

Figura 3 – Capa da edição de 1866 de Contos da Mamãe Gansa

(DARNTON, 2014, p. 91). Não há como explicitar, detalhadamente, como esse contato era realizado, mas imagina-se que a cena de uma senhora com crianças bem vestidas a ouvir histórias (como aparece na primeira edição da obra) possa traduzir bem essa relação (cf. figura 1).



Fonte: <https://archive.org/details/fairyrealm00hoodrich>

O próprio Perrault deve tê-las escutado em situação semelhante, bem como a maioria das pessoas de sua classe. Esse é um quadro provável porque, ainda, segundo Darnton (2014),

[...] toda a nobreza passava a tenra infância com amas de leite e babás que a embalava com canções populares e a divertia, depois que aprendia a falar [...] com histórias de antigamente, histórias da carochinha. Enquanto [se] perpetuava[m] as tradições populares dentro da aldeia, criadas e amas de leite serviam de elo entre a cultura do povo e a cultura da elite. (DARNTON, 2014, p. 91).

Elas atuavam como a ponte que ligava as histórias aos elitizados, levando o que era de mais rico em cultura e folclore na época; a vida do próprio povo unida à fantasia e ao maravilhoso de forma simples, mas extremamente atraente. Além dessas mulheres, as histórias também entraram no fluxo da cultura popular por meio de brochuras que eram lidas em voz alta nas aldeias por aqueles que poderiam ler, já que esse não era um prazer concedido a todos. Percebe-se, então, que há, simultaneamente, um percurso inverso. Da mesma forma que as histórias orais saíam das amas de leite para o quarto dos filhos das mulheres de poder, depois de transformado em livrinhos, também retornavam às aldeias, de onde haviam partido, originalmente, e traziam consigo não somente as histórias das personagens a que já estamos acostumados a ouvir, como Chapeuzinho Vermelho ou Bela Adormecida, mas também aqueles outros que faziam parte da tradição, como Gargantua Fortunatus, e muitos outros personagens que Perrault não inseriu em sua coletânea de textos. (DARNTON, 2014).

Com essa inserção de textos de camadas inferiores dentro das superiores, era inevitável que ambas, de certa forma, não se encontrassem através de grupos tão distintos e que, naturalmente, estão separados. Os camponeses não frequentavam os salões sofisticados, e nem tampouco os grandes e poderosos que lá haviam passeavam pelas pobres aldeias. Foram os textos populares que permitiram a construção de um elo entre essas classes, uma vez que eles não estavam presos às distinções de classe social e particularidades geográficas que a sociedade do Antigo Regime imputava, mas “comunicavam características, valores, atitudes e uma maneira de interpretar o universo que eram peculiares dos franceses” (DARNTON, 2014, p. 92).

Os camponeses do Antigo Regime tentavam apenas compreender o universo que os rodeava em toda a sua composição confusa com as ferramentas que tinham, e essas traziam em si um amplo repertório de histórias oriundas da antiga tradição indo-europeia. Darnton (2014) afirma que esses homens e mulheres elaboravam as histórias a seu modo, com a finalidade de compor um quadro da realidade social e mostrar o que isso significava para aqueles que faziam parte das camadas mais inferiores da sociedade. Nesse processo de construção dos textos, eles imprimiam aos contos muitos significados que faziam parte de um contexto e época específicos. De toda forma, parte desses significados ainda é vista nos textos através dos modos de estruturar e organizar as histórias, combinando seus temas e desdobrando suas tramas e, com isso, alcançando leitores das mais variadas faixas etárias ao redor do mundo com uma resistência que as fazem perdurar até os presentes dias.

Conforme foi explicitado no tópico anterior, Perrault e todos os outros textos fonte serviram como suporte ou inspiração para a compilação, adaptação e criação de novas histórias

ao redor do mundo. Por sua abrangência, não seria possível discorrer sobre cada uma delas; por essa razão, e pelo fato de terem se consolidado como reprodutores do gênero, outros três nomes serão também observados no que se refere ao universo dos contos de fadas e maravilhosos.

Se criarmos um paralelo entre as versões dos contos de cada um desses autores, relembando que, deles, Andersen foi o único que não só compilou histórias da tradição oral, mas criou muitos de seus textos, veremos que há uma recorrência nos temas abordados por todos, pois, por exemplo, a miséria, a supremacia do rico perante o pobre, a luta de classes e a ganância estão presentes em muitos deles. Além desses temas, a morte, um dos mais recorrentes, é representada de modos bastante específicos e serão vistos com mais detalhes no tópico destinado à análise. Fiquemos, nesse segundo momento, com o universo grotesco dos contos alemães.

2.3 A literatura dos Grimm: o grotesco e o macabro

Os “contos maravilhosos” (*Märchen*) de Jacob Ludwig Karl Grimm (1785-1863) e Wilhelm Karl Grimm (1786 -1859) são considerados uma herança histórica e cultural no mundo. Dentre as obras alemãs mais traduzidas ou adaptadas, eles, inevitavelmente, ocupam uma posição de destaque. Datados no início do século XIX, os autores, semelhantemente ao que foi exposto no tópico destinado a Charles Perrault, também trazem em suas narrativas um produto rico e diversificado, fruto da tradição oral e folclórica do povo. Os laços que os unem, portanto, são mais estreitos que a simples semelhança nas fontes e temas, e se configuram por volta de 1805, com Napoleão. (PINHEIRO, 2012).

Se há uma identidade alemã que começa a se estruturar no início do século, nisso a França revolucionária exerceu uma influência direta. A expansão do Império Napoleônico representou, para toda a Europa, uma grande oportunidade de disseminação dos ideais iluministas presentes na Revolução Francesa. Apesar da aliança existente entre todos os países absolutistas contra o Império, a “Europa se viu num quadro bastante conturbado durante todo o século XIX, repleto de revoltas e revoluções que só contribuíram para a difusão e a consolidação do liberalismo.” (PAULINO, 2013, p. 42). A autora ainda destaca que

[a] história da Alemanha mostra um país que esteve desde sempre envolto em grandes turbulências e guerras. As numerosas transformações no mundo capitalista ocidental que tiveram início no século XVII atingiram seu ápice no século XIX e foram culminantes na construção de uma nação alemã de

fato. A partir da segunda metade do século XVII, como visto, houve uma grande transformação na forma de o homem ver e interagir com o mundo a sua volta. No campo econômico e social, as mudanças se deram de modo gradual, acentuando-se no século XVIII. A consolidação da burguesia, a mecanização da produção e o renascimento urbano, a Revolução Industrial, juntamente com a Independência dos Estados Unidos e a Revolução Francesa vieram dar um novo rumo ao mundo ocidental. (PAULINO, 2013, p. 42).

A situação da Alemanha no final do século XVIII e início do XIX normalmente é definida como um período caótico. O quadro que se pintava na época era de uma nação puramente fragmentada e submetida a variados tipos de despotismos. A nação alemã era constituída pela Prússia e Áustria, pelos "príncipes eleitores e 94 príncipes eclesiásticos, por 103 barões, quarenta prelados e 51 cidades imperiais, o país compunha-se de aproximadamente 300 territórios independentes". (Hegel, 1988, p. VII apud WERLANG, 2010, n.p.). Bem próximo, a França havia extinguido a monarquia absolutista e o sistema feudal, e isso resultou na ascendência da sociedade burguesa. Devido à fragilidade em que a sociedade alemã se encontrava, no período surgem importantes pensadores como Kant (1724-1804) e Hegel (1770-1831), com a ideia do 'idealismo cultural'. Hegel o define como "a última tentativa para fazer do pensamento o refúgio da razão e da liberdade." (HEGEL, 1988, p. VIII apud WERLANG, 2010, n.p.).

Werlang (2010) pontua que a imagem de uma nação francesa forte e unificada atraiu o interesse de muitos alemães em criar o seu próprio Estado Nacional. E isso se deu na Europa no período em que os ocupantes franceses que eram liderados por Napoleão Bonaparte "perderam o poderio militar na Rússia em 1812 e passaram a ser duramente combatidos como tiranos pelo povo alemão". Foi entre os anos de 1812 e 1815 (mesma época de lançamento dos contos dos Grimm), que o Império Napoleônico começou a ruir, graças a uma grande campanha militar contra a Rússia.

Antes desse período entre os dois anos acima citados, mais especificamente em 1807, a cidade de Kassel passou a ser governada pelo irmão de Napoleão, Jérôme Bonaparte. Essa circunstância abriu espaço para que os Grimm tivessem o olhar voltado para a Idade Média, de modo diferente do encanto demonstrado até então pelo Romantismo.

Ao contrário dos românticos, que tendiam a idealizar a Idade Média, os Grimm focalizaram o passado em busca de explicação para as condições vividas no presente pelas terras alemãs (que culturalmente se submetiam aos modelos vigentes na França e que viriam a se unificar política e economicamente como país, formando a Alemanha de hoje, apenas em 1871, muitos anos após a morte de ambos os irmãos. (VOLUBUEF, 2013).

A autora ainda acrescenta que esse retorno ao passado tornou-se uma resistência à ocupação estrangeira que surgiu da tentativa de recuperar a identidade nacional através da cultura. Essas raízes foram encontradas no repertório linguístico e no material folclórico de origem popular. Como resultado dessa busca, os dois irmãos dedicaram suas vidas à elaboração de um dicionário filológico da língua alemã, de obras acerca da gramática e história alemãs, à reunião de mitos, lendas, baladas e, é claro, contos de fadas.

Durante muito tempo, as histórias que eram conhecidas por diferentes povos foram transmitidas apenas de forma oral, sendo contadas pelos mais velhos aos mais novos. A fim de recolher essas narrativas, frutos da tradição oral, os irmãos Grimm pesquisaram relatos em documentos antigos na tentativa recolhê-los entre a população da Alemanha – seja através do círculo de pessoas da mesma classe que os Grimm, ou o povo inculto – e, com isso, preservar as histórias tradicionais do povo. “Talvez fosse o momento certo de compilar estas histórias, porque as pessoas que as guardam são cada vez mais raras [...] porque o costume está se perdendo.” (GRIMM, 2012, p. 26).

Conforme vimos, durante os primeiros anos do século XIX, a Alemanha não era um país unificado. Paulino (2013) destaca que, por essa razão, havia uma instabilidade política, lutas pelo poder e conquistas militares. Nesse contexto, os Grimm acreditavam e desejavam uma nação consolidada, em que a unidade vigorasse entre o povo. Aqui se percebe um elo existente entre o que aconteceu na França, na época de Perrault. A ideia de se construir uma nação consolidada e de alcançar essa consolidação através da compilação de narrativas orais que serviriam como patrimônio histórico e cultural. A recolha desses textos tinha o objetivo de fundar a nação, por essa razão, havia a transmissão deles através da escola.

No caso dos Grimm, a forma que eles encontraram para que isso acontecesse, dentro do universo acadêmico, folclórico e literário que eles estavam inseridos, foi “pesquisar sua língua pátria e a recolher contos populares e mitos antigos, criando, portanto, um campo de investigação desconhecido na época, preservando elementos da história cultural alemã, que estava ameaçada a se perder.” (PAULINO, 2013, p. 31). Esses contos foram as bases da compilação feita pelos Irmãos Grimm e colocaram as narrativas maravilhosas no gosto do público, principalmente por apresentarem uma nova concepção de sociedade (burguesa, romântica, cristã e, acima de tudo, germânica), mesmo que muitas das suas influências não estivessem concentradas apenas no território alemão.

Já foi explicitada a grande importância que os contos franceses tiveram na coleta dos Grimm; no entanto, embora tenham sido influenciados pelos contos franceses, Jacob e Wilhelm Grimm não poderiam se utilizar, exatamente, dos mesmos elementos afrancesados. Por essa

razão, eles dedicaram-se à construção de uma obra patriótica, e então readaptaram as narrativas recolhidas e trouxeram a elas elementos mais particulares da Alemanha, transmitindo os ideais burgueses que estavam em voga na época. Além desse desejo pelo nacional, outros motivos foram influentes para as alterações. Um deles era a inclinação cristã e puritana de Wilhelm, e outro, também por questões comerciais, a visibilidade das crianças como público em potencial. Coelho (1987) destaca que

[i]nfluenciados pelo ideário cristão que se consolidava na *época romântica* e cedendo à polêmica levantada por alguns intelectuais, contra a crueldade de certos contos, os Grimm, na segunda edição da coletânea, retiraram certos episódios de demasiada violência ou maldade, principalmente aqueles que eram praticados contra crianças. (COELHO, 1987, p. 29).

Darnton (2014) declara que enquanto os franceses enfatizavam o humor e domesticidade, os contos germânicos mantêm um tom de horror e fantasia. Por isso, fez-se necessária a limpeza a qual Coelho se refere. Tatar (2013) reforça essa ideia, visto que, quando a primeira edição dos *Contos da infância e do lar* estava no prelo, muitas foram as críticas contra o teor dos textos. Tais apontamentos fizeram com que os autores tivessem de reorganizá-los. A autora pontua que um crítico condenou as influências francesas e italianas presentes nas histórias, outro lamentou a grande quantidade de material ‘patético’ e de ‘mau gosto’, afirmando que era necessário manter o volume longe do alcance das crianças. Devido às inúmeras e veementes críticas, nas variadas edições dos contos,

Wilhelm Grimm inflou os textos, a ponto de deixá-los muitas vezes com o dobro de tamanho original. Poliu a prosa tão cuidadosamente que ninguém mais pôde se queixar de suas qualidades rudes. Mais importante, subitamente os Grimm mudaram a ideia com relação ao público-alvo dos contos. O que fora concebido inicialmente como documentos para estudiosos transformou-se gradualmente em leitura para crianças na hora de dormir. (TATAR, 2013, p. 405).

Nesse processo de higienizações dos textos, foi retirada cada expressão que poderia ser considerada inadequada às crianças, como passagens que fizessem referência à gravidez antes do casamento, por exemplo. Os dois irmãos estavam decididos a excluir qualquer resíduo de humor vulgar dos contos, embora preservassem e intensificassem a violência em muitas das narrativas. É significativo mencionar que a coletânea que fazemos uso para a construção desse texto é a lançada pela editora Cosac Naify, de 2012, e nela percebemos a presença fortemente marcada dessas cenas de violência que persistiram até a presente edição, que dizem ser a mais próxima do original. De fato, as cenas de humor vulgar, de sexualidade explícita não se fazem mais acentuadas como devem ter sido nas primeiras edições publicadas do conto, mas ainda assim, o que “sobrou” da higienização realizada há séculos ainda causa espanto, principalmente

pela concepção de criança como ser frágil, inocente, separado do adulto que temos hoje. Mazzari (2012) destaca que nesse processo de reformulação, e principalmente na passagem da versão oral para a escrita, como um todo, houve elaboração estilística e um forte trabalho de padronização e homogeneização,

[...] trechos fragmentários foram complementados, contradições abrandadas etc. isso se deu, porém, de modo bem mais acentuado a partir da segunda edição dos Contos maravilhosos infantis e domésticos [1819] e, principalmente, mediante a intervenção de Wilhelm Grimm que [...] procurou cada vez mais moldar as narrativas. (MAZZARI, 2012, p. 19).

Ao contrário da segunda edição, a primeira possuía uma pesada introdução e era sobrecarregada por amplas notas. *Kinder-und Hausmärchen (Contos da infância e do lar)* mais parecia uma obra erudita que um livro para um público amplo. Era formada não só pelos contos de fadas clássicos que associamos à autoria dos Grimm, mas também por piadas, lendas, fábulas, anedotas e muitas outras narrativas tradicionais. (MAZZARI, 2012).

Após o declínio das narrativas maravilhosas que se deu ao longo do século XVIII, ressurgiu o interesse dos adultos por esses textos no início do século XIX, por razões distantes do universo infantil ou das possíveis formas de entretenimento, embora a literatura infantil já estivesse um tanto consolidada. Coelho (1987) aponta que logo depois da descoberta da aproximação entre o sânscrito – a língua sagrada da Índia, o berço dos contos exemplares e narrativas maravilhosas, como apontamos anteriormente – e grande parte das línguas europeias antigas e modernas, são iniciados, na área da Filologia, os estudos da Gramática comparativa. Com todos os confrontos que se davam entre as línguas antigas e o estágio em que encontravam as modernas, os gramáticos buscavam constatar não apenas sua origem, mas também tentavam descobrir a identidade nacional de cada povo. Para que isso acontecesse, foi preciso coletar materiais de estudos e, dentro desses materiais, a tradição dos textos orais foi uma relevante fonte.

É nesse momento que, em todas as nações europeias, nórdicas e eslavas, as narrativas maravilhosas, os contos exemplares, as fábulas, provérbios, cantigas de roda, lendas etc. começam a ser recolhidas da memória do povo e transcritas com todo o rigor exigido pelas pesquisas científicas. Portanto, nos rastros desse importante movimento linguístico, as fadas mais uma vez retornam... (COELHO, 1987, p. 73).

Dentre os países europeus em que se concentravam os grupos de estudos, a Alemanha foi o mais importante, porque nela Jacob e Wilhelm, que eram folcloristas e filólogos, “recolhem da memória popular as antigas narrativas maravilhosas, lendas ou sagas germânicas onde se mesclavam relatos das mais diversas fontes, que os germanos, ao longo dos séculos, foram acrescentando aos seus próprios. (COELHO, 1987, p. 73). Baseando-se em diversas

fontes, orais e/ou literárias, os esboços que os dois irmãos fizeram para a construção dos contos demonstram o quanto as narrativas nacionais foram essenciais nesse processo.

Tatar (2013) menciona que, recorrendo às muitas fontes literárias e análogos europeus, a fim de preparar a versão folclórica “definitiva” do conto, eles contavam com o apoio tanto de mulheres cultas de sua própria classe social, como de contadores populares. Há relatos que afirmam serem duas mulheres as principais testemunhas dos Irmãos Grimm para essa escolha de textos, uma camponesa por nome Katherina Wieckmann e Jeannette Hassenpflug, uma amiga da família Grimm. Nesse grande universo de textos utilizados para fins linguísticos, os Grimm redescobriram o mundo maravilhoso da fantasia e dos mitos que, há muito, seduzem a imaginação humana. “Selecionam uma centena deles e, despojando-os da erudição com que haviam sido tratados, começam a publicá-los com o título de *Contos de fadas para crianças e adultos (Kinder und Hausmaerchen – 1812 - 1822)*”. (COELHO, 1987, p. 74). “Essa primeira edição diferencia-se substancialmente, no que diz respeito ao teor cru e drástico de não poucas narrativas, das edições subsequentes organizadas por Wilhelm Grimm.” (MAZZARI, 2012, p. 19). Além dessa obra, que surgiu dentro do movimento nacionalista popular ocorrido na Alemanha graças à ocupação Napoleônica, quando os Grimm passaram a estudar o passado e, com esses estudos, redescobriram as fontes literárias populares, muitas outras também foram escritas:

[p]ublicaram *Pensamento, Mito, Poesia e História*, em 1813 e *Mitologia Alemã* em 1835. Também publicaram: “Velha floresta alemã” (*Altdeutsche Wälder*), com 3 volumes, 1813, 1815, 1816; diversos escritos sobre linguística, folclore e estudos medievais; fizeram a tradução de “Os contos de fadas irlandeses” (*Irische Elfenmärchen*) em 1826, escreveram o ensaio introdutório do livro “Lendas e Tradições do Sul da Irlanda” em Londres, 1825. Por fim, escreveram o “Grande Dicionário Alemão” (*Deutsches Wörterbuch*) que contém 32 volumes, conforme dito anteriormente, os próprios Grimm não terminaram essa obra, as peças restantes foram publicadas por várias gerações de estudiosos ao longo dos anos. (PAULINO, 2013, p. 34).

E todas elas tinham como ponto central um retorno à nacionalidade. Nesse contexto, a atração pelo maravilhoso popular não se deu apenas pela necessidade de recuperar as línguas para o estudo da gramática comparativa, mas também devido à necessidade que se perpetuou nos finais do século XVIII de se descobrir aquilo que estava por trás da realidade ou até como forma de sátira para o racionalismo que imperava na tentativa de compreender o comportamento humano. Como os contos trazem muitas verdades sobre isso, unindo a essas verdades à fantasia e à imaginação, era inevitável que aqueles que os lessem não se sentissem atraídos por um universo em que as bruxas, fadas, ogros, duendes e gigantes habitam junto com

camponeses, aldeões, princesas, moleiros e outra infinidade de personagens tão reais quanto os que estão sustentando os livros nas mãos ou os que ouviam as histórias ao redor das fogueiras ou lareiras nos mais variados tempos e espaços possíveis. A magia que envolve todo o universo da fantasia está exatamente nessa capacidade que o texto literário teve de adentrar no campo, tanto quanto saiu dele, nos castelos, vielas ou nas casas e bibliotecas de hoje, e de encantar os homens há séculos em tantas partes do mundo, com mais temas em comum do que seríamos capazes de supor.

Esses temas aparecem nos contos dos Grimm de forma enfática, fortemente marcada, e trazem em si muito da força e vigor das muitas gerações que vivenciavam a Alemanha do início do século XIX. As narrativas coletadas do povo, assim como as que Perrault compilou, também eram marcadas pela miséria e luta pela sobrevivência e fortemente acrescidas de tons humorísticos, burlescos e de elementos maravilhosos que transformaram, positiva ou negativamente, a vida das personagens. Embora os contos alemães estejam separados por uma distância temporal, cerca de cem anos, e territorial dos textos franceses e compilados por Perrault, são incontáveis as semelhanças nos motivos, episódios e personagens presentes nos textos; essas semelhanças, além de confirmar que a ligação com as fontes orientais, célticas e europeias é mais estreita do que imaginamos, também nos mostram que “embora cada história se prenda à mesma estrutura, as versões das diferentes tradições produzem efeitos inteiramente diversos – burlescos nas versões italianas; horríficos nas alemãs; dramáticos, nas francesas; e humorísticos, nas inglesas.” (DARNTON, 2014, p. 70). Nessas histórias, e na coletânea dos irmãos Grimm não seria diferente, a presença do sobrenatural, do maravilhoso e das metamorfoses é bastante comum, senão indispensável. Coelho afirma que

[e]m todos, há sempre provas a serem vencidas para que as personagens alcancem o que desejam. Entre o real do cotidiano e o mistério do imaginário, desaparecem as fronteiras, mostrando a vida como algo muito difícil de ser enfrentado, mas, talvez por isso mesmo, extremamente valiosa e merecedora dos mais extremos sacrifícios. (COELHO, 1987, p. 75).

Alguns dos contos conhecidos dos autores são “A Bela Adormecida”, “O Chapeuzinho Vermelho”, “O corvo”, “Branca de Neve” e a “A Gata Borralheira”, mas sua obra reúne um número de 156 narrativas concentradas em *Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos (1812-1815)*, um livro que contém histórias, fruto da tradição oral, “estruturadas por algumas fórmulas recorrentes (como o “Era uma vez...” que abre algumas delas) e nas quais eventos maravilhosos se dão de maneira inteiramente natural” (MAZZARI, 2012, p. 13), conforme já explicamos. Em “O rei sapo ou o Henrique de ferro”, por exemplo, um sapo dirige a fala a uma princesa aflita, pedindo-a em casamento em troca de um favor. Ao contrário do que se espera, não é

beijando-o que ele se transforma em príncipe, mas quando é jogado contra a parede, por ser um bicho tão asqueroso aos olhos da princesa.

Traça (1998) afirma que a coleção de contos dos Irmãos Grimm foi reeditada sete vezes ao longo da vida dos autores, sendo sempre revista e aumentada. Wilhelm Grimm, que era visto como o mais conservador dos irmãos, foi o idealizador da maior parte das revisões, responsabilizando-se, desde a primeira, por refinar e tornar mais respeitáveis e higienizados os textos para os filhos das classes burguesas, apesar de a publicação original nunca ter sido “expressamente dedicada às crianças, pois tinham recolhido os contos para “prestar serviço à história da poesia e da mitologia, mas com a intenção de escrever um livro que desse prazer e saber.” (TRAÇA, 1998, p. 97).

Embora ainda tenha havido a “limpeza” dos textos, as narrativas não apresentam pudores ao falar sobre determinados temas, e a morte, objeto de estudo desta pesquisa, é um bastante recorrente neles. Uma série de atrocidades e cenas violentas vêm ao nosso encontro sob as mais diversas configurações: crianças em momentos de aflição extrema, como abandonados em florestas para morrerem de fome, vistos em “João e Maria” (1812); meninas ou jovens submetidas a perseguições e injustiças, ou até mesmo a situações de conflito, como enfrentar o sentimento incestuoso de um pai, que vê em uma filha a beleza de sua esposa falecida, como acontece em “Mil peles” (1812).

Um outro exemplo dessa ausência de pudor ao tratar de temas tabus é visto no conto “O pé de zimbros” (1812). Nessa narrativa, a violência e a crueldade imperam nas ações de uma madrasta que trama um plano maligno para tirar a vida de seu enteado, decepando-lhe a cabeça e fazendo de seu corpo um ensopado para o jantar sem sentir remorso algum por isso: “é melhor eu cozinhá-lo para que ninguém perceba. Assim, a mulher cortou o menino em pedacinhos, meteu-o na panela de água fervendo e fez dele um cozido.” (GRIMM, 2012, p. 222). “Se essa esfera da violência é componente praticamente corriqueira do universo dos Grimm, em não poucas narrativas o leitor encontrará sob formas extremadas.” (MAZZARI, 2012, p. 21). O mal ou os elementos em torno dele não são demonstrados de forma ruim, pequena ou próxima, porque isso não nos causaria estranhamento suficiente, mas são descritos como algo obscuro, cruel, algo do qual não devemos manter aproximação. Semelhantemente, o castigo para esse mal é tão terrível quanto ele próprio. Na história referida, a madrasta é morta pelo próprio enteado (quando ele transforma-se, maravilhosamente, em pássaro e joga sobre sua cabeça uma pedra de moinho que esmaga os miolos da malvada). Em outras, “cobras e vermes venenosos devoram sua vítima, ou ela dança até morrer em sapatos feitos de brasa” (GRIMM, 2012, p. 28). Além dessa narrativa, inúmeras outras trazem a temática da morte de modo bastante

enfático, sejam mortes violentas, como no conto citado, sejam mortes por punição, como acontece na história “O noivo bandido”, ou por uma simples brincadeira de crianças, como será visto no tópico destinado à análise.

Outros contos já não trazem a temática da morte em suas tramas, mas da ganância. Esse também é um tema recorrente. Por serem oriundos da tradição oral popular, os contos não surgiam nos palácios, mas do povo do campo; povo este que trabalhava em condições de esforço extremo, lutava contra a fome e, por não ter nada, desejava tudo quando saía da realidade para a fantasia (que não é tão irreal assim) das histórias. “O pescador e sua mulher” (1812) demonstra bem isso. A narrativa conta a história de um pescador que, em um dia de trabalho comum, pescou um linguado que se dizia príncipe encantado e pediu para não ser morto. O homem, ao retornar para casa, conta o que houve à sua esposa que, muito contrariada, exige que seu marido reencontre o peixe mágico e lhe peça uma cabana, já que ambos moram em uma pobre pocilga. Obedecendo-o, ele retorna ao rio e faz o pedido ao peixe, que prontamente o realiza. A cada vez que retornava e via o desejo concedido, a mulher do pescador pedia outras coisas. Depois da cabana, desejou um palácio, depois dele, quis tornar-se rainha. Não satisfeita, pediu para ser imperador, depois papa, e, de tantos desejos, desejou ser como o próprio Deus. O homem, que sempre a obedecia, pede mais uma vez que o peixe realize as vontades de sua esposa. No entanto, ao contrário do que acontecera em todas as vezes, o animal mágico, contrariado, faz tudo voltar a ser como era antes: “De que sua mulher precisa agora? [...] Pode voltar para casa, que ela está na velha pocilga [...] e é lá que os dois moram até hoje” (GRIMM, 2012, p. 104). A ganância da mulher a faz conquistar tudo o que deseja, mas em pouco tempo essa mesma ambição a faz perder tudo.

Outras narrativas abordam muitos outros assuntos e trazem grandes verdades sobre o mundo que nos cerca e sobre nossa natureza através de um universo maravilhoso. Sobre isso, Mazzari (2012), que escreve o prefácio da obra que escolhemos para análise, afirma que

[a] naturalidade do maravilhoso mostra-se, portanto, como a verdadeira essência das narrativas enfeixadas neste volume. Outra de suas características fundamentais é a introdução, logo com a primeira frase, do herói ou de uma circunstância diretamente relacionada ao desafio a ser enfrentado e superado na história. E isso porque, em seu sentido mais autêntico, esses contos nos dão notícia da vitória de seres inocentes e frágeis – crianças, animais, jovens aflitos – sobre terríveis adversidades ou poderes malignos, encarnados por bruxas, ogros, adultos cruéis e desnaturados. (MAZZARI, 2012, p. 14).

A história “João e Maria” (1812), por exemplo, mostra-nos exatamente como isso acontece. As duas crianças, filhas de pais pobres e que não tinham nada para comer, logo no início do conto, terão de enfrentar uma circunstância de perigo extremo e fatal (se não

estivéssemos falando de um conto maravilhoso): serem abandonados na floresta, em sua parte mais espessa, para morrerem de fome ou comidas pelas feras, já que seus pais não tinham com o que alimentá-las. No desenrolar da trama elas são, de fato, abandonadas por eles, e depois de tanta caminhada, deparam-se com uma velha senhora que os leva para sua casa e os alimenta e cuida deles como se fossem seus filhos. Essa senhora, porém, era uma bruxa má que põe ainda mais em risco a vida dos dois irmãos. Quando encontrava crianças perdidas na floresta (imagina-se que isso era um fato comum), matava-as, cozinhava-as e comia tudo como se estivesse em dia de festa. Depois de muitas peripécias da malvada para tentar matá-las, as crianças, que foram mais espertas, conseguem fugir, punindo a bruxa com a própria ferramenta que ela pretendia utilizar para livrar-se deles: um forno em chamas.

Situações como essas são bastante frequentes nas narrativas dos Grimm. Grande parte dos contos gera uma atenção a muitos valores presentes nas histórias. Ao ouvirem ou lerem os textos, as crianças são confrontadas com determinados papéis sociais e pessoais que terão de desempenhar e adquirem normas e valores. Não é à toa que Jacob e Wilhelm Grimm são vistos pelo povo alemão como ‘heróis culturais’ da pátria. As histórias que ingressam diretamente da alma do povo para outros povos em outras épocas deixaram marcas da vida deles e, conseqüentemente, de quem as leu. Os próprios autores afirmam que

[...] contos maravilhosos infantis são narrados para que em sua luz suave e pura os primeiros pensamentos, as primeiras forças do coração despertem e vicejem; uma vez, porém, que sua singela poesia, sua íntima verdade pode alegrar todo e qualquer ser humano e, ainda, uma vez que eles permanecem e são transmitidos adiante no círculo familiar, eles também são chamados de contos maravilhosos domésticos. (GRIMM, 2012, p. 13).

Esses mesmos contos não ficaram reduzidos à Alemanha, primeiro porque circularam e circulam por todo o mundo, e segundo porque outros autores deram continuidade à construção, compilação e autoria de histórias tão atraentes quanto as que foram citadas até então, em outros países, com outras culturas, identidades e percepções de mundo. O próximo nome desse universo da fantasia encontra-se na Dinamarca e marcou a vida de adultos e crianças com suas personagens sofridas, dramáticas e belas em sua inocência: Hans Christian Andersen, o homem da sensibilidade e resignação.

2.4 Sensibilidade e sofrimento em Andersen

Após a recolha dos Grimm, Hans Christian Andersen busca na literatura popular nórdica aquilo que o consagraria como um verdadeiro autor de contos infantis, pois conseguiu com maestria fundir o pensamento mágico proveniente das origens arcaicas da literatura e o pensamento racionalista que se formava no século XIX. Aqui o cenário de nacionalismo destacado nos três autores anteriores se repete, no entanto o retrato social é outro. A Dinamarca já era um país mais avançado, tanto do ponto de vista artístico e cultural, quanto educacional, e Andersen era, de fato, um escritor diretamente envolvido no universo das artes e no contexto em que ele estava inserido; já se havia um mundo burguês consolidado e uma ideia de infância burguesa também já formada.

Em sua obra, parte advinda da literatura popular e outra de sua própria autoria, o universo maravilhoso, feérico e misterioso, próprio do “antigo espírito céltico-germânico-nórdico presente naquelas coletâneas anônimas, apresenta-se em Andersen, como que ‘filtrado’ pela ternura e sentimentalismo do espírito romântico que surgia em sua época.” (COELHO, 1987, p. 77). Como marcas fortes de sua obra estão duas atitudes que Coelho (1987) nomeia de “espírito cristão” e “espírito liberal-burguês”. A primeira exalta as virtudes básicas que todo homem deve ter: paciência, resignação, amor, obediência, caridade, “e vê este mundo como um vale de lágrimas, que precisamos atravessar, para chegarmos ao céu, bem-aventurança eterna” (p. 77). A segunda exalta a equidade entre os homens, o individualismo generoso, a importância das riquezas, “o pragmatismo das ações, a fraternidade e o paternalismo dos ricos, para minorar o sofrimento ou as carências dos pobres etc.” (p. 77).

A obra de Andersen difere em muito das coletâneas dos autores anteriormente citados. A alegria, ludismo, leveza na atmosfera ou até mesmo o grotesco em que os contos de Perrault e dos Grimm acontecem não se repete em suas narrativas. O que ocupa, em grande parte das tramas, a vida das personagens é, em geral, uma realidade de tristeza e dor. Em contrapartida, há também uma grande ternura humana, principalmente para com aqueles que estão em desvantagens físicas, econômicas e sociais, em um confronto entre os protegidos e desprotegidos, fortes e fracos. Seus textos trazem à tona não apenas a injustiça dos poderosos para com os desvalidos, mas buscam enfatizar a importância de todos serem considerados iguais em seus direitos de sobrevivência.

Os contos de Andersen possuem os mesmos elementos presentes nos demais. Objetos mágicos, animais falantes ou que se metamorfoseiam, príncipes ou plebeus que enfrentam monstros ou provas difíceis para libertar a mulher amada; jovens apaixonadas que se submetem aos mais fortes perigos para quebrar um feitiço contra seu amado; pássaros mágicos e sábios;

fadas; gnomos; e muitos outros, além dos homens, mulheres e crianças próprios do nosso universo natural e que aparecem em textos que denunciam a realidade de pobreza e abandono também vivenciada por muitos, como é o caso da Pequena vendedora de fósforo, uma de suas personagens mais conhecidas. Todo o mundo “mágico ou sobrenatural, próprio do arcaico, expressa, no nível do sonho ou do imaginário, as lutas e paixões que o ser humano enfrenta no mundo real, para encontrar aí o seu lugar verdadeiro ou para alcançar sua auto-realização” (COELHO, 1987, p. 79).

No ocidente, a consagração de Andersen se deu através dos textos destinados ao público infantil. Na Dinamarca e em países do oriente, o público atraído pelo encantamento de sua escrita foi, inicialmente, o adulto, sendo depois amado também pelas crianças. Por ter sido conhecido em muitos países, a obra de Andersen sofreu muitas alterações graças às traduções e adaptações. Por esse grande índice de mudanças, aqueles que se preocuparam em estudar as obras do autor, como Erik Dal, Eigil Nyberg e Niels Kofod, demonstraram preocupação com esses processos, mesmo sabendo que apesar das alterações feitas através dos tempos e das línguas, nada seria capaz de impedir que a sedução produzida pelos textos infantis fosse comprometida. (DUARTE, 1995).

Hans Christian Andersen nasceu em Odense, em 2 de abril de 1805, no início do século XIX, momento de encontro entre o Classicismo e Romantismo, fator relevante para a formação de sua personalidade literária e arte popular. Além desse fato, outro foi bastante influente na paixão de Andersen pelo universo da arte. A Dinamarca era um porto obrigatório de passagem de navios, então a infinidade de povos que desembarcavam nas cidades trazia consigo muito de sua cultura, o que acabava por influenciar a formação cultural também dos dinamarqueses. Com o fluxo contínuo de viajantes, o intercâmbio se dava pelo comércio, mas também, por meio da contação de histórias. Lendas, fábulas, mitos, romances vinham de muitas regiões e traziam consigo uma carga de conhecimento de mundo. Andersen não estava de fora desse universo de absorção, porque era assíduo ouvinte dessas narrativas. Coube a ele a tarefa de resgatar da memória coletiva esse cabedal de histórias que durante séculos circulavam apenas oralmente e transformá-las em matéria escrita. Esse processo foi resultado não apenas do recolhimento de memórias, mas principalmente do talento, da imaginação, do espírito humanista e da história de vida de Andersen, que também inseria nos textos muito do que era parte de sua trajetória (DUARTE, 1995).

Era filho de sapateiro e mãe lavadeira. O pai, frequente leitor da *Bíblia*, provavelmente aprimorou no filho o desejo pelo universo da leitura, que alimentou sua vocação inata para a invenção literária e atração pelo teatro. Aos quatorze anos, ao ler Shakespeare, surge em

Andersen o desejo de seguir carreira nos palcos, mesmo sem nenhuma instrução ou aptidão para isso. Na época, o teatro era uma arte dominante em todos os estratos sociais, além de ser visto como um possível caminho para a realização profissional. Andersen, somente um adolescente repleto de sonhos, faz dessa vontade súbita um ponto de partida e vai para Copenhague, dando início a uma série de descobertas, desafios e também decepções. (DUARTE, 1995).

Sua obra ficcional é o resultado da junção de diferentes correntes que se entrecruzaram em seu tempo. O contexto em que ela se insere é o início do século XIX, no período pós Revolução Francesa, e consequente período Napolêônico, que foi de 1804 a 1815. É visível como era estreita a relação entre os autores já mencionados. Mesmo em épocas ou em regiões distintas, eles estavam inseridos no mesmo contexto político. A Dinamarca vivia uma fase caótica de transição entre a Era Clássica que terminava e a Romântica que estava prestes a se iniciar. Terminava a Era da Razão Clássica/aristocrata e começava a Era do sentimento romântico popular. Sobre isso, Duarte pontua que

[o]s contos de Andersen surgiram na última fase do romantismo, quando começaram a fazer-se notar tendências populares e realistas”. Assim quando o contista lançou os seus contos “contados para crianças, foi movido por um sentido de actualidade, a criança transmissora da fantasia, em oposição ao conceito clássico que lhe dava vestes de adulto, ou racionalista mergulhando-a num tempo de espera. Esta circunstância deve ser ponderada ao estudar-se a linguagem e estilo dos contos de Andersen. (DUARTE, 1995, p. 72).

A criação literária buscava a fusão entre a cultura erudita e a cultura popular. Andersen, falando para crianças, encontrou as formas de unir suas ideias ao viver espontâneo, seja do mundo natural, seja do fantasioso. Seguindo os ideais românticos, o autor escreveu uma obra que tanto estava voltada para o indivíduo, com seus dilemas e conflitos existenciais próprios da natureza humana, quanto apontava para a sociedade, com suas injustiças. Apesar do fato de que em sua obra há a presença desse universo irreal da imaginação, a maioria dos textos fica presa ao cotidiano e isso está diretamente ligado ao contexto em que Andersen estava.

Vivenciando de perto um período em que a ascensão econômica se dava por meio da expansão industrial e da classe dos operários que então se formava, o escritor pôde presenciar os contrastes da fartura dos que tinham melhores condições de vida ao lado da escassez dos que não tinham. Ele mesmo pertenceu a esta faixa social – a pobreza organizada em sistema, e suas histórias demonstram que sua reação a essas circunstâncias não foi de revolta diante das injustiças sociais, mas de resignação e refúgio na fé religiosa.

Até tornar-se escritor, Andersen viveu muitas experiências frustradas na tentativa de ser um grande ator ou cantor, e em uma dessas conheceu Jonas Collins, que decidiu adotá-lo com

a condição de que estudasse durante dois anos para adquirir o mínimo de cultura indispensável à criação artística. Ao fim desses dois anos, ele conseguiu uma bolsa de estudos para a Alemanha, onde descobriu o universo da arte e cultura, e em seguida conseguiu outra que o possibilitou um roteiro de viagens culturais. Nelas, Andersen ficou hospedado em casas de família e, com o variado convívio, ele se revelou um exímio contador de histórias que fascinavam crianças e adultos. Dava-se a largada à descoberta do criador de contos.

Hans Christian Andersen era um grande contador de histórias: amava inventá-las para as crianças com que convivia, e depois as escrevia para publicação na imprensa ou em livro. Tivesse limitado a apenas contar tais histórias ao seu pequeno auditório fascinado, e o mundo não teria conhecido a grande literatura infantil por ele criada e, hoje, universalmente celebrada. (COELHO, 1984, p. 46).

O universo fabuloso de Andersen, com origem datada há quase dois séculos, teve como “principal matéria prima uma verdadeira herança multimilenar. Filho do povo, seus contos brotam de sua própria substância. [...] No conto popular, ninguém foi mais sincera e verdadeiramente povo que Andersen.” (SOSA, 1978, p. 133). Indo contra a ideia engessada de que as narrativas deveriam seguir as mesmas composições formalistas que terminavam com “Felizes para sempre” ou iniciavam com “Há muitos e muitos anos...”, Andersen adentrou no universo da literatura infantil como um escritor que ousadamente rompeu com a estética cristalizada da época em que estava inserido. Prova disso, como esclarece Duarte (1995), é que ele se esforçou incansavelmente para encontrar a forma de escrita que o satisfizesse. E para que isso fosse possível, procurou utilizar, em oposição à literatura de seu tempo, um estilo de escrita simples, comunicativo, sem adereços que pudessem dificultar a leitura. Além disso, ele se utilizou de um grandioso espírito de invenção para construir uma obra estética e sensível.

Todo esse estilo de escrita se deu no período Romântico, e Andersen foi a primeira voz autenticamente romântica a narrar histórias para crianças, sugerindo-lhes, direta e indiretamente, padrões de comportamento que estavam sendo adotados pela sociedade do século XIX. Entre os muitos valores ideológicos que perfizeram o Romantismo, percebemos facilmente em suas histórias os listados abaixo:

- a. Defesa dos direitos iguais, pela anulação das diferenças de classe. (“A Pastora e o Limpador de chaminés)
- b. Valorização do indivíduo por suas qualidades intrínsecas e não por seus privilégios ou atributos exteriores. (“O Patinho Feio”, “A Pequena Vendedora de Fósforos”)
- c. Ânsia de expansão de Eu, pelo conhecimento de novos horizontes, novos costumes, novos seres. Atração pelo diferente, pelo incomum, pela aventura... (“O Sapo”, “O Pinheirinho”, “A Sereiazinha”)
- d. Consciência da precariedade da vida, da contingência dos seres, das situações... (“O soldadinho de Chumbo”, “O Homem de Neve”)

- e. Crença na superioridade das coisas naturais em relação às artificiais (“O Rouxinol”)
- f. O incentivo à fraternidade e caridade cristãs; a resignação e a paciência com as duras provas da vida. (“O Pequeno Polegar”).
- g. Sátira às burlas e mentiras de que os homens vivem se servindo para enganarem uns aos outros (“João Grande e João Pequeno”, “A Roupa nova do Imperador”)
- h. Condenação da arrogância, do orgulho, da maldade contra os fracos e com os animais e principalmente contra a ambição de riquezas e poder (“João Grande e João Pequeno”, “A Menina que pisou no pão”, “Os Cisnes selvagens”)
- i. Valorização da Obediência, Pureza, Modéstia, Paciência, Recato, Submissão, Religiosidade... como virtudes básicas da Mulher [...]. (COELHO, 1985, p. 119-120).

Em cada um dos contos citados, e em todos os outros que não foram colocados na lista construída pela autora, perceberemos marcas que demonstram não somente os ideais românticos, mas a própria cultura e história da época em que Andersen estava, e, principalmente, revelam muitas verdades sobre a natureza humana. As histórias só representavam o quadro que se pintava na realidade ou que o autor esperava que fosse descoberto nela. Ao escrever narrativas que incentivam a fraternidade e a resignação, por exemplo, Andersen deixava exposto a sociedade que esperava viver. Bem como ao condenar o orgulho e valorizar o bom espírito do homem, demonstra a importância de se preocupar com o outro. Todos esses valores fizeram parte do período romântico e foram encontrados nos contos mais divulgados entre nós. Isso não significa, contudo, que os demais textos também não se enquadrem nas mesmas características ou que abram espaço para outras.

A trajetória de escritos do autor se deu em mais uma de suas muitas viagens. Andersen dá início, em Roma, à construção da obra *Improvisatoren* (O Improvisador), que só foi completada em sua terra natal e publicada no ano de 1835. Essa foi a obra que, mais tarde, de acordo com Duarte (1995, p. 15), o colocaria como um escritor de “importância europeia”. Nesse mesmo ano de 1835, Andersen lança, na Dinamarca, a primeira coletânea de contos e, segundo Menin (2005, n.p. apud OLIVEIRA, 2009), a denomina *Eventyr, fortalte for Bøern* (Contos narrados para crianças) [...]. Contudo, ao lançar, no ano de 1844, a segunda compilação de narrativas denominada agora de *Nye Eventyr* (Novos Contos), H.C. Andersen retira dela a expressão *for Bøern*, que se refere ao público infantil. Tal expressão foi excluída do título de sua obra porque Andersen parecia repelir a ideia de ser reconhecido como um autor de contos destinados às crianças; “antes, preferia ser visto e valorizado como um poeta. No entanto, foi justamente como um escritor dedicado à literatura infantil que ele foi reconhecido e aclamado pelas gerações que o sucederam.” (OLIVEIRA, 2009, p. 64).

Assim como os contos infantis já eram conhecidos em muitos outros países, na Dinamarca também não seria diferente. A coletânea que circulava na época era da autoria de SV. Grundtvig, e continha textos de composição formalista, com o início marcado pela expressão já estereotipada do “Era uma vez” ou “Há muitos, muitos, anos”, como já mencionamos. Esse início comum mostrava que os contos possuíam certa tendência à monotonia dos acontecimentos e do vocabulário, algo que fugia completamente à obra de Andersen, que rompeu com essa formulação estática. Nesses textos, havia dois grupos de personagens que aparecem no decorrer da trama, os quais eram os da vida diária e comum e os sobrenaturais. Os primeiros ganhavam força pela iniciativa e coragem e estavam inseridos em uma natureza poderosa que participava ativamente de seus destinos e era povoada por seres estranhos que poderiam interferir contra ou a favor de suas vidas. Nesse quesito, os contos de Andersen se assemelham, no que se refere à existência das personagens, nesse contexto que perpassa o real e o imaginário. Duarte (1995), ao escrever sobre isso, retrata o fato de o conto popular estar baseado em três pilares. O primeiro deles está fincado na ideia de que a existência como um todo é maravilhosa, e nesse ideal é colocado o sobrenatural no mundo real; o segundo baseia-se na premissa “de que as forças boas ajudam sempre o homem em necessidade; [e o terceiro] de que o homem tem de percorrer longos caminhos para vencer as forças más, mas uma voz interior diz-lhe que há de consegui-lo” (DUARTE, 1995, p. 59) e essa voz, em algumas circunstâncias, pode ser a voz do próprio Deus.

Os primeiros contos de Andersen não possuem o tom religioso e sobrenatural que dominou nos últimos. E, diferentemente de Perrault e dos Grimm, ele reivindicava a autoria das muitas histórias que contava ou que escrevera, afirmando que algumas foram inspiradas pelas narrativas que ouvira na infância. Além disso, enfatizava também seu próprio poder de elaborar e imaginar contos de fadas literários. Tatar (2013) afirma que assim como a imaginação folclórica está voltada para o romance, [...] a fortuna e a “descoberta do caminho de volta para casa, os contos de fadas de Andersen são íntimos e pessoais, centrando-se no comportamento humano, em virtudes e vícios, e na compaixão e no arrependimento.” (TATAR, 2013, p. 401).

Ainda sobre a autoria dos contos, Jurazeky (2014, p. 57) classifica as narrativas de Andersen em três grupos: as autorais, criadas a partir de sua imaginação e de suas experiências de vida; as recontadas a partir de histórias do folclore dinamarquês que o autor conhecera desde a infância; e as inspiradas em objetos, pessoas ou outros textos lidos por ele. Observando essa organização, não há como limitar os textos a um só grupo, nem há como incluí-los em um único conteúdo, uma vez que o autor perpassa muitas questões de peso social.

Dentre os temas abordados nas histórias de Andersen e os motivos colhidos na realidade, salienta-se a pobreza. “Descrevendo-a, Andersen não a vê do alto como um burguês mais ou menos indiferente, antes vai buscá-la às recordações amargas da infância e da juventude, pois conheceu-a bem e sofreu-a dolorosamente” (DUARTE, 1995, p. 80). O tema ocupa, assim, um lugar de destaque em sua obra. Nos 156 contos, a pobreza surge em quase 100 deles. Alguns exemplos são “O Porco de Metal” (1840), “A Pequena vendedora de fósforos” (1845), “O Pequeno Tuk” (1847), entre outros. Ainda que estejam inseridas em uma realidade fictícia, como no momento em que a avó da vendedora de fósforos aparece para ela e a leva consigo, ou quando ela tem visões do que acontecia dentro da casa cuja parede lhe servia de abrigo, a fantasia de Andersen está bastante interligada aos problemas sociais que tornavam a vida dos mais pobres ainda mais difícil.

Quando nos deparamos com a realidade de pobreza de muitos, percebemos quão envolvido estava Andersen com o universo que o cercava. Diferentemente da situação econômica, política ou social em que se encontra a Dinamarca nos nossos dias, na época em que o autor escreveu os contos, o país possuía uma grande parcela da população muito pobre e instalada em condições de vida e moradia precárias, para as quais o inverno representava grande risco. (VAGULA; SOUZA; 2015, p. 339). Nessas mesmas condições, se Andersen tratava de pobreza, seria inevitável que também falasse de morte, seja adulta ou infantil, mas principalmente infantil, porque os índices de mortalidade nessa época eram bastante altos.

O primeiro texto de Andersen que tratava da morte foi publicado no ano de 1826. Era um poema cujos versos “falavam de uma criança à beira da morte e foram escritos do ponto de vista do próprio eu poético, ou seja, a criança.” (VAGULA; SOUZA, 2015). O poema, bem como grande parte dos contos de Andersen, foi inspirado nos fatos da vida do próprio autor, assim como em seus sentimentos. Depois do primeiro poema, vieram os contos e, outra vez, a morte se fez presente, com novas representações e enfoques. Vagula e Souza (2015) destacam que existem duas abordagens para a morte bastante comuns na produção literária de Andersen – a primeira, quando ela é mostrada como um meio para atingir um determinado objetivo, e a segunda, quando enaltece a pureza de uma determinada personagem.

A mesma menina pobre que vendia fósforos em uma noite de inverno rigoroso, e que já foi mencionada anteriormente, foi encontrada morta e enregelada em uma rua qualquer. Além dela, outras muitas personagens morrem pelas mais variadas circunstâncias: pobreza, frio, abandono, doença, etc. No conto “O Soldadinho de Chumbo” (1838), por exemplo, o protagonista é lançado na lareira em chamas com sua amada bailarina. E, no desfecho da

história, o chumbo é derretido em formato de coração, fato que faz com o que o leitor compreenda que o amor dos dois não foi destruído.

Em outra narrativa temos a morte como um personagem. “A História de Uma Mãe” (1847) relata a trajetória de uma mãe que tenta, desesperadamente, impedir que a morte leve seu filho enfermo, e para isso ela se submete aos mais fortes infortúnios, até ser capaz de doar seus próprios olhos para conseguir atravessar um rio e encontrar o lar onde, possivelmente, a morte moraria. A mulher sai em busca do filho, disposta a encontrá-lo a qualquer custo. Nesse percurso de busca, ela se depara com outras personagens como a Noite, que exige ouvir todas as canções de ninar que ela já havia cantado para o menino; um Pinheiro, que pede um abraço em troca de informações (abraço esse que a machuca devido aos espinhos), e, por último, uma Velha Senhora, que cuidava da estufa onde a Morte passaria com o garoto, e pede os cabelos em troca da entrada nesse lugar. Quando encontra a Morte, a mulher tem a chance de ter de volta sua criança, no entanto ela mostra que o futuro do garoto poderá ser glorioso e feliz, mas também pode ser desastroso e muito triste. A mãe não querendo correr o risco de que seu filho viesse a sofrer, deixa a morte levá-lo. O conto finaliza com ela pedindo: “Ó Senhor, não deis ouvidos às minhas preces, se elas forem de encontro ao Vosso desejo, que sempre há de resultar em nosso benefício! Não me escuteis, meu Deus! Não me deis ouvidos.” (ANSERSEN, 2011, p. 305).

Nessa passagem do conto, fica evidente que mesmo aquilo que, inicialmente, parece ruim, pode contribuir para um bem maior. Pelos ideais cristãos em que acreditava e no uso da Bíblia como inspiração para muitos textos, percebe-se que o autor nos faz acreditar que, ao confiarmos na sabedoria divina, estaremos em segurança. Essa mesma ideia também foi explorada na autobiografia do autor. Andersen revela nestes contos uma tradição religiosa indicando a necessidade e importância de se confiar em um poder supremo, divino. Embora se distancie do tradicional “viveram felizes para sempre”, “a morte está ligada a um sentimento de felicidade que se revela como um novo começo para quem morreu e o sentimento de esperança para os personagens que perdem alguém querido.” (VAGULA; SOUZA, 2015, p. 337).

Duarte (1995) destaca que Andersen buscou muitos motivos e temas na Bíblia e essa busca não se resumiu a um interesse neorracionalista que o levou a esta fonte, mas principalmente porque foi atraído pela sua poesia. O autor ainda pontua que a fé de Andersen sofreu muitos embates, mas regressou sempre, por reconhecimento, “vacilando entre a ortodoxia e o racionalismo, como atitude perante o cristianismo, cuja mitologia veio a ser utilizada pujantemente nos contos, quer formalmente, quer com profundidade” (DUARTE, 1995,

p. 60). Esses ideais de fé aparecem na vida de personagens que sofrem por algo a vida toda e encontram em Deus ou no céu o alívio para seus sofrimentos. O conto “Os sapatos vermelhos” (1845), por exemplo, aborda bem isso quando Karen, a protagonista, depois de tanto sofrer com os sapatos, até ter de perder os próprios pés para livrar-se deles, morre e vai para junto de Deus com o coração repleto de felicidade.

Todo esse contexto até aqui construído apenas reforça a ideia de que Andersen, utilizando-se de variadas personagens, encheu as histórias de vida e tornou seus contos ainda mais próximos da realidade. Em muitos de seus textos, ele fortalece a ideia de que a existência, por mais difícil que possa ser, é algo maravilhoso, que o milagre é a própria realidade vivida, que as forças boas auxiliam os infelizes quando estes demonstram ações de virtude e que se tem de sofrer para vencer as forças contrárias, mas sempre seguindo a vida interior na busca pela vitória e felicidade.

Os contos de Andersen contam com um arsenal gigantesco de lugares, meios e situações. Há histórias que se passam na Idade Média, outros tempos antigos ou até seu próprio tempo; acontecem em lugares variados, como a China, Egito, Índia, cidades europeias e dinamarquesas; e com pessoas com características específicas e fortemente marcadas, como a própria Morte, da qual já falamos anteriormente, um anjo, uma rainha, um mago, ou seres de quaisquer lugares do mundo. Todas essas categorias de sua obra são tratadas com riqueza de detalhes e sentimentos, seja abordando a dor profunda ou o humor e sátira da vida.

Essa marcação dos nomes dos lugares em que as histórias se passam, bem como os nomes das personagens talvez seja explicado pela autoria dos textos do autor, o que é incomum tanto na escrita de Perrault como dos irmãos Grimm, talvez pelo fato de que, por serem folclóricas, essas narrativas poderiam ser contadas como se houvessem acontecido em qualquer lugar. Além disso, há na obra de Andersen uma construção linguística que enfatiza as pequenas situações com as quais nos defrontamos diariamente, “e de modo extraordinário mantém a arte num pequeno impulso para o uso comum da palavra, que dá nova vida à linguagem e aos seus contextos” (DÄL, s/d, apud ANDERSEN, 2011, p. 22).

Se ele iniciou sua trajetória de escritor narrando contos que ouvira enquanto criança, e os inovou sob a sugestão do conto popular, “terminou em plena liberdade criadora, que se assinala distintamente se compararmos os seus contos com a produção contística anterior e contemporânea” (DUARTE, 1995, p. 62) e deixou um legado de histórias que, desde muito, acompanham crianças e adultos de todas as idades nas inúmeras versões, traduções e adaptações que têm se espalhado desde o seu surgimento.

Todo o percurso histórico, social e literário que traçamos até então só nos faz perceber quão viva ainda está essa literatura e como suas raízes estão fortemente ancoradas há séculos. Não há dúvida de que a principal tríade de autores de contos de fadas e narrativas maravilhosas que aqui foram expostas continuarão a encantar leitores, despertar o interesse de curiosos e auxiliar no desenvolvimento intelectual das crianças que, através das mais variadas personagens, adentram em um universo de fantasia, irrealidade tanto quanto revelam verdades sobre a natureza humana.

Passear pela história da França no século XVII e conhecer como era a vida dos camponeses e sua luta pela sobrevivência, através dos contos compilados por Perrault, ou adentrar no horrífico universo alemão destacado pelos irmãos Grimm no início do século XIX, e, por fim, observar a sensibilidade de Andersen em seus textos, nos faz compreender que a literatura clássica, embora tenha seu início tão longe de nós, ainda continua, e provavelmente continuará, fazendo parte das nossas vidas por longos anos. Houve épocas em que esses contos foram deixados de lado enquanto outras vertentes e gêneros da literatura infantil ocupavam espaço na sociedade contemporânea. Hoje, mais atual que nunca, os contos de fadas e as narrativas maravilhosas ganham novas roupagens e saem das páginas dos livros para filmes, séries, revistas e uma infinidade de outras mídias, continuando a encantar com capas de variadas cores para a Chapeuzinho Vermelho, destinos diferentes para João e Maria e novos olhares para tantos outros textos já consagrados e agora lidos outra vez.

Continuemos, portanto, na tentativa de redescobrir essas narrativas e continuar encantando-nos com o universo mágico que as histórias nos proporcionam, de forma mais específica e aprofundada, com a análise de quatro narrativas que fizeram parte das épocas que aqui foram apresentadas e discutidas. “O Barba Azul”, “Quando crianças brincaram de açougueiro I e II” e “A criança na sepultura” têm, com certeza, muito a nos falar e ensinar, mesmo depois de tantos anos de suas primeiras publicações.

3 REPRESENTAÇÃO E FICIONALIZAÇÃO DA MORTE

Os contos populares, sejam esses contos de fadas ou narrativas maravilhosas, são capazes de se conservar na memória de qualquer leitor ou ouvinte. Patrimônio da história e cultura de muitos povos, esses textos venceram as barreiras do tempo e espaço e continuam sendo narrados por mães, tias ou avós, lidos em antigas obras e edições esquecidas, vistos nas inúmeras adaptações cinematográficas ou nos variados veículos midiáticos, e possuem lições que perduram em nossa mente desde o seu surgimento longínquo.

Essas narrativas, que em seu surgimento não tinham um público pré-definido, eram contadas aos adultos e crianças das mais variadas idades. Ambos ocupavam os mesmos lugares e compartilhavam de algumas funções semelhantes, principalmente a do trabalho. Além dessa aproximação, as histórias contadas ao redor das fogueiras e lareiras nas noites frias eram um dos principais elos utilizados para falar sobre a fome, a pobreza, esperteza e a morte, seja para compartilhar experiências ou simplesmente escapar do cansaço diário. Isso reforça o fato de que não existiram, necessariamente, textos para o adulto e para a criança. O que havia era uma literatura utilizada para fins práticos, na maioria das vezes política.

Essa mesma literatura reinou no universo das crianças quando elas passaram a ocupar uma posição diferente da de seus pais. Com todas as mudanças que ocasionaram isso e que já foram discutidas anteriormente, os pequenos se tornaram um público privilegiado, com espaço próprio, a escola, para ouvir e ler as histórias que para eles eram contadas. Essas narrativas estavam repletas de verdades encobertas por fantasia, magia e personagens que ocupam o nosso imaginário até hoje, como os ogros, as bruxas, os duendes, e principalmente os homens comuns, trabalhadores, agricultores, moleiros, que viviam peripécias dos mais variados tipos, sejam com a ajuda dos elementos sobrenaturais ou, pura e simplesmente, através da própria astúcia.

Ao longo da pesquisa, fizemos um percurso histórico sobre o surgimento dessas narrativas maravilhosas e dos principais nomes no universo desses contos. Toda a trajetória perpassou nosso objeto de estudo e isso se deu pela necessidade de observar e compreender como essas histórias representavam a morte. Perceber como sociedades tão anteriores à nossa compreendiam a ideia da morte nos impulsionou a um trabalho de pesquisa não só sobre o assunto, mas principalmente sobre a cultura de alguns povos e sobre como essas identidades influenciaram o pensamento acerca do morrer que, sendo parte inerente do ser humano, é vivenciado por cada um de forma diferente, seja como um processo, uma festa, uma fase ou um medo, afinal, a morte não é a mesma para todos.

Para compreender como as pessoas de três séculos distintos enxergavam o fim da vida, escolhemos uma das mais importantes heranças de um povo: a literatura. Foi por meio das histórias que pudemos observar a relação entre o homem e a morte na França do século XVII, na Alemanha do início do século XIX e na Dinamarca no final do mesmo século. Nesses lugares, respectivamente, encontravam-se Charles Perrault (1628-1703), Jacob Grimm (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859) e Hans Christian Andersen (1805-1875), autores sobre os quais já discurremos no capítulo anterior e que consagraram os contos maravilhosos e de fadas como textos infantis. Foram deles os contos escolhidos para o presente capítulo destinado à análise. No entanto, embora todos tenham compilado suas histórias da tradição oral, foi Andersen o único a receber o título de autor da maioria das narrativas de sua obra.

A análise que segue discorrerá sobre quatro contos desses autores. O primeiro será “O Barba Azul” (1697), de Charles Perrault. A narrativa faz parte da coletânea de textos recolhidos pelo autor. Em 1697 ele publicou *Contos do tempo passado com moralidades*, que trazia o subtítulo de *Contos da Mamãe Gansa*. Através de uma linguagem clara e desembaraçada, sua obra deu forma literária às muitas histórias que eram passadas oralmente de geração em geração. De maneira ingênua mas, ao mesmo tempo, maliciosa, ele aproximou o universo da cultura popular à elite por meio da vida de homens e mulheres simultaneamente comuns e curiosos que agradaram a adultos e crianças. Com as narrativas, Perrault introduziu conceitos morais, demonstrou maneiras de interpretar o mundo e também estimulou discussões familiares que pretendiam socializar, educar e civilizar seus leitores, principalmente as crianças, quando essas passaram a receber um olhar diferenciado na sociedade.

Contes de Ma Mère l'Oye em sua edição de 1697 trouxe um número de oito contos traduzidos do francês como “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” (“O Gato de Botas”); “Les Fées” (“As Fadas”); “Cendrillon” ou “La Petit Pantoufle de verre” (“Cinderela” ou “O sapatinho de cristal”); “Riquet à la Houppe” (“Henrique, o topetudo”); “Le Petit Poucet” (“O Pequeno Polegar”); posteriormente três outras narrativas foram acrescentadas e estas são “A pele de Asno”, “Os desejos ridículos” e “Grisélidis”. Para a presente análise, utilizamos a versão de *Contos da Mamãe Gansa* elaborada pela editora Cosacnaify em 2015 (cf. figura 6), traduzida por Leonardo Froés e com ilustrações

de Milimbo. A edição apresenta todos os contos acima citados, com exceção de “Os desejos ridículos” e “Grisélidis”. Nela, nos focaremos apenas na história do Barba Azul.

Figura 4 – Capa da edição de 2015 de *Contos da Mamãe Gansa*



Fonte: https://www.huffpostbrasil.com/renata-arruda/os-fantasticos-contos-de-charles-perrault_a_21690984/

Sobre a escrita dessa obra, há mistérios que ainda não estão completamente desvendados. Segundo Mendes (2000),

[o] livro não traz o nome do autor na capa, mas a dedicatória vem assinada por P. Darmancour, filho caçula do poeta Perrault. Até hoje se discute se os contos foram escritos pelo pai, pelo filho ou por ambos, numa produção a quatro mãos, sendo esta última a hipótese mais provável. A razão da polêmica e do interesse em torno da obra foi o grande sucesso que ela teve na época e continua tendo até hoje. (MENDES, 2000, p. 109-110).

Por serem histórias da tradição oral, os contos recolhidos pelo poeta e seu filho, “possuem uma estrutura narrativa linear, em que a sequência da narração é igual à sequência dos fatos, caracterizando a narrativa em ordem cronológica, a forma mais antiga de narrar, herdada da literatura oral.” (Ibid, 2000). Mendes (2000) também considera que não há inovação artística no plano da estrutura narrativa dos textos presentes na obra, isto é, no modo como se dá a construção e a trama de todas as ações que compõem o enredo. É apenas no plano da linguagem, no nível da manifestação poética e literária que essa expressão artística é percebida, ou seja, é através do estilo do narrador, que o artista pode participar ao adaptar histórias de origem folclórica. Essas narrativas populares, criadas e espalhadas de forma coletiva por aqueles que faziam parte das classes mais pobres, oprimidas e exploradas, tornaram-se parte da

literatura burguesa e mostraram-se eficientes não apenas porque envolviam emocionalmente seus ouvintes infantis e os atraíam com a fantasia dos encantamentos mágicos, mas principalmente porque eram um meio de ensiná-las sobre boas condutas e os perigos da vida.

Nesse contexto do perigo, do medo e da morte se insere “O Barba Azul”. Sua história é conhecida mundialmente e já teve traduções e adaptações dos mais variados tipos, incluindo aqueles que amenizam a maldade do protagonista e suavizam as cenas de morte presentes no conto. A análise que segue consistirá na observação da representação e ficcionalização da morte no texto. Recolheremos os trechos que descrevem essas cenas e os observaremos dentro do contexto histórico, social e cultural da época, bem como observaremos como os demais elementos do texto, como a voz narrativa, a ambientação, o espaço em que a trama acontece, entre outros, são influentes para toda a atmosfera construída em torno da história de um homem cruel e assassino.

A segunda análise será de dois contos dos irmãos Grimm retirados da obra *Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos (1812-1815)*. Em sua primeira edição, datada em 1812, o livro contava com um número de 156 histórias, a versão de 1857 possuía 211, o que comprova a infinidade de mudanças, recontos e traduções que a obra sofreu com o passar dos anos. Os próprios Grimm fizeram essas modificações ao reeditarem, retirando e incluindo contos e versões ao longo dos mais de quarenta anos de produção.

Conforme já pontuamos, essas histórias que já fazem parte do nosso imaginário coletivo eram reelaborações de contos populares provenientes da Alemanha (e pode-se afirmar que não apenas de lá. Por serem narrativas orais, não era improvável que os contadores as ouvissem de pessoas de outras nacionalidades). O trabalho dos dois irmãos não se deu por acaso. Com a invasão da França, a necessidade de manter viva a cultura alemã encontrou nas histórias uma forma de proteger a herança cultural. Por isso, os irmãos Grimm as ouviram, recolheram, reelaboraram e publicaram, como forma de manter vivo esse patrimônio. A partir disso, os textos espalharam-se por todo o mundo, e já estavam consagrados havia mais de cem anos quando foram ainda mais divulgados e popularizados pelos estúdios Disney com a produção cinematográfica de Branca de Neve, em 1937, de Cinderela, em 1950, de A Bela Adormecida em 1959 e vários outros ao longo dos anos. (KOPSCHITZ'S, 2016).

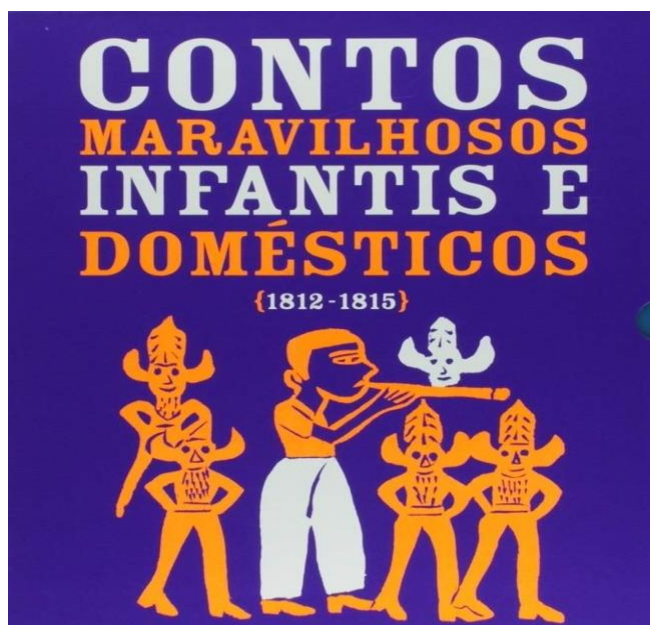
Aqui no Brasil o sucesso também foi intenso. A “Coleção Disquinho”, lançou versões musicalizadas em pequenos discos coloridos de vinil, pela Continental em 1960. Cada disco trazia um clássico da literatura infantil interpretadas pelo Teatro Disquinho, narrados por Sônia Barreto. Dentre essas histórias, muitas eram recontos de narrativas dos Grimm. Além dessa

produção, muitas outras traduções e adaptações tomaram proporções imensas, como *Contos de Grimm* (1958), traduzidos por Monteiro Lobato e lançados em livro pela Editora Brasiliense.

No ano de 2012, em comemoração aos duzentos anos da publicação dos contos, a editora Cosac Naify reuniu em uma edição, todas as 156 histórias na língua portuguesa. Com um trabalho gráfico admirável (cf. figura 7), a obra foi traduzida direto do alemão por Christine Röhrig. Segundo a editora, ela manteve com perfeição o caráter de narrativa oral (KOPSCHITZ'S, 2016). Da obra, há três edições distintas, todas possuem dois volumes e foram ilustradas pelo gravurista pernambucano J. Borges, “em um estilo que lembra as xilogravuras da literatura de cordel do nordeste, dando assim um certo ar brasileiro aos livros, mantendo ao mesmo tempo o espírito de literatura popular do original.” (KOPSCHITZ'S, 2016, n.p.).

Fonte: <https://www.goodreads.com/review/show/1535881603>

Figura 5– Capa da edição de 2012 de *Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos*



A edição foi uma marca da Cosac Naify, uma editora que revolucionou o mercado editorial brasileiro. O segundo tomo da obra mantém o prefácio original dos irmãos Grimm. O texto antigo, que não perdeu em nada o vigor, recebeu um excelente tratamento gráfico, com páginas fluorescentes e coloridas, além de ilustrações singulares e autênticas. Alguns dos contos presentes na coletânea já haviam sido publicados por Charles Perrault em 1697, na obra já citada, como “A gata borralheira” (1812), e “Chapeuzinho Vermelho” (1812) e “A bela Adormecida” (1812). “A coincidência se explica, em parte, pela ajuda prestada por Dorothea Pierson Viemann (1755-1815), descendente de huguenotes que haviam emigrado da França para a Alemanha, e uma das fontes mais importantes dos alemães na coleta. (CARARO, 2012). No entanto, mesmo com essa relação, a versão dos Grimm apresenta algumas diferenças

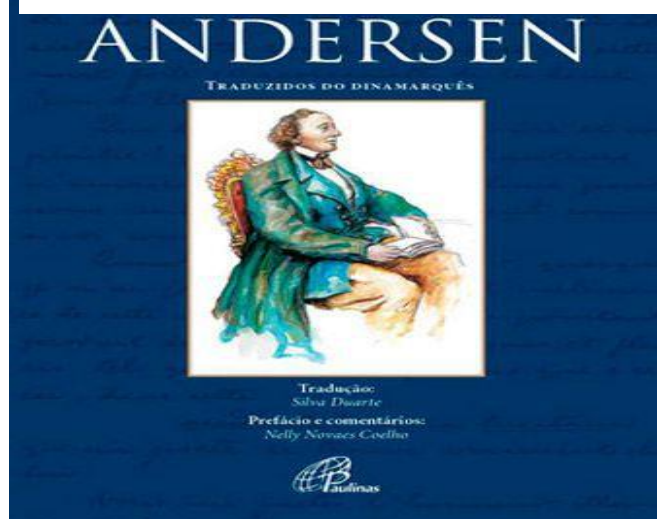
bastante relevantes. A violência, brutalidade, a pulsão sexual são mais aparentes na obra dos dois irmãos, por essa razão, os contos sofreram tantas modificações ao longo da vida deles. O humor junto ao trágico, principalmente na representação da morte, está presente nas narrativas que serão analisadas. Uma sucessão de mortes acontece em tempo curto e resulta na matança de toda uma família, em um dos textos.

A escolha de duas narrativas se deu por dois motivos; o primeiro deles foi a extensão dos textos e o segundo a semelhança no desenrolar das histórias. “Quando crianças brincaram de açougueiro” é dividido em duas histórias curtas e que descreverem situações bastante aproximadas, subdivididas em “I” e “II”. A observação do texto seguirá os mesmos moldes da primeira narrativa. Continuaremos recolhendo os trechos que descrevem a representação da morte na obra, recordando os momentos históricos sobre o tema e os autores já apontados no decorrer do trabalho e elencando considerações acerca de como a ambientação e a voz narrativa interferem na sucessão de fatos presentes no texto.

A terceira e última análise será de “A criança na sepultura” (1856), um conto que faz parte da obra *Contos de Hans Christian Andersen* (2011), lançado pela Editora Paulinas (cf. figura 8) traduzida do dinamarquês por Silva Duarte, um dos muitos estudiosos de Andersen e especialista em literatura da Dinamarca. O trabalho de tradução por ele realizado, foi inicialmente publicado pela editora portuguesa Gailivros, nessa obra estão contidos todos os contos de Andersen, em dois volumes. Para a edição brasileira, Nelly Novaes Coelho, importante nome da literatura infantil, selecionou e comentou os contos mais conhecidos do autor, totalizando um número de oitenta textos.

Fonte: <https://www.amazon.com.br/Contos-Hans-Christian-Andersen/dp/8535627251>

Figura 6– Capa da edição de 2011 de Contos de Hans Christian Andersen



Os contos de Andersen não foram produzidos em um ano específico, mas em um percurso que variou entre o ano de 1835 a 1872. Alguns contos como “A princesa e a ervilha” (1835), “A sereiazinha” (1837), “As galochas da felicidade” (1838-1850), “A margarida” (1838), “As cegonhas” (1839), “O patinho feio” (1843), “A rainha da neve” (1844), “A mãe sabugueiro” (1845-1849), “A história de uma mãe” (1847-1848) e “A tia dor-de-dente” (1872) comprovam essa trajetória.

“A vasta obra de Andersen é permeada por muitos tipos de personagens e temas. Entre as várias temáticas presentes em suas histórias, duas marcaram suas primeiras obras: crianças e a batalha entre a vida e a morte.” (VAGULA; SOUZA, 2015, p. 10). A morte, o desamparo, as carências, a violência em casa e a pobreza permeiam muitas de suas histórias, talvez por essa razão tantos leitores se identifiquem com o que o autor escreveu, principalmente porque muitas de suas histórias trazem verdades sobre a própria vida de Andersen. Além de tratar de tantos temas, em sua obra, ele deixou muitas marcas implícitas sobre aquilo que ele mesmo vivenciou em uma infância pobre e juventude repleta de sonhos, conquistas e fracassos. Algumas de suas personagens contaram um pouco de sua própria história. De acordo com Duarte (1995), a obra de Andersen foi dividida em três fases: durante os primeiros 10 anos, sua vida artística resumiu-se na produção de peças teatrais, contos e poemas, alguns com estilo ainda não bem definidos e sem tanto sucesso. Os primeiros contos produzidos receberam forte influência do Romantismo, e possuíam certo tom popular e sentimental; a segunda fase de sua trajetória foi marcada pelo conto trágico, cujos desfechos eram infelizes; na terceira, Andersen uniu sua vida e obra, fazendo uso da sátira, ironia e sensibilidade. Segundo Gongora e Martha (2007),

Andersen reinventou o conto de fadas para os novos tempos, na medida em que se valeu dos recursos dos contos maravilhosos, mas incluiu neles os conflitos emocionais modernos e as tensões subjetivas. Poucos autores infantis, tanto clássicos como contemporâneos, trataram a violência de forma tão dolorosa como Andersen. Entretanto, o que o singulariza é a maneira com que o faz, demonstrando uma extraordinária ternura pelo mundo das crianças em seus contos. Mesmo tratando de questões tão delicadas, o escritor, com a magia de sua arte, supera os aspectos negativos, os quais poderiam se sobressair perante tanta violência, e mostra à criança que tais assuntos fazem parte da vida. (GONGORA; MARTHA, 2007, p. 119).

Uma prova desse modo de tratar temas polêmicos no universo da criança é vista no conto “Os sapatos Vermelhos” (1845). A história de Karen é marcada pela pobreza, ganância, inocência, dor e morte. E Andersen trata disso com maestria e termina seu conto com a morte da menina depois de tantos sofrimentos. O morrer se apresenta como um aspecto marcante nos diferentes períodos da obra do autor. Às vezes enaltecendo a pureza de alguém, outras como personagem que interfere no desenrolar da trama, como uma consequência natural da vida, mas

também como uma possibilidade de superação dos defeitos de caráter, como ocorreu com Karen, a menina dos sapatos vermelhos. “Em certos textos, apresenta a morte como não sendo o fim de todas as coisas ou a derrota, pois, para ele, o que realmente importa é a essência, e esta não pode ser derrotada nem destruída.” (VAGULA; SOUZA, 2015, p. 21).

As autoras ainda destacam que nos contos de Andersen, o emissário da morte nem sempre se revela da mesma forma a que o leitor está acostumado em outras narrativas ou até mesmo em filmes, apesar de haver contos em que essa imagem se mantém, como o que nós analisaremos a seguir. Comumente estamos habituados a ver a morte aparecer em narrativas como uma figura vestida de negro e com uma foice pronta a ceifar vidas. Nessa representação, a figura do homem, do velho, é uma imagem forte, mas não única. No conto “A Rainha da Neve” (1844) a figura que representa a morte é feminina, uma mulher vestida de branco, sedutora e bela. Em um país onde o frio intenso é capaz de levar à morte para os que se encontram desprotegidos ou desafortunados, Andersen a personifica. Na análise de “A criança na sepultura” veremos, assim como será nos demais contos, como se dá essa representação e como o narrador constrói a morte ao longo do texto, atentando principalmente para o contexto de produção da história, o século XIX. Inicialmente, conheçamos “O Barba Azul”.

3.1 Violência e crueldade em “O Barba azul”

A história de um homem barbado, malvado e assustador não é estranha aos nossos ouvidos e parece nos lembrar as lendas contadas na infância sobre velhos barbudos que sequestravam crianças e as colocavam em sacos ou as comiam. O nosso personagem em questão tem traços de maldade tão assustadores que parecem extrapolar os limites da fantasia e da própria narrativa. Estamos falando do famoso Barba Azul, personagem de um dos contos mais conhecidos de Perrault e, sem dúvida, o mais intrigante. Sua história se resume a casamento, viagens e sangue e é nela que vemos a morte de um modo cruel e ameaçador.

A narrativa é uma das poucas que trazem a vida das personagens logo após o matrimônio e seu tradicional “foram felizes para sempre” próprio desse tipo de texto. Seu primeiro registro é feito por Perrault, mas, além dele, outros nomes importantes da literatura recontaram essa história com novas particularidades e personagens. Dois deles foram os famosos irmãos Jacob (1785-1863) e Wilhelm (1786-1859) Grimm, com três narrativas que apresentam enredo semelhante: “Barba-Azul”, “O Pássaro do Bruxo Fichter”, e “O Castelo Assassino”, as três publicadas em 1812. Além da produção dos autores, Italo Calvino (1923-1985), em uma coletânea de fábulas, *Fábulas Italianas*, de 1954, recolheu, também das narrativas populares, a

história “Nariz de prata”, que traz traços semelhantes aos de “O Barba Azul” e dessas narrativas dos Grimm.

Além da semelhança entre as personagens dessas histórias, Tatar (2012, p. 160) afirma que “o francês Barba Azul tem muitos primos folclóricos” e não apenas folclóricos, uma vez que há quem diga que dois nomes nobres tiveram relações estreitas com a criação do conto, eles são Cunmar da Bretanha e Guilles de Rais (1405-1440). Sobretudo no séc. XIX surgiram muitas especulações acerca dos eventuais modelos históricos que serviram de inspiração para a criação do Barba-Azul. (REIS, 2008). Apesar disso, estudiosos afastam a ideia de que a história estaria ligada a uma figura real. De toda forma, por se tratar de uma literatura proveniente do povo, seria inevitável que essa não surgisse embebida de tramas dos mais variados tipos. Dentro desse universo da realidade e fantasia, há duas teses acerca da vida dos dois homens citados e sua relação com a presente narrativa. A primeira se ancora na lenda do Santo Gildas, que está diretamente ligada à figura histórica do Cunmar, já mencionado.

Reis (2008) afirma que ele foi um rei bretão do século VI, viúvo de inúmeras mulheres, cujo paradeiro não se conhecia, bem como ocorre na história do Barba Azul. A lenda conta que Cunmar pede em casamento a filha de um duque chamada Tryphime; o pai, porém só a concede depois de receber do Santo Gildas a promessa de que cuidaria de sua filha e a devolveria sã e salva. Logo após o enlace matrimonial, a jovem mulher descobre que o esposo misterioso assassinou todas as suas mulheres assim que elas engravidavam, por isso elas desapareceram. Como também estava a esperar um filho, Tryphime foge, mas é perseguida pelo esposo e recebe o mesmo fim das outras mulheres: é assassinada. Para sua sorte, ela é ressuscitada por Gildas, que prometeu sua proteção, e recebe o estatuto de Santa.

Além dessa história, a do francês Guilles de Rais também é associada ao vilão de Perrault. Antes disso, no entanto, esse mesmo homem foi recompensado com um título de marechal da França, porque lutou com mérito no campo de batalha ao lado de Joana d’Arc na Guerra dos Cem anos. Foi durante a Guerra que sua imagem aflorou com fulgor. Cebrián (2006) afirma que estar ao lado de Joana deu-lhe a possibilidade de apresentar-se como um dos salvadores da França, fustigada pela Inglaterra. Enquanto sua companheira manteve-se viva, seus limites também mantiveram-se, mas assim que foi cruelmente queimada em praça pública, toda uma maldade reprimida aflorou sobremaneira e pôs em cheque o verdadeiro psicopata que Guilles de Rais era. Sua semelhança com o Barba Azul não está no fato de ter matado suas esposas, mas de ter feito isso com inúmeras crianças e, semelhantemente, pendurado muitos de seus corpos em um aposento secreto de uma de suas mansões. Graças aos crimes, ele foi condenado à morte pelo assassinato de não menos que mil meninos e meninas entre os anos de

1431 e 1440, e em uma das confissões feitas nos dias anteriores a sua execução ele pronunciou as seguintes palavras: “A morte tornou-se minha divindade, minha sagrada e absoluta beleza. Convivo com a morte desde que percebi que podia respirar. Meu jogo por excelência é imaginar-me morto e comido pelos vermes.” (RAIS, s/d apud CEBRIÁN, 2006, p. 113). Seu desejo pela morte também estava intimamente ligado ao desejo sexual. Os relatos da obra de Cebrián (2006) trazem descrições de cenas em que ele tanto violentava suas vítimas, quanto sentia um prazer imenso ao assistir seus estômagos dilacerados.

Não há como comprovarmos que Perrault inspirou-se na história desses dois homens para construir sua personagem; no entanto, também não podemos negar a influência que essas narrativas – e aquelas que são puramente fruto da imaginação dos homens, bem como a época em que elas se inserem – exerceram na criação dessa e de tantas outras histórias que espalharam-se ao longo dos séculos. Para Silva (2004), a “violência extrema, assassinato, satanismo, perseguição, lobisomens, fantasmas, religião, segredos macabros; todos os elementos recorrentes na literatura gótica estão presentes nos relatos sobre os dois personagens históricos que serviram de base para Barba Azul.” (SILVA, 2004, p. 3). Por essa razão, a ligação entre eles é tão estreita e não há como engessá-los em um único momento da história. “La Barbe bleue” de Perrault, segundo Reis (2008) mostra exatamente essa atemporalidade que é própria do conto popular e uma concretização espacial. Para o autor, Perrault construiu essa história no universo da alta burguesia e aristocracia e transportou-as para o contexto da França de Luís XIV, o que atribuiu à narrativa autenticidade; principalmente porque

[...] atenua o aspecto sobrenatural, típico dos contos maravilhosos, e prefere fazer sobressair na sua personagem do Barba-Azul a condição real de assassino. A redução do sobrenatural da figura faz vir à tona o perfil de um *serial killer* e diminui o perfil do bruxo com poderes mágicos, muito mais usual nos contos populares. (REIS, 2008, p. 19).

Essa idealização de uma personagem cruel e assassina fez com que o conto parecesse completamente distinto das demais histórias compiladas pelo autor. Quando a lemos, de fato, notamos uma estranheza bastante característica, embora em quase todos eles tenhamos cenas em que a morte aparece. Em “Chapeuzinho Vermelho” isso se dá em uma diferente ambientação; a morte se concretiza na ação do lobo: “E, dizendo essas palavras, o lobo mau se atirou sobre Chapeuzinho Vermelho e a **comeu**.” (PERRAULT, 2015, 13-14 grifo nosso). O verbo “comer”, nesse caso, pode ter duas acepções, a da própria morte e outra de conotação sexual (BETTELHEIM, 2014), essa segunda é percebida porque na moral do conto não há menção da morte, diretamente, mas refere-se aos homens que parecem bonzinhos, mas são como o próprio lobo da história e estão prontos a atacar mocinhas desatentas. Já em “O Pequeno

Polegar” (1697) essa representação da morte se constrói a partir da necessidade dos pais de livrarem-se de suas crianças por não terem como alimentá-las, por isso abandoná-las na floresta para morrerem de fome ou comidas por feras seria a única opção. Em “A Bela Adormecida” (1697) a cena de morte se resume à maldade da mãe do príncipe que desperta a jovem adormecida; preparando um tonel repleto de serpentes e outros bichos ferozes para matar sua nora e netos, ela mesma se atira contra a invenção e é devorada por todos os animais que lá se encontravam. Em nenhum dos exemplos citados há planejamento, recorrência e ações friamente calculadas como percebemos na história do Barba Azul. Embora contenham cenas de morte, nenhuma das narrativas as representa de modo tão brutal, ao mesmo tempo que nos falam sobre riquezas, ganância, curiosidade, casamento e maldade. Isso se dá, também, pelo que pontua Warner (1999), ao afirmar que:

Os contos de fadas têm como fim não só distrair as crianças, mas também assustá-las. Em “Barba Azul”, o peso inicial da história faz a simpatia do leitor ou ouvinte pender para o marido, que instrui sua jovem esposa e apresenta seu pedido de obediência como razoável e o terror que ela sente quando compreende seu destino como uma punição adequada, é encarado como um alerta contra a intromissão. (WARNER, 1999, p. 277).

O narrador do conto descreve o protagonista como um homem extremamente rico e repleto de bens como “belas casas na cidade e no campo, baixelas de ouro e de prata, móveis ornamentados [e] carruagens inteiramente douradas” (PERRAULT, 2012, p. 1). No Entanto, apesar das inúmeras riquezas, havia algo em seu corpo que o tornava diferente de todos os outros homens. Ele possuía uma barba azul e isso o deixava horroroso o suficiente a ponto de nenhuma menina ou mulher sentir o menor desejo de aproximar-se dele. No início do conto, e mesmo no decorrer dele, não vemos nenhum destaque ao passado desse homem. Apenas suas características físicas e seu poderio econômico são destacados pelo narrador.

Ao lado da casa do ilustre senhor, havia uma senhora muito distinta e que possuía duas filhas perfeitamente lindas. Essa beleza o atrai e ele pede a mão de uma delas em casamento à mãe, que poderá escolher qual das duas gostaria de lhe dar. O conto de Perrault traz a imagem do casamento de um modo um tanto diferente do que estamos habituados a ver. “A relação de Barba Azul com suas esposas é, pois, marcada por desejo, desconfiança e vingança. Uma representação de casamento bastante diferente da usualmente mostrada nos contos de fadas.” (SILVA, 2004, p. 4). O ritual do matrimônio normalmente idealizado pela literatura desse gênero e dos contos maravilhosos comumente é representado como uma espécie de prêmio que é alcançado pela protagonista sofredora ao término do conto. Depois de tantos desafios e percalços, é no casamento e através dele que a jovem donzela consegue viver sua história de

amor com o príncipe encantado, ou que a pobre camponesa vê findarem-se seus dias de privação e pobreza com a presença de seu amado. Silva (2004) menciona que

[n]ão é por acaso que, ao lado de “Era uma vez”, [o] “Felizes para sempre” sejam as frases mais conhecidas dos leitores de contos de fadas. Mas, se em “Cinderela”, “A Bela Adormecida”, e “Branca de Neve”, apenas para citar os exemplos mais conhecidos, o casamento fecha um ciclo de sofrimento para dar início a uma felicidade eterna, em “O Barba Azul”, ele abre a estória, se postando como uma instituição opressora da mulher.

Não nos aprofundaremos nessa possível opressão a que se refere a autora, mas apenas no fato de que há uma diferença gritante no modo como os casamentos são narrados normalmente e o que Perrault constrói, e é, de fato, inegável que a forma como a mulher é normalmente representada enquanto esposa não se assemelha à descrita no presente conto. Não houve um final feliz para as tantas mulheres que Barba Azul desposou e o casamento não foi a chance de um futuro promissor, mas o caminho perfeito para a morte. Segundo Warner (1999), Barba Azul, o marido ogro, cumpre pelo “menos dois papéis em sua própria história: por um lado o do patriarca cujas ordens devem ser obedecidas, e, por outro, o da serpente que seduz por despertar a curiosidade e o desejo e castiga com a morte.” (WARNER, 1999, p. 279).

Tatar (2013) destaca que o conto está sozinho entre os contos de fadas, devido à representação que faz do matrimônio, como uma instituição que é assombrada pela ameaça da morte, bem como ocorre na coletânea de contos árabes *As mil e uma noites*, que traz a história de um rei da Pérsia que descobre a infidelidade de sua esposa. Decepcionado e furioso, ele mata a mulher e o escravo com quem ela se relacionava a cada viagem do marido, convencendo-se de que nenhuma mulher na terra seria digna de confiança. Daquele momento em diante, ele decide que dormirá com uma mulher diferente toda noite, e mandará matá-la na manhã seguinte, para que assim nunca mais seja traído. Barba Azul não mata suas mulheres todos os dias, mas, ao contrário disso, as engana fazendo-as acreditar que têm a confiança de um homem que, ao lhes dar as chaves de todos os aposentos da casa, não está dando uma prova de amor, mas levando-as a uma armadilha fatal.

Ao longo da escrita deste trabalho, fizemos um apanhado histórico sobre as representações da morte durante épocas distintas, e o século XVII – período de publicação da obra a qual dedicamos esta primeira análise – foi bastante marcado não pela rejeição à morte, mas pela ligação estreita entre ela, o amor e o erotismo, além do medo que, em contrapartida, já se fazia presente. O conto “O Barba Azul”, embora não faça nenhuma menção ao amor como ele é representado comumente, ao mesmo tempo se constitui sob a história de um homem que, antes de matar suas esposas, casava-se com elas e, somente depois de um mês em vida conjugal, cometia seus crimes. Por essa razão é que as damas desapareciam.

A mãe das moças a quem o protagonista pede a mão, embora não saiba da real verdade por trás dos sumiços, desconfia de seu futuro genro justamente pelo fato de ele ter se casado com tantas mulheres, das quais ninguém sabia o paradeiro. Sua incerteza sobre o desaparecimento das jovens gera a desconfiança. No entanto, esse sentimento é banido e contornado pelas ações já premeditadas do homem. A fim de conquistar toda a família, o personagem prepara festas de alta qualidade que induziam à permissão:

[o] Barba Azul, para travar conhecimento com elas, levou-as com a mãe, mais três ou quatro das melhores amigas delas e alguns rapazes da vizinhança, **a uma de suas casas** de campo, onde ficaram por oito dias seguidos. Não foram senão passeios, caçadas e pescarias, danças e festins [...] tudo ia tão bem que a caçula **começou a achar que o dono da casa já não tinha a barba assim tão azul** e era um homem muito respeitável. Tão logo voltaram para a cidade, fez-se o casamento. (PERRAULT, 2012, p. 3, grifo nosso).

Percebe-se nesse trecho que Barba Azul não era um pretendente qualquer, mas um homem de muitas posses. Ao reunir os amigos mais próximos da família, ele os leva a uma de suas casas de campo e durante dias mantém a turma entretida com os mais variados passatempos. E são essas ocupações que induzem o pensamento da caçula. Percebe-se que sua aparência passa a não ser tão incômoda, sua barba, que era o principal motivo para o afastamento das donzelas, deixa de parecer tão assustadora. Sua presa estava garantida e, assim que retornaram à cidade, o casamento aconteceu.

Vale mencionar que, ao contrário do que ocorre nos contos de fadas e narrativas maravilhosas, normalmente, no que se refere aos percalços que as personagens passam até chegarem ao casamento, Barba Azul, embora seja o protagonista, não é posto à prova para conseguir um matrimônio. Não há aventuras, desafios a serem vencidos, perigos de vida ou quaisquer outras circunstâncias que antecedem o evento. Seu poderio econômico e o respeito com que era tratado lhe davam total direito sobre as mulheres que gostaria de ter, e uma prova disso é o fato de ele chegar na casa de sua vizinha e dizer-lhe do interesse em casar-se com uma de suas filhas.

O casamento, finalmente, acontece. Não há nenhuma menção à cerimônia, uma vez que o narrador não a descreve, mas já direciona o leitor ao momento em que, assim que completam o primeiro mês, Barba Azul informa à sua esposa sobre a necessidade de fazer uma viagem à província que duraria seis semanas. Antes de sair, porém, dá à mulher total liberdade para trazer suas amigas até a mansão, para passear pelo campo e comer das suas mais finas iguarias. Antes de ausentar-se da propriedade, ele lhe entrega todas as chaves da casa: dos dois depósitos de móveis, das baixelas de outro e de prata, dos cofres-fortes e da caixa de pedras preciosas, onde ele guardava o dinheiro e ouro que possuía, e as chaves de todos os apartamentos. Tal atitude

nos faz pensar na tentativa de demonstrar total confiança na jovem esposa, no entanto, é nessa mesma ação, principalmente na entrega das chaves dos aposentos, que vemos o primeiro indício de sua maldade, mesmo que de forma velada, quando ele lhe entrega a principal chave de todas, aquela que lhe faria ver toda a verdade sobre o Barba Azul:

[j]á esta aqui, esta chavezinha, é do gabinete no fim do grande corredor do apartamento térreo; abra tudo, ande por todos os cantos, mas nesse pequeno gabinete eu a proíbo de entrar, **e a proíbo de tal modo que, caso aconteça de abri-lo, você nem imagina o que serei capaz de fazer de tanta raiva.** (PERRAULT, 2012, p. 3, grifo nosso).

A ameaça do marido, e a autoridade que ele demonstra exercer sobre a sua esposa, fazem com que ela prometa cumprir à risca todas as ordens dadas por ele. Assim que sai de sua propriedade, não demora para que, mesmo sem terem sido convidadas, as amigas da jovem venham visitá-la. Era tamanha a curiosidade e ansiedade para conhecer todos os aposentos e riquezas da casa e de seu assustador dono. No entanto, ao contrário do que se esperava, a esposa do Barba Azul não demonstrou nenhum entusiasmo diante da liberdade que lhe era concedida. Mesmo que pudesse usufruir de todos os bens que também eram seus, enquanto as amigas insistiam em exaltar e invejar sua felicidade, ela não “se divertia nada vendo aquelas riquezas todas, devido à impaciência que sentia para abrir o gabinete do apartamento térreo.” (PERRAULT, 2012, p. 5).

A tamanha curiosidade da jovem a inquietava tanto que, sem importar-se com a indelicadeza de afastar-se de suas amigas, ela decide ir até o gabinete. Descendo por uma escada que tornava ainda mais secreto o lugar, se depara com a porta do quarto trancada e, parada e pensativa, ela imagina que “era até bem possível que lhe acontecesse uma desgraça caso ela o desobedecesse” (PERRAULT, 2012, p. 5), justamente pela ameaça que lhe tinha feito antes de partir. Mesmo diante do medo de desobedecê-lo e das possíveis consequências que isso lhe traria, embora não soubesse quais seriam, ela não resiste à tentação e, tremendo, abre a porta do gabinete.

“Outra viagem, de deslocamento interior, tem lugar: impaciente e ansiosa, a heroína, mesmo trêmula, adentra o recinto. Abrir a porta representa a superação do medo e a abertura ao novo, ao desconhecido que se quer vislumbrar”. (MICHELLI, 2016, p. 74). A partir do momento em que a mulher abre o cômodo, vemos o clímax da história acontecer, e é nesta cena que a morte é descrita em sua representação mais brutal. Tem-se, então, a resposta para os sumiços das primeiras esposas e a verdade sobre quem realmente era o Barba Azul. A cena que nos dá essas indicações transcorre da seguinte maneira:

[d]e início não viu nada, porque as janelas estavam fechadas; mas momentos depois começou a notar que o chão estava todo coberto de sangue coagulado

e que nesse sangue estavam refletidos os corpos de várias mulheres mortas e penduradas ao longo das paredes (eram as mulheres com as quais Barba Azul se casara, todas estranguladas por ele, uma após a outra. (PERRAULT, 2012, p. 7).

A imagem que se constrói para a nova esposa de Barba azul é assustadora. Não há nenhum eufemismo, metáfora ou sensibilidade ao tratar da morte, mas há uma representação clara e direta da maldade de um homem que não tinha nenhum interesse pelo matrimônio, mas apenas pela morte de suas companheiras. Tal representação realista é algo próprio do século XVII e de anteriores a ele, como o século XV. Esse realismo desemboca na arte de diversas formas. A ela era dada a incumbência de substituir a realidade bruta; seja por meio das representações dos mortos, através de esculturas de cera, que buscavam trazer a imagem do morto de modo bastante vivo, até mesmo se esse tivesse sofrido mudanças físicas causadas por acidentes antes de sua morte; seja através da literatura. (ARIÈS, 2012).

Em “O Barba Azul” a violência é parte tão inerente à história que não há como suavizar os elementos que a constituem. Essa não suavização resulta em um conto de horror em meio aos demais. Se observarmos o trecho acima, perceberemos que não há um número exato de mortes, mas a apenas a indicação de que as *várias* mulheres mortas por estrangulamento e que foram assassinadas pelas próprias mãos do esposo, uma por uma. Há uma sequência de detalhes que constrói toda a cena. A casa, que até então, tinha as mais belas paisagens, os cômodos mais pomposos e que atraíam o olhar de todos, escondia um quarto dos horrores, onde um homem cometia crimes hediondos no mais profundo silêncio. Graças às características dadas pelo narrador, podemos inferir que se tratava de um lugar escuro e lúgubre, principalmente pela escuridão que as janelas fechadas provocavam. Ao adentrar ainda mais e se habituar ao novo espaço em que estava, a mulher percebe que há sangue coagulado no chão. O fato de estar nesse estado nos faz pensar sobre o tempo em que os crimes haviam acontecido; nesse sangue, aparecem os reflexos dos tantos corpos femininos estrangulados e pendurados ao longo do espaço.

A descrição de uma grande mansão, de uma personagem sombria e de detalhes mórbidos faz com que alguns estudiosos classifiquem “O Barba Azul” como um conto gótico. Segundo Silva (2004), o personagem é um estranho no mundo dos sonhos dos “contos de fadas”. Sua verdadeira moradia se situa além da floresta negra, no pesadelo da literatura gótica, onde ele se sente à vontade entre ganchos ensanguentados de um quarto proibido e gritos abafados pelos uivos dos lobos”. (SILVA, 2004, p. 4). Além dessas marcas, segundo o autor, o conto antecipa um dos mais conhecidos enredos góticos do século XIX, no qual o casamento e o lar são, para a mulher, uma verdadeira prisão.

Embora nosso objetivo não seja comprovar se o referido texto é, de fato, parte da literatura gótica, não há como negar que ele reflete, como nenhum outro conto da coletânea de Perrault, as transformações sociais do contexto em que estava inserido, ultrapassando os limites de seu gênero e antecipando as ansiedades e medos que estavam encobertas pelos ideais Iluministas que deram forma à literatura gótica do século XVIII, principalmente no que se refere ao medo da morte, atrelado a uma atração pelo obscuro, sombrio, proveniente da época. Silva (2004) ainda pontua que

[s]e pelo menos Barba Azul não é tão querido quanto outros personagens dos contos de fadas, ele é certamente o mais temido deles. Ele é um símbolo da violência animalesca que espreita o lado negro do homem e que se manifesta em figuras reais como Jack, o Estripador e vários outros matadores seriais. Estórias como “O Barba Azul” prefiguram os enredos góticos do horror moderno e constroem desejos e medos que permanecem significativamente intactos (a despeito de variações culturais) à medida em que nós passamos de um século para outro e à medida em que nós cruzamos de uma forma popular de entretenimento para outra. (SILVA, 2004, p. 5).

Esse medo é a reação imediata da vítima quando a cena do quarto é descrita pelo narrador, e a presença desse sentimento é comum em narrativas populares. É bem sabido que, quando lemos os contos dessa vertente, nos deparamos com decapitações, esfolamentos e diversas condenações à morte, além de uma gama de criaturas fantasmagóricas, mansões assombradas, feitiços, crianças abandonadas em florestas, aprisionadas, esquartejadas, engolidas por ogros ou até mesmo enterradas vivas. O “conto popular oferece um catálogo de experiências de terror. Que haja, por vezes, espantosos protagonistas incapazes de sentirem medo, é a prova *ao contrário* de que esse mundo deve motivar o susto”. (EIRAS, 2011, p. 275). Essa experiência de terror vivenciada pela esposa do Barba Azul e seu medo da morte, em contraposição ao desejo pela morte que seu marido sentia, aparece demasiado no trecho que mostraremos a seguir. É significativo mencionar que há duas formas de representação da morte no presente conto. De um lado há o prazer de um homem em matar, prazer esse que corrobora com o que Ariès (2012) destaca em sua obra sobre o fato de a morte, dos séculos XVI ao XVIII ser considerada um objeto de fascínio, e demonstra que Barba Azul não amava suas esposas, mas, para assassiná-las as conquistava, casava-se com elas e, um mês depois, encontrava uma forma de fazê-las desobedecer sua ordem e usar isso como pretexto para assassiná-las (essa relação está, indiretamente, ligada ao estreito laço entre morte, amor e erotismo, vigente no século XVII).

Além dessa ligação, há o que compreendemos por mórbido, que é “o gosto mais ou menos perverso, mas cuja perversidade não é declarada ou consciente, pelo espetáculo físico da morte e do sofrimento.” (ARIÈS, 2012, p.143). Esse mórbido perpassa toda a história do

protagonista de Perrault, justamente porque há uma perversidade declarada no seu modo de lidar com as suas esposas. No trecho citado anteriormente, vimos que Barba azul testa a curiosidade das mulheres, já sabendo que, por serem consideradas curiosas em sua natureza, elas desobedeceriam sua ordem, entrariam no quarto proibido e estaria realizado o seu desejo: ele as mataria sem pena. Por outro lado, nessas representações, também está presente o medo da morte, que, de forma cíclica e apesar dos diferentes modos de vivenciá-lo, sempre permaneceu vivo na história da humanidade.

Segundo Ariès (2012), até então, a sociedade tentava manter a familiaridade tradicional que havia entre o homem e o morrer, no entanto, o medo da morte aparente foi “a primeira forma reconhecida e aceitável do medo da morte em si; e esse medo manifestou-se, em seguida, pela repugnância, primeiro, em representar e, depois, em imaginar o morto e seu cadáver.” (ARIÈS, 2012, p.151). Essa repugnância aparece exatamente descrita na visão que a jovem tem ao abrir a porta do quarto secreto, que escondia os crimes cometidos inúmeras vezes por Barba Azul. Por essa razão, ela chega a pensar que também morreria, não da mesma forma que as outras mulheres (ao menos inicialmente), mas de medo:

[e]la achou que ia morrer de medo, e a chave do gabinete, que tinha acabado de tirar da fechadura, caiu de sua mão. Tomando um pouco de coragem, apanhou a chave, fechou a porta outra vez, e subiu a seu quarto para se recuperar por algum tempo; não conseguia, porém, se controlar, tão abalada se sentia. (PERRAULT, 2015, p. 7).

Graças ao susto, o início do trecho nos traz algo que tornaria o destino daquela mulher semelhante ao das demais; a chave do gabinete cai de sua mão e esse fato é suficiente para que Barba Azul descubra a desobediência já prevista e desperte toda a sua fúria, o suficiente para que um mais novo assassinato seja cometido. É nessa parte da narrativa que vemos o único elemento maravilhoso do conto aparecer. Esse elemento se dá através do sangue que permanece manchando a chave mesmo quando a esposa a limpa incansavelmente:

[a]o perceber que a chave do gabinete estava suja de sangue, ela a limpou umas duas ou três vezes, mas o sangue não saía nunca; nem sequer adiantou lavá-la, mesmo esfregando com sabão e areia, sempre ficava uma manchinha de sangue, **pois a chave estava enfeitiçada** e não havia meio de clareá-la totalmente: quando se tirava o sangue de um lado, ele reaparecia do outro. (PERRAULT, 2012, p. 7, grifo nosso).

O elemento maravilhoso no conto de Perrault aparece na chave que o próprio narrador afirma estar enfeitiçada. Em uma única vez há algo que foge da realidade normal do conto. Não há ogros, fadas, seres místicos no desenrolar da trama, como estamos habituados a ver em contos de fadas; esse é um dos fatores que nos faz pensar sobre a narrativa ser maravilhosa. Nessa mesma noite, coincidentemente ou não, o temível Barba Azul retorna de sua viagem

informando que recebera cartas ao longo do caminho e elas traziam a mensagem de que a causa que o fizera partir fora resolvida antes do prazo previsto. O texto nos deixa um vazio nesse momento justamente pelo retorno do protagonista ter-se dado imediatamente à desobediência de sua esposa. Como seria possível receber cartas ao longo de uma viagem? Será que Barba Azul não houvera preparado a armadilha para sua mulher, sabendo a exata hora em que ela cairia em plano? Não há como sabermos as respostas exatas para tais questionamentos, mas apenas podemos comprovar que seu retorno foi tão assustador quanto a imagem vista pela jovem.

Assim que o novo dia amanheceu, ele pediu todas as chaves que havia deixado com ela. Durante a entrega, suas “mão[s] [tremiam] tanto que ele adivinhou facilmente tudo o que havia se passado.” (PERRAULT, 2015, p. 9). Vendo a situação em que sua esposa estava, e percebendo a ausência de uma das chaves, ele a questionou sobre isso e ela, temendo, afirma ter deixado em seus aposentos. Quando a jovem devolve o objeto ao malvado ele percebe e questiona a presença do sangue, enquanto que a esposa afirma nada saber, embora seu marido já tenha convicção sobre o que, de fato, aconteceu em sua ausência: “[e]u, porém, sei muito bem; a senhora resolveu entrar no gabinete! Pois então, madame, agora vai entrar de vez, para ocupar seu lugar junto das damas que lá viu.” (PERRAULT, 2012, p. 9).

Se de um lado a narrativa ilumina a desobediência e o consequente arrependimento feminino (o que caracteriza a obediência como comportamento desejável), de outro, acentua a crueldade e a insensibilidade masculinas, repudiando-as, o que de certa forma justifica o trágico final destinado a Barba Azul. (MICHELLI, 2016, p. 74).

Essa crueldade é vista na ameaça iminente feita à esposa. A saída de sua casa com apenas um mês de casado, bem como a razão banal de que fez uso para matar suas esposas só demonstram sua natureza fria e doentia, que assustou, sobremaneira, a atual esposa e quase futura vítima. Agora, ela morreria como morreram as tantas outras, por isso seu pavor era pequeno diante de tudo que a esperava. Era inevitável não temer, principalmente porque “[o] temor da morte como núcleo do medo humano persiste desde tempos remotos. (CHIAVENATO, 1998, p. 15)”. Durante o século XVII, apesar das outras representações que envolviam o tema, não seria diferente; por essa razão, só restava à jovem a tentativa, embora inútil, de livrar-se de seu fim, implorando o perdão de seu esposo. Para isso,

[e]la se jogou aos pés do marido, chorando e lhe pedindo perdão por sua desobediência, com todas as demonstrações de um arrependimento sincero. Tão linda e aflita estava que teria comovido uma pedra; mas o coração do Barba Azul era mais duro do que pedra. (PERRAULT, 2015, p. 9)

Era em vão clamar por misericórdia a um homem que não entendia do assunto e que não estava disposto a mudar de ideia. Sua decisão estava tomada e seria imediata: “[a] senhora tem de morrer, e agora mesmo.” (Ibiden, 2015). Mesmo vendo, em sua frente, sua esposa aflita, seu coração mais duro que pedras não se dobraria tão fácil. Só restava a aceitação ou a fuga através de um plano ainda mais corajoso do que sua entrada no quarto de horrores.

No decorrer do primeiro capítulo, em algumas partes do texto, tratamos sobre a relação estreita entre morte e religião. Os que estavam prestes a morrer, desde os povos primitivos, entendiam a morte como relacionada a algum deus, seja como oferenda, seja como fruto de sua vontade. Para os cristãos ocidentais, enxergar a morte como vontade de seu Deus foi uma prática comum, por isso, as rezas, orações e preces eram o último elo entre estar vivo e partir para um plano não terreno. Esse dado é apontado por Ariès (2012), e o autor destaca que, antes da morte, era comum o indivíduo ter um tempo a sós com Deus para pedir perdão pelos pecados cometidos e esperar a extrema unção dada pelos padres. Na narrativa em questão, a prática comum no século XVII repete-se e a vítima pede um momento para rezar antes de sua condenação: “[j]á que tenho de morrer – respondeu ela, fitando-o com os olhos cheios de lágrimas –, dê-me um tempo para eu rezar a Deus.” (PERRAULT, 2015, p. 10). Esse tempo, contudo, não seria de reza, como normalmente aconteceu durante séculos e acontece nos presentes dias, mas foi a oportunidade que ela encontrou para livrar-se do trágico destino que se fazia a sua frente.

Durante o diálogo entre Barba Azul e sua esposa, e até mesmo antes dele, em nenhum momento do texto faz-se menção à irmã dela. No entanto, quando pede um tempo para rezar, a vítima chama por essa nova personagem que aparece na história. Imagina-se que todas as cenas que transcorrem ao longo do texto tenham acontecido no tempo de um único dia, o mesmo em que as amigas da noiva vieram até sua casa para uma visita na ausência do marido assustador. O narrador parece congelar a presença dessas mulheres enquanto dá espaço a tudo o que acontece dentro do quarto em que os corpos são encontrados, e somente no retorno do homem é que recordamos a cena inicial, graças ao chamamento da irmã.

Anne é a única personagem nomeada na história. Embora tenhamos o Barba Azul, esse não é seu nome real, mas apenas foi atribuído devido à cor assustadora de sua barba. Sua sogra e esposa também não possuem um nome, apenas Anne é mencionada, e ela é a mulher que salvou a vida de sua irmã subindo à torre da mansão para ver se, ao longe, avistava seus outros irmãos. Durante os dez minutos de reza que tinha, a jovem condenada perguntava: “Anne, minha irmã, não está vendo nada vindo?” (PERRAULT, 2015, p. 11), e a resposta era sempre “não vejo nada além de sol na poeira e muito mato na beira.” (Ibiden, 2015). Enquanto ambas

mantinham comunicação, Barba Azul, com um enorme e ameaçador facão, gritava chamando pela mulher. A pergunta se repete por algumas vezes, bem como a mesma resposta, e somente depois de um tempo a irmã avistou ao longo dois cavaleiros dirigindo-se à casa. Nesse meio tempo “Barba Azul começou a gritar tão alto que toda a casa começou a tremer. E a pobre mulher, enfim, desceu e foi jogar-se aos pés dele, chorando muito e toda descabelada.” (PERRAULT, 2015, p. 13). De nada adiantou seu choro, pois Barba Azul estava decidido a cometer mais um de seus crimes:

[p]egando-a pelos cabelos com uma das mãos e, com a outra, levantando o facão no ar, ele se preparou para cortar a cabeça da mulher. A coitada, virada para o marido e encarando-o com o olhar amortecido, pediu que ele lhe concedesse mais um momento de reflexão. – Não, não, recomende-se a Deus agora – e já erguendo o braço bem alto... (PERRAULT, 2015, p. 13).

Nesse momento da trama, Barba Azul é surpreendido por altas batidas na porta de sua casa. Eram os dois irmãos de sua esposa que haviam acabado de chegar, aqueles a quem Anne avistara ao longe na estrada. Ambos com espada em punho, um soldado da cavalaria e um mosqueteiro, adentraram ao recinto e perseguiram o vilão, que tentara esconder-se a fim de salvar-se. No entanto, seu fim foi tão trágico como havia sido o de tantas mulheres:

[o]s dois irmãos o perseguiram de tão perto que o agarraram antes de ele conseguir chegar à escada da frente. Vararam-lhe o corpo com as espadas e o deixaram morto. A pobre mulher, quase tão morta quanto o marido, nem teve forças para se levantar e ir abraçar os irmãos. (PERRAULT, 2015, p. 15).

Uma nova cena de morte aparece agora na história, no entanto, essa representação se faz de maneira semelhante à que foi descrita no decorrer dessa análise. Em ambos os momentos, a morte acontece como punição para algo, primeiro pela desobediência, e segundo pelas maldades cometidas. A morte de Barba Azul parece merecida, afinal de contas ele houvera assassinado mulheres inocentes e para a morte delas não havia justificativa. Esse merecimento é típico do dualismo que há nos contos maravilhosos, a guerra entre o bem e o mal e a vitória do bem, que devolve à narrativa a normalidade para o seu desfecho. Barba Azul não teve seu corpo pendurado em um quarto, como fez com suas esposas, mas foi morto a golpes de espada. Depois disso, o conto é encerrado, como esperado para esse tipo de narrativa, com um final feliz:

[d]eu-se que o Barba Azul não tinha herdeiros e, assim, sua mulher ficou com posse de todos os seus bens. Ela usou uma parte da fortuna para casar a irmã Anne com um jovem fidalgo que havia tempos a amava; outra parte para comprar patentes de capitão para os dois irmãos; e o resto para se casar ela mesma com um homem muito correto que a fez esquecer os maus momentos que havia passado com o Barba Azul. (PERRAULT, 2015, p. 15).

O término da história é marcado pela distribuição dos bens do Barba Azul, que agora pertenciam à viúva. Depois de distribuí-los aos irmãos, ela mesma casa-se com um bom homem e que, segundo o narrador, apagou de sua memória todo o sofrimento causado pelo antigo esposo. Uma nova história seria iniciada graças à felicidade agora encontrada por todos, como ocorre normalmente nesse tipo de narrativa.

Depois de encerrados os contos em *Contos da Mamãe Gansa*, Perrault sempre traz uma moral com conselhos a respeito do que foi tratado ao longo do texto. Para história aqui analisada não seria diferente. O autor escreveu duas morais, e essa dupla moral “ao final do conto polariza os dois elementos – curiosidade e crueldade – como negativos. O desfecho, porém, dá a vitória à heroína, penalizando o marido cruel”. (MICHELLI, 2016, p. 78). A primeira traz os seguintes dizeres:

A curiosidade, com seu deslumbramento,
Causa muito arrependimento;
Há mil exemplos, todos os dias, a aparecer.
É, que a mulher me perdoe, um prazer tão raro
Que, satisfeito, deixa de ser
E sempre custa muito caro.
(PERRAULT, 2015, p. 16).

Nela, percebe-se que o narrador menciona a curiosidade da esposa como algo perigoso. Foi graças a isso que sua vida fora quase arruinada para sempre. Além disso, Perrault considerou a curiosidade como um prazer repleto de deslumbramento, mas que custaria caro quando fosse satisfeito. Logo após a primeira moral, o autor nos traz a próxima:

Quem de bom senso tem um pingô,
E do mundo já conhece a tramaio,
Percebe logo que esta história
É um conto bem do tempo antigo.
Não mais há esposo tão terrível,
Nem que assim peça o impossível.
Se ele estiver ciumento e triste,
Não põe, perto da esposa, o dedo em riste;
E, seja lá de que cor sua barba for;
É difícil saber qual dos dois é o senhor.
(PERRAULT, 2015, p. 16).

Nessa, o autor remonta à antiguidade das narrativas populares e afirma que a história que contou é “bem do tempo antigo”. Por essa razão, ele considera que não há mais esposos como o Barba Azul, embora saibamos que a história de homens tão cruéis a ponto de matarem suas esposas não está apenas presa aos contos maravilhosos. O pedido “impossível” ao qual ele se refere é o de suportar a curiosidade e não ceder a ela. Além disso, Perrault destaca que, estando ciumento e triste, um marido não levantaria o dedo contra a esposa, por razões diversas – das quais podemos supor a possível autoridade que a esposa exerceria no lar, sua culpa em

fazê-lo morrer no desfecho da história, ou quaisquer outras razões que o texto nos possibilite criar –. Ao término da moral, ele acaba comparando os dois quando afirma que a cor da barba, nessa circunstância independe quando ambos são senhores do lar. Sobre isso, Warner (1999) afirma que

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 existem 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).

Como mencionamos no início dessa análise, a história de Barba Azul nos traz elementos que fogem aos moldes tradicionais. Seu enredo amedrontador; a vitória feminina e a consequente derrota do vilão protagonista; o estímulo à transgressão, mesmo que associado à curiosidade e ao perigo, e o casamento inicial sem o comum final feliz. Bem sabemos que essa é uma história intrigante, que ressoa em outras narrativas, inspirando um enorme conjunto de obras ao longo dos últimos cem anos. (MICHELLI, 2016). Além disso, a representação da morte nela exposta, nos faz pensar sobre a crueldade, violência e brutalidade típicas da França do século XVII, principalmente do período em que Perrault se encontrava. Pela violência e brutalidade nas ações do Barba Azul, há muitos questionamentos acerca do público a que o texto foi destinado. Se toda a coletânea de contos do autor é, atualmente, destinada a crianças, estaria “O Barba Azul” fora desse contexto?

Ao longo de nossos capítulos, discorreremos acerca da infinidade de temas tabu presentes nos textos infantis, bem como tratamos sobre o percurso histórico e o contexto social em que eles estavam inseridos até tornarem-se infantis de fato. A história aqui descrita é realmente assustadora e tem traços de horror bastante marcados, principalmente porque foi escrita em uma época em que a brutalidade da vida se fazia muito recorrente aos olhos dos pobres. As crianças do século XVII, e, com certeza, de séculos anteriores, assistiram a cenas em que a morte acontecia de forma real e nada eufêmica. Por essa razão e por muitas outras, não deveria ser tão assustador quanto seria para a nossa época do politicamente correto. A sexualidade, a enfermidade, a morte e a violência são tabus para muitos, mas para inúmeras outras crianças não. Não é impossível que seus pais tenham sido o próprio Barba azul ou que elas tenham se deparado com cenas de violência tão explícitas quanto às expostas na obra. Não há como impedir que a criança vivencie a morte, a perda, o medo, a dor, porque todos esses são parte da natureza humana que não deixarão de existir por causa dos padrões e limites que lhes são impostos. Infelizmente, a violência impera no mundo desde muito e se a literatura representa a própria vida, não há como sublimar ou até mesmo excluir temas tão importantes de textos que,

além de formar leitores, formam sonhadores, pensadores e crianças prontas a discutirem e compreenderem sobre algo natural, embora controverso e que é abordado de diversas formas. Algumas delas com finais felizes e outras nem tanto, principalmente porque não há como negar que, na maioria das vezes, a relação entre o homem e a morte está mais ligadas à tristeza do que à alegria.

No próximo conto, veremos como uma família toda vivenciou a morte e como uma criança foi poupada dela por sua inocência. Cada uma das formas de representação fez parte do universo alemão observado através dos contos compilados pelos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm nas narrativas analisadas a seguir.

3.2 O trágico e a brincadeira em “Quando crianças brincaram de açougueiro I e II”

O conto a ser analisado na presente seção tem por título “Quando crianças brincaram de açougueiro”. Diferentemente do texto anterior, ele é subdividido em duas partes, “I” e “II”, essas são compostas por dois pequenos contos que trazem uma sequência de mortes impressionante e que nos fazem pensar sobre o comportamento das pessoas diante do sentimento de perda e sobre a relação direta entre o homem do início do século XIX e a morte.

As duas narrativas fazem parte da coletânea dos irmãos Grimm, citada anteriormente. Elas foram compiladas por volta de 1812 e, por terem um enredo tão semelhante, provavelmente, os dois alemães as separaram apenas por números. No entanto, não é apenas essa a distinção entre o primeiro conto já narrado e os que aqui serão expostos. A primeira grande diferença se destaca na ênfase dada às personagens. Enquanto que no texto escrito por Perrault, têm-se dois adultos como personagens principais, esses têm crianças como protagonistas. Apenas esse fato já seria motivo para explicações, mas além dele outro é fundamental para que se compreenda o texto: a noção de infância já existente.

Ao longo dessa pesquisa, vimos algumas das importantes mudanças que esse conceito sofreu na Europa. Até o século XVII, conforme foi mencionado, ele não existia semelhante ao que temos hoje, por essa razão era comum que houvesse contos que retratassem a realidade de modo bastante brutal, porque era nesse ambiente em que a criança estava inserida junto com os adultos. Acerca dessa questão, Ariès (2016) destaca que

[n]a sociedade medieval, que tomamos como ponto de partida, o sentimento de infância não existia – o que não quer dizer que as crianças fossem negligenciadas, abandonadas ou desprezadas. O sentimento de infância não significa o mesmo que afeição pelas crianças, corresponde à consciência da

particularidade infantil, essa particularidade que distingue essencialmente a criança do adulto, mesmo juvenil. (ARIÈS, 2016, p. 156).

Essa característica mencionada pelo autor só começou a existir no século XVII, embora essa mudança possa ter acontecido na história da arte e na iconografia dos séculos XV e XVI. O próprio autor destaca que os sinais de uma efetiva mudança começam a ser de fato percebidos posteriormente. Além de Ariès (2016), Lígia Cardematori (2012, p. 50) pontua que, nessa época, a criança era vista como um adulto em potencial, “cujo acesso ao estágio dos mais velhos só se realizaria através de um longo período de maturação”. Por essa razão, a literatura tornou-se um importante instrumento para o desenvolvimento desses sujeitos, e os contos que foram coletados de fontes populares são escolhidos com essa função. Assim, “tornam-se didáticos e adaptados à longa gênese do espírito a partir do pensamento ingênuo até o pensamento adulto, e evolução do irracional ao racional.” (CADERMATORI, 2012, p. 50). Além dessa função, é importante recordar que tanto Perrault quanto os irmãos Grimm, nos períodos históricos em que se encontravam, não estavam, necessariamente, interessados em escrever para crianças, mas o real objetivo deles era manter viva a tradição e língua francesa e alemã através dessas histórias. Ambos os países viviam momentos políticos e sociais, já descritos aqui, que os incitava à procura de contos narrados oralmente a fim de que eles passassem a sua forma escrita e garantissem que o repertório linguístico e cultural da época não seria esquecido. É por essa e outras razões que os contos dos Irmãos Grimm se aproximam mais da literatura produzida por Perrault, no século XVII do que a de Andersen, no XIX, embora fizessem parte do mesmo século. Além da razão acima mencionada, as formas de tratar questões comuns àquelas que também eram vivenciadas pelos camponeses franceses são bem semelhantes. “Buscando encontrar as origens da realidade histórica nacional, os pesquisadores encontraram a fantasia, o fantástico, o mítico... E uma grande Literatura Infantil surge para encantar crianças do mundo todo”. (COELHO, 1991, p.140).

Nos textos dos alemães, a pobreza, as más condições de vida, a fome, a ganância também se repetem em inúmeras narrativas. Além disso, no século XIX, as pessoas conviviam com os elevados índices de mortalidade, principalmente infantil, resultante das precárias condições de higiene nos locais que eram altamente habitados. Por isso não era incomum que os contos populares trouxessem cenas que continham “decapitações, esfolamentos, queimaduras, condenações à morte, todo o gênero de criaturas fantasmagóricas, casas assombradas, feitiços, crianças abandonadas, aprisionadas, engolidas, enterradas vivas.” (EIRAS, 2010, p. 1).

Alguns dos contos populares oferecem, de fato, um vasto catálogo de experiências de terror. Neles, não é incomum haver, por vezes, protagonistas que se mostram incapazes de

sentirem medo, culpa pelos males cometidos ou receio de praticar quaisquer outros (EIRAS, 2010). Os dois contos a serem analisados no presente momento são parte desses textos que geram estranhamento, principalmente porque o momento da morte é representado de modo trágico e protagonizado por crianças.

As duas histórias aqui expostas trazem em sua trama um enredo no qual a morte aparece como um evento fruto da inocência de um grupo de meninos e meninas, no conto “I”, e como uma sucessão de ações proveniente não só da inocência das mesmas, mas também da raiva e desespero dos adultos, no conto “II”.

A primeira narrativa, embora curta, possui uma série de detalhes que se interligam ao longo do texto, encadeando suas ideias. O primeiro desses é a ideia de infância já fincada, a qual já mencionamos acima. O título já demarca que a história é protagonizada por crianças, são elas que brincam de açougueiro, e, além desse detalhe, o narrador já reconhece, no início da narrativa, o sentimento de infância e da existência da brincadeira nessa fase: “[...] pois sabiam que a agressão tinha acontecido numa brincadeira de crianças.” (GRIMM; GRIMM, 2012, p. 129). Outro detalhe é visto na especificação do local em que a trama se desenvolve: na cidade de Franecker, localizada nos Países Baixos. A segunda é dada na definição das personagens: um grupo de meninas e meninos com idade entre cinco e seis anos que reuniram-se para uma brincadeira inocente, mas perigosa:

Numa cidade chamada Franecker, situada nos Países Baixos, um grupo de meninas e meninos, entre cinco e seis anos, estava brincando. Decidiram que um menino deveria ser o açougueiro, outro o cozinheiro e um terceiro menino, o leitão. (GRIMM; GRIMM, 2012, p. 128).

Até então a suposta brincadeira ainda não havia sido posta em prática. Por termos em mente que a criança se transforma em muitos personagens durante suas diversões, tais como os heróis, as princesas, animais e quaisquer outros seres reais ou fantasiosos, não imaginamos que seríamos surpreendidos com a descrição da cena posterior. Nela, a situação sai do plano da idealização para o da realidade. As crianças da brincadeira, de forma literal, incorporam as pessoas para as quais já haviam determinado as funções: “Uma menina seria a cozinheira, a outra seria a assistente de cozinha. A assistente de cozinha deveria recolher o sangue do leitão numa vasilha para depois fazer salsichas.” (GRIMM; GRIMM, 2012, p. 128).

Assim que cada participante assume suas funções, a brincadeira, de fato, toma forma e somos apresentados à primeira e única cena de morte em todo o texto, mas suficiente para causar estranhamento por algumas razões que serão descritas ao longo da presente análise. A situação, então, se desdobra da seguinte maneira: “O açougueiro então se aproximou do menino

que era pra ser o leitão, derrubou-o no chão, cortou sua goela com uma faca e a assistente recolheu o sangue na vasilha.” (Ibiden, 2015).

Nesse momento, uma criança é morta e não há mais nada que altere isso. Todos os participantes permaneceram acreditando que tudo era uma brincadeira: o menino deita seu colega no chão, degola-o, e a menina realmente colhe seu sangue, conforme foi definido na função que cada um deles desempenharia. Não parece haver nenhum desespero por parte das crianças, nem mesmo daquela que foi escolhida para ser o leitão, o animal que seria abatido. Não há agitação dele ao deitar-se, nem das crianças quando ele morre, e isso é comprovado no momento em que a menina que “faria as salsichas” recolhe o sangue em uma vasilha como se nada anormal houvesse acontecido. Até então permanece a normalidade e inocência próprias da criança, até que a voz narrativa destaca a chegada de um novo personagem e é ele quem quebra a sequências das ações no conto. Esse personagem é o primeiro adulto que aparece na trama. Desde seu início até o seu desfecho, os pais de nenhum dos participantes aparecem para tentar impedir ou exortar depois do acontecido, talvez porque estivessem trabalhando enquanto as crianças brincavam inocentemente na rua. O trecho em que o homem aparece transcorre da seguinte maneira: “Um senhor que por acaso passava por ali viu a desgraça e levou o menino açougueiro à autoridade máxima, que imediatamente mandou reunir todo o conselho.” (GRIMM; GRIMM, 2012, p. 129).

A voz narrativa agora pontua o acontecido como uma “desgraça” e isso foi percebido através dos olhos de um homem e não dos participantes da brincadeira. Assim que percebe a gravidade da situação, ele decide levar a criança às autoridades da cidade, como seria levado um adulto caso cometesse algum crime. No local, “estavam todos discutindo o assunto e não sabiam o que fazer com o menino, pois sabiam que a agressão tinha acontecido numa brincadeira de crianças”. (GRIMM; GRIMM, 2012, p. 129). Os participantes do conselho reconhecem o ocorrido como fruto de um momento de lazer, mas ainda assim o consideram grave.

É nesse momento do texto que um velhinho de cabelos brancos age de forma sábia e inteligente. Ele “aconselhou ao juiz pegar uma maçã bem vermelhinha e colocá-la numa das mãos e na outra, uma moeda reluzente.” (Idiben, 2012). A sua ideia deixaria claro quais seriam as intenções do menino ao matar seu colega. Aqui entrariam em jogo a inocência da criança e a sua malícia e intenção em planejar e executar uma brincadeira fatal. A forma de descobrir isso se deu da seguinte maneira: o conselho “deveria chamar a criança e estender ao mesmo tempo ambas as mãos em sua direção: se ela apanhasse a moeda deveria ser condenada à morte.” (GRIMM; GRIMM, 2012, p. 129). Percebe-se que a morte é representada de duas formas. Em

um primeiro momento ela é apenas um evento, natural ou causado por alguém – no caso o menino que mata outro –, e em segunda instância surge como punição para um erro grave, independentemente da idade de quem tivesse cometido. O mesmo julgamento que um assassino adulto receberia seria, semelhantemente, aplicado em uma criança que não possuía mais que cinco ou seis anos de idade. A maçã foi escolhida ao lado de uma moeda para averiguar se o menino teria a ganância de escolher o dinheiro no lugar da comida, que é desejada por todos. Sendo pega a moeda, estaria claro que o menino teve consciência do mal que cometeu.

Estendidas as mãos, “o conselho foi seguido e, sorrindo, a criança pegou a maçã, sendo liberada de qualquer castigo.” (Ibiden, 2012). O conto é finalizado com esse trecho e fica claro para o conselho que as crianças não tramaram a morte de seu amigo. O pequeno escolheu a maçã sorrindo e isso prova a todos que sua intenção não fora a de matar, e é tão real este fato que em nenhum momento ele questiona a ausência do amigo morto ou das demais crianças. Provavelmente, em sua imaginação, todos o esperavam no mesmo local para continuarem a brincadeira ou começarem outra.

Para nós, leitores, estava evidenciado, desde o início da narrativa, a inocência do menino, embora pareça assustador pensar que uma criança seria capaz de matar outra, mesmo em uma brincadeira. Nesse conto, percebemos como a sociedade do século XIX já tinha demarcado os papéis a serem desempenhados socialmente. A criança conserva sua pureza, o adulto é responsável por cuidá-la e os mais velhos, por exercerem sabedoria diante dos demais. Percebe-se, além disso, que embora tenha havido uma morte no início da trama, não é ela que recebe mais atenção ao longo do texto, mas aquilo que acontece após a situação é o que fica mais destacado. Nesse texto, a morte é representada exatamente como apontou Lotterman (2009) no tópico destinado à morte na literatura infantil, ao afirmar que o tema, em muitos textos, é tratado de modo efêmero, apenas como um acontecimento que, a depender das consequências que pode trazer, não provoca mudança de valores ou conceitos. No texto em questão, a morte não estimulou reflexões sobre a vida e não se fez nenhuma menção ao sofrimento e ao luto, diferentemente do segundo texto, que a representa a partir de uma nova perspectiva, e essa já abre espaço para o sofrimento que se faria fortemente presente no século XIX.

O conto “II” tem um enredo bastante semelhante ao “I”, principalmente na situação inicial, uma vez que o texto começa também com as crianças brincando de açougueiro, no entanto, o desenrolar da trama e seu desfecho são completamente diferentes e verdadeiramente trágicos. A história começa com o seguinte trecho: “Certa vez, os filhos viram o pai matando um porco. À tarde, quando estavam brincando, uma criança disse à outra: “você vai ser o leitão e eu, o açougueiro.” (GRIMM; GRIMM, 2012, p. 129). Aqui, percebemos que as duas crianças

são irmãs e que não há especificidade nem do local onde elas estão, nem da idade que possuem. Ambas, provavelmente, desejam repetir o que viram o pai fazendo, no entanto, no lugar de matar um animal, um dos dois filhos seria morto.

Assim que a brincadeira é proposta, rapidamente a primeira cena de morte acontece: “em seguida ela pegou uma faca e espetou-a na garganta do irmãozinho.” (Ibiden, 2012); depois dessa, todas as outras se desenvolvem. Diferentemente do conto “I”, que se prende a apenas dois momentos, o “II” acontece em cinco. O primeiro quando a criança morre, o segundo quando a voz narrativa direciona os leitores ao ambiente da casa da família, e lá ele descreve a visão da mãe sobre o fato e o que ela estava fazendo no momento da morte. Nessa parte da história, outras mortes são anunciadas:

A mãe, que estava dando banho no bebê lá em cima, ouviu a gritaria das crianças, correu para ver o que era, puxou a faca do pescoço do filho e, em meio a sua raiva, fincou no coração do que brincava de açougueiro. (GRIMM; GRIMM; 2012, p. 129)

Agora não estava morto apenas aquele que teve seu pescoço perfurado, mas também o idealizador da brincadeira, e fora a própria mãe quem o matou. Nesse momento do texto, uma outra diferença em relação ao primeiro se percebe. As crianças gritam depois que o irmão espeta a faca no pescoço do outro, provavelmente assim que se deram conta do real perigo da situação. São esses gritos que atraem a atenção da mulher que está na casa. Além disso, ao contrário dos adultos do texto anterior, que compreenderam a morte como fruto de uma brincadeira e da inocência, a do segundo, a mãe das crianças, tomada pelo desespero e pela emoção, não pensou nisso, e matou o próprio filho em um excesso de raiva e dor.

Assim que a cena acima acontece, a mulher recorda-se que enquanto as crianças “brincavam” ela dava banho em seu bebê e assim que percebe algo errado, corre ao encontro dos outros filhos sem perceber que deixara sozinho o outro dentro da banheira com água. Ao retornar para o quarto, uma nova morte e tão triste quanto as anteriores acontece: “depois correu para a banheira para ver o bebê, mas ele tinha se afogado.” (GRIMM; GRIMM, 2012, p. 129). Os três filhos estavam mortos e não havia mais nada que pudesse ser feito para reverter a situação. Novamente, o desespero toma conta da mãe e ela age impulsivamente, mas agora contra sua própria vida; e o narrador descreve a quarta morte da história: “A mulher ficou tão desesperada que, invadida pelo medo e não se deixando consolar pelos empregados, acabou se enforcando.” (Ibiden, 2012).

Nesse momento do texto percebemos que é o desespero que gera o encadeamento das ações nele. Embora comece com a brincadeira, é ela quem dá seguimento às demais mortes, quando mata o primeiro filho, que já havia assassinado despreziosamente seu irmão, e acaba

perdendo o outro porque correu para socorrer o que foi vítima da brincadeira. A sequência de tragédias ocorre de forma tão rápida que somos levados a acreditar que tudo aconteceu em minutos, e isso é comprovado com o retorno do pai, que apenas uma única vez é mencionado na história. Até então ele não aparece na narrativa e, somente depois de todas as mortes, ele surge e assim que retorna de seu trabalho, depara-se com o fim de toda sua família. Não diferentemente do que aconteceu com os demais, ele também morre, mas agora não porque alguém o matou, mas a situação o deixou tão deprimido que ele faleceu pouco tempo depois.

Com essa última morte o conto é finalizado e em seu desfecho podemos perceber como a tristeza do pai e o desespero da mãe com a morte dos filhos já trazem as marcas que descrevem a relação do homem com a morte, que foram discutidas ao longo do texto, e serão melhor detalhadas na análise posterior. Além disso, percebe-se que o enredo das duas histórias não é detalhista, mas se desdobra de forma rápida e sequenciada, principalmente no segundo texto, em que toda a família morre praticamente de forma imediata.

A brutalidade das cenas de morte não se dá, necessariamente, no tipo de morte que cada personagem enfrenta, mas no fato de toda uma família ter morrido graças a uma brincadeira entre irmãos que, com certeza, não imaginariam esse fim. O incômodo se dá na rapidez com que todos falecem e no modo trágico em que isso ocorre, com a brincadeira, o desespero, o afogamento, o suicídio e a depressão. Embora o texto seja tão pequeno, os autores conseguiram abordar circunstâncias em que o homem estará sujeito a morrer, e eles fazem isso através das sucessivas cenas vivenciadas pela família até que todos os membros sejam extintos. Talvez por essa presença de temas atualmente considerados tabus em textos “destinados” ao público infantil seja o real motivo de haver tantos questionamentos se tais narrativas devem ou não ser lidas por crianças. Sobre essa questão, Calvino (1999) aponta que

[q]uem se preocupava em preparar livros infantis [baseando-se em tradições populares] achava os contos tal como os Grimm os tinham escrito demasiado cruéis e medonhos e bárbaros, e muitas vezes demasiado toscos e ilógicos, e preferia pôr antes em relevo a dose de sentimento ou até de sentimentalismo, e a dose de moral prática que a tradição ou os compiladores neles haviam depositado.(CALVINO, 1999, 80 apud EIRAS 2010, p. 8).

É por essa razão que, normalmente, há estranhamento e questionamentos, sem que sejam levados em conta todos os fatores influentes para a produção delas e o contexto no qual foram produzidas. Provavelmente, na literatura infantil atual ou nas produções cinematográficas dos contos populares, contos como esses não seriam reproduzidos para crianças, e se o fossem teriam seu enredo transformado até que as partes mais violentas pudessem ser higienizadas e amenizadas. Embora também tenham havido transformações na compilação desses contos, a fim de que fossem “limpas” essas partes, conforme vimos anteriormente, há ainda muitos traços

da época que não são entendidos como apropriados para o universo infantil da atualidade. Para Cararo (2012), essa "violência" presente nas versões originais tornou-se uma questão controversa entre educadores e conservadores, isso porque é fato que as primeiras versões dos textos trazem um retrato "mais próximo de uma época em que fome e miséria castigavam a população, e injetá-la de sutilezas é negar uma parte da história." (CARARO, 2012, s.p).

As histórias aqui analisadas, mesmo próximas, não trazem de forma explícita a relação que as une, mas além da semelhança no enredo, percebemos que as brincadeiras que levam as duas crianças à morte também são semelhantes, uma vez que ambos os grupos decidem brincar de açougue. No primeiro texto as crianças não parecem ter nenhuma relação com alguém que exerça a profissão de açougueiro, mas apenas um desejo de brincar imitando o que acontece nesse tipo de trabalho. O segundo, no entanto, traz não necessariamente um açougueiro, mas a ideia da brincadeira surge em um dos dias em que os filhos viram o pai matando um porco e quiseram repetir a cena com outras crianças.

Enquanto que em um a personagem isentou-se da punição de morte, justamente por ser criança e por demonstrar isso ao escolher uma fruta ao invés de uma moeda, no outro o menino não só foi matou seu irmão de maneira brusca, mas também ocasionou, mesmo que indiretamente, a morte de toda a sua família. Além disso, a reação impensada de sua mãe, influenciada pela fúria, também o levou à morte. As formas que cada conto encontra para falar sobre o tema evidenciam representações de morte para momentos diferentes, tais como a noção de infância. O primeiro texto está distante do espírito sentimental do século XIX, já o segundo revela certa aproximação com o conceito de família burguesa. Talvez isso se dê pelo fato de que os autores tenham optado por registrar duas facetas da mesma origem e história.

Percebe-se que os adultos da época compreendiam a morte como finitude e como algo sobre o qual nada se pode fazer. Principalmente no conto I, uma vez que o conto II traz à tona o sentimento dos pais, que acabou os levando à morte, e que revela a afeição existente no núcleo familiar. As crianças não, ao menos não as personagens das histórias aqui retratadas. Embora muitas delas provavelmente tenham vivenciado cenas de morte e de perda durante sua vida, em suas mentes o morrer não parecia ser algo irreversível, e isso é comprovado principalmente pelo fato de os dois grupos distintos escolherem uma brincadeira em que duas crianças morrem da mesma forma, acreditando, provavelmente, que isso não aconteceria e que tudo continuaria no mesmo percurso natural, sem que alguém houvesse sofrido mal algum. Para o senhor e os homens do conselho, do primeiro conto, a morte da criança não gerou desespero ou dramaticidade, ao contrário da mãe e do pai dos meninos, no segundo texto, que vivenciaram a morte dos filhos de forma completamente diferente, já com sentimentalismo, exaltação e

profunda tristeza. Essas diferenças só demonstram como é possível, dentro de uma mesma época, que as pessoas enxerguem a hora da morte de modos diferentes e que a compreendam a partir dessas distinções.

Talvez o que nos cause maior estranhamento nos dois contos aqui analisados, além do próprio enredo, seja o fato de ambos fugirem à ideia de que todas as narrativas populares são utilizadas de forma didática para trazer alguma lição de moral, norma de comportamento às crianças que as ouviam. É bem verdade que quando a infância tomou forma, e a própria família, muitos textos foram enxergados com esse fim, mas não podemos esquecer o fato de que, quando surgiram, essas ideias eram inexistentes e que os textos recolhidos pelos irmãos Grimm, provavelmente, não nasceram apenas no século XIX, mas, por serem narrativas populares e receberem influência direta da França e de outros países, essas histórias trariam cenas que, para leitor de hoje, parecem apenas mais falar sobre a violência do que trazer um sentido sentimental, didático. E não é estranho que isso aconteça, afinal de contas, essa realidade não era incomum, afinal a morte de crianças acontecia por razões diversas. Ariès, inclusive, afirma sobre isso que “[...] as pessoas não se podiam apegar muito a algo que era considerado uma perda eventual.” (ARIÈS, 2016, p. 22) e antes que os pais pudessem sofrer com os problemas causados pelos filhos, eles já teriam perdido a metade deles ou, quem sabe, todos. Então não é de se espantar com a presença de tantas crianças mortas nessas narrativas.

De modo geral, o que nos chamou mais atenção, até então, é o fato de que para cada época, há uma representação, para cada autor, um modo de escrita e para cada morte, uma história distinta. Enquanto no primeiro conto a morte das crianças não abre espaço para tamanhas manifestações de afeto ou desespero, no segundo, isso é completamente transformado, embora ocorra de modo rápido e não tão detalhista, talvez porque representem modos distintos da relação com a morte e com a noção de infância. Na próxima análise, de um texto escrito já no final do século XIX, a realidade é completamente distinta da que foi abordada até então. A história a ser vista aconteceu no universo dinamarquês, pelas mãos de Hans Christian Andersen, conforme veremos a seguir.

3.3 Encontrando a morte em “A criança na sepultura”

Os contos de Andersen foram um marco para a história da literatura infantil, principalmente porque eles, ao contrário do que produziram Perrault e os irmãos Grimm, não foram apenas compilados da literatura popular, mas escritos pelo próprio autor graças às tantas experiências vividas por ele mesmo em sua infância, juventude e idade adulta, e pelo que ouvira ao redor do mundo em suas muitas viagens.

Marcada por histórias de sofrimento, pobreza, ensinamentos religiosos e crítica à sociedade do século XIX, a obra do autor reúne um número de 156 contos que foram traduzidos, adaptados e reescritos desde 1835 até hoje. Essa produção mostrou-se como um conjunto de motivos que visavam descrever, através da fantasia e do maravilhoso próprio dessas narrativas, as oposições sociais, políticas e ideológicas da época em que ele estava inserido. Esse período histórico, conforme pontuamos no capítulo anterior, foi marcado pelas ideias do Iluminismo e Romantismo, que influenciaram sobremaneira no modo como os textos eram escritos e como as temáticas nele presentes eram abordadas.

Ainda que Andersen, na produção de muitas de suas histórias, tenha trazido a lume temas como a melancolia, a religiosidade e, principalmente, a morte, um número considerável de textos também foi marcado pela presença do humor, da fantasia e de alguns elementos maravilhosos que tornaram seus escritos muito atemporais. Por essas e outras circunstâncias já descritas no decorrer desse texto, ele distinguiu-se de todos os outros escritores de contos de fadas, e transformou-se “naquele que, em sua obra, procurou revelar e discutir, por meio de situações poeticamente imaginárias, os problemas sociais e existenciais do mundo real, não só das crianças, mas também do ser humano em geral.” (OLIVEIRA, 2009, p. 13). O próprio Andersen, sobre sua obra, disse:

[d]e tudo o que escrevi até hoje, nenhum trabalho produziu reações tão diferentes quanto os meus “Contos de Fadas para Crianças”. Para uns poucos, cujo julgamento muito prezo, essas historietas infantis eram a melhor coisa que eu já havia publicado, enquanto que outros não lhes deram qualquer importância, chegando mesmo a aconselhar que eu desistisse de prosseguir nessa linha de trabalho. Essas diferentes opiniões, aliadas ao silêncio dos críticos profissionais, enfraqueceram meu desejo de retornar às incursões nesse gênero literário. Assim, um ano se passou, até que o terceiro fascículo se seguisse aos dois primeiros. (ANDERSEN, 1996, p. 15 apud OLIVEIRA, 2009, p. 62).

Andersen é, nesse contexto, o único autor que produziu exclusivamente para um universo do qual ele fez parte e conheceu de perto. O alcance mundial dessas historietas só comprovou que ele nunca deveria deixar de escrever para um público tão vasto e mutante como o infantil, mesmo que seus textos não tivessem atraído apenas o olhar dos pequenos. Seu espírito inovador e impressionista o levou por veredas jamais percorridas por um escritor, pois ele destacou-se

“perante os autores românticos volvidos para o passado por se interessar pelo futuro com um notável optimismo cultural (influência de Orsted).” (DUARTE, 1995, p. 18). Esse destaque não seu deu apenas pelo trabalho de compilação e reconto de um legado anônimo e coletivo, mas principalmente porque no processo de criação de histórias novas, suas impressões sobre o mundo e as pessoas que nele estavam eram inspiração principal, cuja visão poética, juntamente com uma profunda melancolia, eram uma marca individual.

Para Tatar (2013), os contos de Andersen, ao contrário dos tradicionais contos de fadas e contos maravilhosos, nem sempre apresentam os comuns finais felizes, casamentos pomposos, ou a saída e a volta para casa em segurança depois dos desafios enfrentados pelas personagens. O principal foco dessas histórias está fundamentado no confronto desigual existente entre os poderosos e os fracos, na individualidade do homem, na efemeridade da vida ou nos atos que demonstram compaixão e arrependimento. Essas transformações e, quem sabe, inovações, nesses elementos estruturais das narrativas já enraizados transformaram Andersen no principal responsável pelo revigoramento do gênero conto de fadas e pelo alargamento dos limites dessa literatura para acomodar novos e outros desejos e fantasias fundamentais a essa literatura. Ele proporcionou um desafio aos leitores contemporâneos, principalmente às crianças, no momento em que deu um novo sentido às fantasias que estavam contidas nas narrativas ao explorar novas possibilidades para a construção do conto, “o que resultou em um gênero literário novo e universal. [...] que se assinala distintamente se compararmos os seus contos com a produção contística anterior e contemporânea.” (DUARTE, 1995, p. 61-62).

Essas novas possibilidades são percebidas no modo como Andersen trata de seus temas, que normalmente são bastante fortes, como a pobreza, as diferenças sociais e a própria morte. A representação do morrer na obra do autor é completamente diferente do que Perrault e os irmãos Grimm propuseram em sua produção. Essa forma de enxergar o tema, bem como a própria vida, não estava isolada da vida de Andersen e, principalmente, do que contexto social que a Dinamarca enfrentava no século XIX. Nas narrativas dele, a morte aparece como o retrato de uma época. A dor do luto, a rejeição, a fuga, e, novamente, a associação da morte a Deus, próprios desse século, aparecem com frequência na trama das personagens. No presente texto, isso é visto através dos muitos detalhes da história, mas o principal deles é o fato de que a morte não é tratada como um evento, como normalmente aparece nos contos clássicos, mas como uma grande e influente personagem que, ao conversar com a protagonista, muda completamente sua história.

O conto escolhido para esta análise tem por título “A criança na sepultura”, e foi escrito em 1859, centrado no tema da dor de uma família que perde sua criança mais nova. O texto se

ergue sobre a crença na vida eterna e no reencontro com os entes queridos que já partiram. Essa crença é influenciada, assim como todos os demais textos de Andersen, pela ideia de que, ao morrer, partimos ao céu e lá encontraremos Deus e aqueles que partiram antes de nós.

A presente história é iniciada com a voz do narrador, que descreve a situação difícil enfrentada, naquele momento, pela família: “Havia luto na casa, havia luto nos corações, a criança mais nova, um menino de quatro anos, o único filho, alegria dos pais e esperança do futuro, estava morto.” (ANDERSEN, 2011, p. 460). Como no século XIX a relação afetiva com os filhos já se mostrava presente nos lares, muitos adjetivos são utilizados para demonstrar o tamanho amor que os pais tinham pela criança. A narrativa é iniciada com sua morte. Não há preparos, não há acontecidos, ou especificações sobre a causa da morte do menino, mas apenas o evento. Além disso, há uma descrição minuciosa de como ocorreu o processo de luto vivenciado pela família, processo esse que traz todas as marcas próprias do século XIX acerca dos modos de enxergar a morte em um período em que era tão comum perderem-se crianças até antes de completarem cinco anos. Essas marcas são, principalmente, pela dor e dramaticidade.

O menino morto tinha a idade aproximada em que as crianças da época faleciam, cinco anos, em média. Além dele, os pais possuíam mais duas filhas, no entanto, embora deveriam ser igualmente amadas, o narrador ressalta que, por ter falecido, a dor da perda o tornava mais amado: “[...] a criança perdida é sempre a mais querida, e este era o filho mais novo e único. Foi uma provação difícil.” (ANDERSEN, 2011, p. 460). É significativo observarmos que mesmo sendo um texto infantil, o modo com o qual o narrador afirma a situação de morte é enfático e objetivo. Ele não se utiliza de metáfora, mas, desde o primeiro parágrafo, afirma haver um morto e luto em toda a casa.

O segundo parágrafo do texto retrata a percepção da morte por parte das personagens. As irmãs lamentam “como corações jovens lamentam” (p. 460), o pai estava *profundamente* encabrunhado³ e a mãe, mais intensamente do que todos os outros membros, estava *oprimida pela grande dor*. É embasado em suas reações diante da morte que o conto é construído. Nessa característica que o narrador a ela atribui, percebemos que não há apenas o sentimento de tristeza comumente atrelado à morte, mas uma opressão causada pela tamanha dor sentida. Embora o texto faça em seu título a referência à criança na sepultura, a protagonista da história não é o menino morto, mas a mãe em seu processo de luto. Fora ela quem havia cuidado, dia e noite, de seu filho, como parte de si mesma, tinha-o sentido e vivido. Por essa razão, a narrativa

³ O uso do adjetivo “encabrunhado” atualmente nos remete à timidez e vergonha, no entanto, é possível que, durante o processo de tradução, Silva Duarte tenha se referido à tristeza, solidão que o pai estava a sentir.

gira em torno do lidar da mãe com a morte, e esse lidar passa pela dor profunda e revolta até chegar à aceitação e compreensão do que aconteceu. O sentimento de revolta é o que abre a história e ele aparece no trecho que segue:

[...] não podia pensar que estava morto, que devesse jazer num caixão e enterrado numa sepultura. **Deus não podia tirar-lhe esta criança**, pensava ela, portanto quando isso aconteceu e foi uma certeza, disse ela na sua **dor doentia**:

– Deus não o soube! Ele tem servidores sem coração aqui na terra, eles agem como lhes apetece, não ouvem as orações de uma mãe! (ANDERSEN, 2011, p. 460, grifo nosso).

O início do trecho traz a incredulidade diante da cena vista: um filho em um caixão. Aqui, temos três elementos importantes no contexto da morte e discutidos ao longo do primeiro capítulo; o caixão, o enterro e a sepultura. Ao contrário do que discutimos em “O Barba Azul”, de Perrault – em que as mulheres não foram sepultadas após sua morte, e não há menção desse sepultamento após a morte Barba Azul, embora acreditemos que a viúva o tenha feito –, no presente texto, há todo o processo comum à sociedade ocidental no que diz respeito a cuidar do corpo morto, velá-lo em casa, seguir em cortejo para um cemitério, e, apenas depois desse processo, enterrá-lo.

Além dessa menção ao processo funerário, há outra fundamental para a compreensão da morte no século XIX: Deus tirara-lhe o filho e isso não poderia ter acontecido. A fala da mãe sobre o fato demonstra sua negação e o narrador a antecede afirmando que havia em seu peito uma dor doentia. Novamente, a morte é representada como algo dilacerante para aqueles que a vivenciam. Dilacerante ao ponto de influenciar a mente e o comportamento daqueles que a presenciam, ao ponto de fazê-la revoltar-se contra seu próprio Senhor, como veremos no decorrer da história. Entender que morrer era algo preparado por Deus ou deuses era uma ideia parte da mentalidade humana não só no século XIX, mas bem antes disso. Rodrigues (1998) afirma que por existir a crença de que “vida e morte são dons divinos, teme-se, conscientemente ou não, a morte como uma manifestação de Deus. É comum explicar a morte com frases como “Deus quis assim” ou “o Senhor o chamou.” (RODRIGUES, 1998, p. 14). Juntamente com essas explicações, Ariès (2012), também menciona que no século XIX uma paixão arrebatadora perpassa todo o momento de morte. Ao contrário do que aconteceu no século XVII, esse sentimento não está ligado ao amor erótico, mas ao sentimentalismo exacerbado ligado à morte de alguém querido. Essa paixão é tomada “pela emoção, choro, súplica. Não recusa os gestos ditados pelo uso. [...] Naturalmente, a expressão da dor dos sobreviventes é devida a uma intolerância nova com a separação.” Ariès (2012, p. 68-69). Essa intolerância a que Ariès (2012)

se refere é fortemente vista na reação da mãe à perda. Por imaginar que o Senhor levaria seu filho, ela o abandona e, a partir desse momento, pensamentos tenebrosos invadem sua mente:

[a]bandonou na sua dor o Senhor e então vieram pensamentos obscuros, pensamentos de morte, a morte eterna: que o ser humano se torna terra na terra e que tudo, então, está passado. **Com tais pensamentos, nada tinha a agarrar-se e afundou na profundidade sem fundo do desespero** – não era nada, nada! (ANDERSEN, 2011, p. 460, grifo nosso).

A dor profunda da mãe faz com que, na sua mente, surjam pensamentos de morte; para ela, a morte eterna, assim como a de seu filho. Até então, não vemos nenhuma relação com céu ou o paraíso, que são as associações comuns da morte para os cristãos. Aos olhos da protagonista, havia apenas a vida em seu sentido literal; no qual o ser humano, ao morrer, torna-se terra, por nela ter sido enterrado, e não há mais esperanças. Não havia ao que agarrar-se para suportar a dor. “Afundar-se na profundidade sem fundo do desespero” é um dos trechos que bem descrevem o sentimento que envolvia aquela mãe e, muito provavelmente, todos aqueles que perdiam alguém. O exagero e o sentimentalismo em torno do momento são bastante demarcados não apenas nesse conto de Andersen, mas em muitas outras obras, como mencionamos ao longo dos capítulos.

Segundo Ariès (2012, p. 73), “esse exagero do luto no século XIX tem um significado: os sobreviventes aceitam com mais dificuldade a morte do outro do que faziam anteriormente.”. Por não aceitarem a partida de seus entes, muitos, assim como a personagem aqui descrita, desejavam também a própria morte, porque só assim poderiam encontrar quem havia falecido. Por isso, nessa tentativa, a demonstração da tristeza era intensa. Segundo Rodrigues (1983, p. 174-175), desde o século XVIII havia uma necessidade extrema de exibir a dor, de mostrá-la. Nesse período, o desespero da separação adquire dimensões novas no ocidente: “geme-se, grita-se, desmaia-se quer-se morrer, partir com o morto”. Esses sentimentos vividos e demonstrados são, em sua maioria, reais e encontraram uma profunda justificação entre as estruturas psicológicas e sociais da época. É por essa razão que Andersen descreve tão detalhadamente a angústia dessa mãe, pintando um retrato de uma época em que a morte era um verdadeiro espetáculo de emoções.

A não aceitação da morte de seu filho a atormentou por todo o período de sepultamento e também, embora temporariamente, posterior a ele. Não se sabe quantos dias se passaram da morte até o enterro, mas percebe-se que a criança foi velada em casa, na presença da família e talvez de alguns outros parentes íntimos, que não são descritos. Essa privacidade é outro retrato do século. A morte no leito agora é menos pública que anteriormente. O moribundo tem diante

de si apenas os mais próximos. E não mais uma plateia para chorar pelo corpo desconhecido. O momento do luto agora

[n]ão é mais a festa coletiva, mas um conjunto de gestos e expressões simbólicas que se discriminam aqueles que têm algo a ver com a morte. Ele não é mais a dramatização da dor coletiva no teatro da coletividade, mas a *mise-en-scène* de um drama individual para uma plateia seleta, os íntimos e familiares. Esse drama individual não tem mais limite de intensidade, a consternação é absolutamente arrasadora: coerentemente, o círculo dos próximos socorre o sobrevivente enlutado e procura diminuir sua dor. (RODRIGUES, 1983, p. 178).

E é exatamente isso que Andersen traz no conto. Não há menção de pessoas além da família, imaginamos que há alguém, que não o pai, a mãe e as filhas, porque o corpo do menino é levado em cortejo e, para isso, seria necessário que outros homens levassem o caixão. Essas demais personagens, no entanto, não são mencionadas, e até mesmo as que fazem parte do círculo familiar não recebem tanta ênfase quanto a mãe, que vendo o filho sem vida, não conseguia sequer pensar nas filhas vivas e no esposo, que também chorava sua dor. “Toda a sua vida e viver respiravam no recorde de todas as lembranças da criança, cada uma de suas palavras inocentes.” (ANDERSEN, 2011, p. 461). A supervalorização da criança mostra um desejo bastante comum no século XIX; manter o morto vivo em lembranças, havia um desejo real de mantê-lo presente no mundo dos vivos. Ao lado da real tristeza, do sofrimento e, sobretudo, da teatralização da cena fúnebre, que passou a ocupar um lugar de honra no palco social, o morto também tornou-se objeto de culto. Dentro desse universo, tudo que pudesse manter viva sua memória, era possível. Por essa razão, como vimos no capítulo destinado à morte no século XIX, era comum que os pais fizessem fotos de seus filhos depois de mortos, para manter deles a última lembrança. No conto em questão, essa necessidade se dá através das palavras e ações que ecoavam na mente saudosa da mãe enlutada.

Na noite anterior ao enterro, a mulher não teve repouso, por isso, nas primeiras horas da manhã, foi dominada por um extremo cansaço, que a fez dormir. Entretanto, enquanto isso acontecia, o caixão em que o menino estava foi retirado da sala e posto em outra, para que a tampa fosse fechada. Por todas as circunstâncias que houvera vivido, não a chamaram para dar um último adeus ao seu filho. Quando acordou, a mulher foi informada pelo esposo em lágrimas que haviam fechado a tampa e ela, novamente, refere-se a Deus com dureza, mas não apenas a ele: “– Se Deus é duro para mim, porque devem os homens ser melhores?”. (ANDERSEN, 2011, p. 461).

Assim que o filho é levado para a sepultura, ela, inconsolável, “entregou-se à dor e esta lançou-a, como o mar lança um barco que perdeu remos e leme” (Ibid, 2011). A comparação

que o narrador faz da dor com um mar violento que destrói um barco sem aquilo que lhe mantém navegando, só enfatiza todo o sofrimento vivenciado pela mulher. Agora seu sofrimento estava, de fato, consumado, não havia nada mais importante do que o filho que partira, nem mesmo a família. Essa infelicidade agravou-se a cada dia, de forma pesada e constante, e com ela o cansaço e a insônia se fizeram frequentes. “Era como se ela não conhecesse mais o sono e só ele seria o seu melhor amigo, capaz de fortalecer o corpo e trazer descanso à alma.” (ANDERSEN, 2011, p. 461).

As noites em claro se tornaram sua companhia. O sono sumira e com ele a possibilidade de fortalecimento do corpo e descanso para a mente daquela pobre mulher. Certa vez, conseguiram deitá-la em sua cama e tudo parecia sossegado. O marido escutou-lhe a respiração e acreditou que ela estava em sono profundo, o que para ele foi uma esperança e lhe fez dormir tranquilamente. No entanto, ao contrário disso, ela não estava a dormir, mas, vendo que o esposo repousava tão e profundamente, decidiu ir ao encontro do filho que se fora, como vemos no trecho que segue:

[e]m breve ele dormia tão e profundamente, não notou que ela se levantava, punha a roupa por cima e saía tranquilamente de casa para ir ao lugar que todos os seus pensamentos noite e dia buscavam, a sepultura que guardava o filho. Foi pelo jardim da casa para o campo, onde o atalho conduzia à volta da cidade, para o cemitério. Ninguém a viu, ela não viu ninguém. (ANDERSEN, 2011, p. 461).

Em plena madrugada, aquela mulher, sem medos e em dores, vai para o cemitério onde enterraram o seu filho, sem ver ou ser vista por ninguém. O percurso até o cemitério é aparentemente tranquilo. Havia uma claridade das estrelas, o ar estava suave e as flores liberavam perfume no local. Chegando à sepultura, ela baixou-se e “inclinou a cabeça para a sepultura, como se através da espessa camada de terra pudesse ver o seu pequenino, cujo sorriso tão vivamente recordava.” (ANDERSEN, 2011, p. 462). Nesse momento, uma das características mais presentes da escrita de Andersen pode ser percebida. Seus textos são marcados por uma bela sensibilidade e humanismo, que os tornam profundos, sensíveis e de uma pureza característica. O modo como ele recorda os momentos em que a mãe cuidara do filho, é descrito em detalhes:

[a] expressão amorosa dos olhos, mesmo na cama doente, era para nunca esquecer! Como tinha sido expressivo ali o seu olhar, quando se inclinou sobre ele e lhe tomou a mão fina, que ele próprio não mais podia levantar. Do mesmo modo que tinha estado na cama dele, estava agora junto à sua sepultura, mas aqui as lágrimas tinham livre curso, chorava amargamente, as lágrimas quentes caíam na sepultura. (ANDERSEN, 2011, p. 462).

Restavam a essa mãe apenas as lembranças de seu filho morto e, sozinha, agora poderia chorar amargamente sobre a sua sepultura. Nesse meio tempo entre o momento em que ela chora e se debruça sobre o túmulo, algo surpreendente acontece na trama. Sua solidão é surpreendida por uma voz inicialmente não identificada que pronuncia “queres descer para o teu filho?” (p.462). A voz soa clara e profunda, a ponto de tocar-lhe o coração, e ao olhar para cima ela avista um homem “envolvido numa grande capa mortuária até os pés, com o capuz puxado para baixo da cabeça.” (ANDERSEN, 2011, p. 462). Assim que percebe a estranha presença, ela olha para dentro, sob o capuz, para o seu rosto e percebe que nele há um ar de severidade, mas que inspirava confiança, os olhos brilhavam. Ao ouvir a pergunta, a mulher se questiona, com ar de desespero, se estava sendo chamada a descer para dentro do túmulo, para o seu filho. E a resposta que tem é: “[o]usas seguir-me? – perguntou a figura. – Sou a Morte.” (ANDERSEN, 2011, p. 462).

A partir desse momento, a Morte aparece como personagem na cena para proporcionar à mulher uma experiência que mudará toda a sua vida. É significativo mencionar que o século XIX vivenciou duas etapas que envolvem a morte. A exaltação, a dramatização, a vivência da *bela morte*, em primeiro momento, e em outro a recusa e pavor que invadiram extensões inteiras da civilização ocidental. O conto aqui analisado, embora tenha sido escrito em mais da metade do século, não trata sobre o medo da morte, pelo contrário. A personagem Morte, mesmo perguntando se a mãe do garoto *ousaria* querer ir com ela, recebe uma resposta afirmativa.

A imagem da morte construída pelo narrador é a representação comumente atribuída a ela na sociedade ocidental. Ele a descreve como “um homem envolvido numa grande capa mortuária até os pés, com o capuz puxado para baixo na cabeça.” (ANDERSEN, 2011, p. 462). Apesar de trazer um olhar severo, seus olhos brilhavam com um brilho juvenil, como se estivesse em plena juventude. Ao observar esse olhar, ela responde a pergunta feita anteriormente questionando se o destino do convite era para baixo, ao encontro de seu filho e assim que decide encontra-lo, é a capa, estendida sobre o seu rosto, que a transporta para um outro universo. Por se tratar de um conto maravilhoso, essa mudança para outra realidade em tão pouco tempo e de forma mágica, pode ser vista como a presença do elemento maravilhoso. É nesta passagem que o momento acontece:

[e]ntão foi um instante como se todas as estrelas em cima luzissem com brilho de lua cheia, viu o esplendor variado de cores das flores na sepultura e a cobertura de terra aqui se tornou suave e leve, depois como um pano suspenso. Ela afundou e a figura estendeu a sua capa sobre ela, fez-se noite. Noite de Morte, afundou mais fundo do que as pás da sepultura cavam para baixo. O cemitério ficou como um teto sobre a sua cabeça”. (ANDERSEN, 2011, p. 462).

A descrição detalhista da cena traz o toque de fantasia próprio do gênero. O brilho da lua, a beleza das flores no túmulo e a terra como um grandioso teto. Na noite de morte, aquela mulher estava prestes a encontrar seu filho. Assim que a cena se encerra, ela percebe que está em um enorme átrio que se estendia acolhedor e de grande extensão. Por ter sido levada pela morte, imagina-se que tal local poderia ser o lugar de descanso daqueles que já se foram, inclusive do seu filho. Isso é comprovado no momento em que, em meio ao crepúsculo que se fazia à sua volta, ele surge sorrindo com uma beleza maior que antes. Ao vê-lo, ela grita de alegria, mas ele não a ouve, pois perto deles soava uma bela música.

Embalada pelos sons que envolviam o “país da eternidade”, como o local é chamado pelo narrador, ela ouve a voz de seu filho dizendo: “Minha doce mãe! Minha própria mãe!” (ANDERSEN, 2011, p. 463). Ao falar com ela, ele também menciona que naquele lugar havia tanta beleza como nunca houvera visto na terra. A mãe, no entanto, não conseguia ter as mesmas visões, talvez porque essas estavam abertas apenas para aqueles que já estavam no outro plano:

[m]as a mãe não via nada, ali, onde o filho se mostrava, nada havia para além da noite negra. Ela via com os olhos terrestres, não assim como o filho que Deus tinha chamado a si. Ela ouvia sons, tons, mas não se apercebia da palavra, que tinha de crer. (ANDERSEN, 2011, p. 463).

Além disso, ele fala sobre as belezas que via no lugar, embora ela não as visse, e afirma que agora pode voar junto de Deus: “Agora posso voar, mãe! Voar com todas as crianças alegres, diretamente para Deus!” (Ibid. 2011). A ênfase nesse encontro nos traz, novamente, o ideal cristão presente nos textos de Andersen. O garoto prossegue com a conversa enfatizando que gostaria de poder voar livremente, mas é impedido disso cada vez que sua mãe chora, uma vez que isso impossibilita a separação: “[g]ostaria muito, mas quando choras, como tu agora choras, não posso separar-me de ti e eu gostava tanto, mas não posso. Tu vens aqui para dentro, para mim, daqui a pouco, doce mãe!” (Ibid. 2011). Ela pede que ele fique ao seu lado e nesse momento ambos ouvem vozes vindas da superfície; a criança afirma serem de sua família e questiona se a mãe os esqueceu.

A personagem, então, recorda tudo o que deixou para trás e é tomada por imensa angústia. Nesse momento, um outro elemento maravilhoso torna a aparecer em cena. Ao ouvir as vozes, era como se um filme repleto de memórias passasse à sua frente: “olhou à sua frente e ali sempre estavam passando figuras. Pareceu conhecer algumas. Planavam na superfície do átrio da Morte na direção da cortina escura e aí desapareciam”. (ANDERSEN, 2011, p. 463). Percebemos, no decorrer do trecho, que tais imagens não traziam os rostos dos que estavam no mundo dos vivos, nem quem estava lá, mas os clamores e suspiros de suas filhas e esposo, que

soavam cada vez mais alto, como em um sonho. Aquela mulher, mergulhada em dor, quase os havia esquecido pelo menino morto.

Ao passo que toda a cena acontece, o menino se distancia da mulher. O dia amanhece e o filho ouve os sinos do Reino do Céu. Para ela, há um frio ao seu redor, ela levanta a cabeça e percebe que está de volta ao cemitério. Nesse trecho, o narrador afirma que “Deus fincou no sonho um apoio para os seus pés, uma luz para a sua inteligência, ela dobrou os joelhos e rezou” (ANDERSEN, 2011, p. 463). O fato de destacar que Deus fincou em um sonho um apoio nos gera o questionamento se, de fato e na construção do texto, a morte realmente aparece para a mulher ou se tudo não passou de um sonho longo e repleto de detalhes. De toda forma, sendo isso ou não, ambas as possibilidades constroem um universo de dor, sofrimento e ao mesmo tempo de alívio, em que a morte transporta um vivo para seu submundo e lhe mostra como seu filho estava. Ao levantar para rezar, a mulher perde perdão a Deus e, com as palavras, encontrou o alívio que seu coração precisava e passou a perceber tudo ao seu redor:

[e]ntão rompeu o sol, um passarinho cantava sobre a sua cabeça e os sinos das igrejas tocavam para as matinas. Ficou tudo santo à sua volta, santo como no seu coração. Reconhecia o seu Deus, reconhecia os seus deveres e ansiosa apressou-se a ir para casa. Curvou-se sobre o marido, os seus braços quentes, os beijos íntimos o acordaram, e falaram com palavras do coração, de afeto, e ela era forte e doce, como uma esposa pode ser. Dela vinha o fluxo da esperança.

Agora não há mais a noite escura, a figura da Morte desaparece, a tristeza se esvai e um novo começo se põe aos olhos da protagonista. Sua dor fora substituída pelo alívio, sua revolta, pela aceitação, e sua crença voltou a ser pautada na vontade soberana de Deus. O narrador constrói uma nova história para a família. As filhas vivas e o marido teriam, então, sua mãe e esposa de volta e completamente diferente de antes, quando ela não enxergava nada nem ninguém além da saudade de seu filho que se fora. Ao chegar em casa e beijar sua família, flui daquela mãe o fluxo de esperança e a certeza de que “a vontade de Deus é sempre melhor!” (ANDERSEN, 2011, p. 464). Percebe-se que o fato de atribuir à vontade de Deus à morte de seu filho agora possui outra conotação, não mais a de revolta ou raiva pelo acontecido, mas de aceitação e compreensão do que houvera acontecido. Dela fluía a esperança, o recomeço e a certeza de que ele estava feliz ao lado de Deus e sua família estaria à sua espera, pronta para continuar a trajetória de suas vidas.

O término da história é marcado pelo final feliz em família, apesar da morte. Em sua obra, Andersen afirmou que a narrativa aqui analisada trouxe-lhe mais alegrias do que outras composições, pelo fato de que inúmeras mães profundamente tristes pela comum morte de seus

filhos na época em que a história se passa (1859), encontravam nela consolo e força para compreender o momento que vivenciavam e até mesmo a própria ideia da morte.

Ao contrário do conto de Perrault, analisado anteriormente, a representação do morrer na escrita de Andersen é extremamente simbólica e não violenta, embora possua muitos trechos com descrições bastante objetivas e reais sobre o assunto. Nessa morte construída pelo autor, o caráter redentor se faz acentuado. Personagens morrem para encontrar-se com Deus ou têm, no fim da vida, o fim das próprias dores e privações. “A criança na sepultura” traz a morte de um menino e também de sua própria mãe, não fisicamente, mas sentimental e espiritualmente. Com ele, se foram os sonhos, as esperanças e o desejo da própria vida. Não havia temor, mas apenas a necessidade de trazer de volta aquele que se havia perdido, atitude comum para a época. Sobre essa relação entre o autor e a fé, Vagula e Souza (2015) destacam que

Andersen revela [em seus] contos uma tradição religiosa indicando a necessidade de confiar num poder supremo, que tudo vê, tudo sabe e tudo pode. E, embora se distancie do tradicional “viveram felizes para sempre”, a morte está ligada, de certa forma, a um sentimento de felicidade que se revela como um novo começo para quem morreu e o sentimento de esperança para os personagens que perdem alguém querido. (VAGULA; SOUZA, 2015, p. 18).

Esse sentimento de esperança é o que finaliza a história da personagem e de muitas outras cuja vida é marcada pela perda, dor, sofrimento e beleza. Ao tratar da morte como temática, Andersen escreveu contos que motivam seus leitores a refletir sobre a impossibilidade de excluir de nossas vidas a morte. Não há como prevê-la ou evitá-la, mas há como compreendê-la ou refletir sobre ela através da literatura e por meio de muitos dos seus textos. Não apenas sobre a morte, a vasta coleção de contos de Andersen aborda temas nada efêmeros. Eles perduram até os presentes dias, apesar de terem sido escritos há muito tempo, justamente porque fazem menção à essência da alma humana e provocam reflexões sobre variados aspectos da vida, tais como “valores, identidade, a dualidade, aparência versus essência, do bem versus o mal, da frieza da morte versus o calor do amor que é a própria vida.” (VAGULA; SOUZA, 2015, p. 9). A atualidade da obra de Andersen revela-se justamente graças ao talento, sensibilidade e capacidade de falar sobre tantas verdades da natureza humana. Mesmo depois de mais de 100 anos após sua morte, seus textos continuam sendo lidos e atingindo o coração e a mente dos leitores das mais variadas idades.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os textos literários, sejam eles em suas formas orais ou escritas, bem como quaisquer manifestações artísticas, são fruto da imaginação e da experiência dos homens e trazem consigo um variado leque de informações e particularidades que fazem parte do universo que eles se propõem a apresentar. Essas características refletem os povos, seus costumes, vivências e tudo aquilo que os compõem.

Os contos populares são um dos mais importantes veículos para conduzir tais informações, e é através deles que podemos observar e compreender como as sociedades de épocas e regiões distintas compreendem a própria existência. Olhar para essas narrativas de modo comparativo nos faz entender o que, particularmente, cada uma delas nos transmite e como cada povo enxergou sobre as fases da vida e as dificuldades inerentes a ela, tais como a morte, nosso objeto de estudo.

Procuramos, ao longo dessa pesquisa, observar justamente essa forma de enxergar e vivenciar a morte por meio de narrativas que falam sobre as tantas verdades humanas. Verificamos, através de uma leitura crítico-interpretativa, como se deu a representação da morte nos contos “O Barba azul”; “Quando crianças brincaram de açougueiro I e II” e “A criança na sepultura” e observamos como a voz narrativa apresentou a ambientação dos espaços em que a morte acontece; destacando as ações empreendidas que configuram o morrer e suas peculiaridades nos textos, a fim de que fosse estudado os múltiplos sentidos que a ele são atribuídos. Todos esses objetivos foram elencados a fim de que uma questão-problema fosse solucionada ao longo da nossa pesquisa e através da leitura e análise do texto. Buscamos compreender como a morte foi ficcionalizada em narrativas que refletem a forma que os autores escolheram para representá-la.

Com a temática desta pesquisa, talvez muitos possam questionar sobre quais razões nos levaram a escolher estudar a morte através de contos. A principal resposta é o fato de que as histórias são produtos culturais, assim como a morte também é um retrato de muitas culturas. Ambos estão inseridos no todo que compõe a sociedade; o homem, as histórias e a morte caminham sempre juntos e não há quem possa dissociá-los, e por essa razão buscamos compreender as formas pelas quais essa relação acontece.

As narrativas de Perrault, dos irmãos Grimm e de Andersen estão repletas de cenas de morte e de representações construídas sob as mais distintas maneiras, e cada uma delas tanto é reflexo da capacidade criativa dos autores – mesmo no processo de compilação e adaptação para a forma escrita, no caso de Perrault e dos irmãos Grimm, e principalmente no processo de

escrita, para os textos de Andersen –, e das influências políticas, sociais e culturais que cada autor, e consequentemente cada história, sofreu ao longo desse processo.

A relevância deste trabalho se dá principalmente na necessidade de considerar que, sejam nos textos clássicos ou nos que são produzidos na contemporaneidade, a morte é um dos principais temas a serem tratados na literatura infantil e ela está presente neles desde quando a ideia de infância ainda era inexistente. Além desse fato, o reconhecimento do patrimônio contido dentro dessas coletâneas foi ponto importante para a produção do presente texto.

Ao longo de toda a trajetória de leitura, pesquisa, questionamentos e escrita, pudemos perceber que os contos maravilhosos, os contos de fadas, ou puramente as narrativas populares não são simplesmente objetos de deleite e lazer, mas documentos históricos que nos apresentam retratos culturais valiosos e que trazem consigo a bagagem não só dos autores, mas principalmente dos povos a quem eles se referem para construir suas narrativas, sejam homens do campo, mães, crianças, reis, rainhas, seres sobrenaturais ou simplesmente seres.

Na presente pesquisa nos propusemos a analisar a representação da morte em contos maravilhosos compilados por autores que se consagraram não apenas em território europeu, mas em grande parte do mundo. Embora esses contos provavelmente não tenham surgido em solo francês, alemão e dinamarquês – locais de nascimento de Perrault, irmãos Grimm e Andersen, uma vez que não há como delimitar uma origem temporal e espacial exata para narrativas que nasceram, inicialmente, em sua forma oral –, foram nesses países que eles se consagraram graças aos nomes desses quatro homens. Antes, entretanto, que essa análise fosse realizada, organizamos um panorama geral sobre a morte em três momentos da história ocidental, principalmente na Europa. Esse percurso foi visto no século XVII e XVIII e no XIX, divididos ao longo do primeiro capítulo. Sobre os séculos XVII e XVIII, pudemos perceber algumas mudanças significativas nas formas que os homens vivenciaram a morte.

A construção dos cemitérios como um lugar de descanso para o corpo foi uma delas, bem como, e talvez a mais importante, o fato de enxergá-la como um desejo de Deus graças a grande influência que a igreja e a religião sempre exerceram sobre a mente e o comportamento humano. Foi nesse período que as pessoas, ao invés de serem aproximadas do evento apenas no leito de morte, eram ensinadas sobre o fim da vida durante o decorrer dela, para que assim “se preparassem” ao longo de sua trajetória. Até então, não havia desespero ou gesto de comoção excessivos, no entanto, ao findar do século XVIII, e meados do século XIX, esses sentimentos são plenamente substituídos pelo desespero e dramaticidade.

Essa distinção nos modos de sentir a morte foi percebida nas análises de “Quando crianças brincaram de açougueiro I e II”, dos Grimm, e “A criança na sepultura”, de Andersen.

Nos primeiros, a morte é representada de forma brutal e sem detalhes, mas acontece de forma rápida, não há pleno apego aos filhos e espaço para demonstrações de afeto, já no segundo, essa situação é vivenciada de forma oposta, uma vez que a família enlutada sofre a partida do filho mais novo e a mãe deseja partir para junto dele em seu leito de morte.

Além desse capítulo, o segundo tratou do panorama histórico da literatura infantil. Nele abordamos o surgimento das narrativas populares maravilhosas, trazendo questões como a ideia de infância, dos textos destinados à ela e da função inicial que eles possuíam, e realizamos, também, um percurso biográfico dos autores, trazendo as principais características de sua escrita, o contexto cultural em que eles estavam inseridos no processo de produção das obras e outros fatores influentes nelas. Além disso, evidenciamos que, com exceção de Andersen, o único dos autores que possui contos de própria autoria, a exemplo do que foi aqui analisado; Perrault e os irmãos Grimm fizeram um trabalho de compilação de histórias que eram repassadas oralmente para um público de idade variada em situações comuns da rotina diária, como os momentos de trabalho e lazer. Nesse processo de compilação, vimos que muitas mulheres, tais como amas de leite e camponesas, foram muito importantes para o recolhimento dos textos, uma vez que elas eram a ponte que interligava os autores ao povo.

Ao longo das análises, pudemos constatar algumas informações importantes sobre o modo como o narrador apresenta as cenas de morte. Em “O Barba Azul” há uma descrição detalhada dos espaços onde a história acontece, e isso, além de aproximar o leitor do próprio texto, contribui para o detalhamento das cenas mais marcantes da trama, que são o momento em que a esposa descobre o quarto dos horrores, repleto de corpos pendurados e sangue coagulado, e o momento em que Barba Azul a levanta pelos cabelos para matá-la, antes de ser interrompido pelos irmãos da moça. Além desses, a morte do vilão, que não é enfatizada tanto quanto o momento do quarto, é representada enquanto punição para os males cometidos por ele. Assim que ele falece, a viúva reconstrói sua vida.

No que se refere aos dois contos dos irmãos Grimm, pudemos destacar que embora o enredo não apresente detalhes, como o texto anterior, e tenha um tamanho menor, os dois contos, juntos, são os únicos a trazerem um número maior de mortes e também a narrar cada uma delas de forma sequenciada (embora isso só aconteça em um dos textos). Neles não há descrições aprofundadas sobre os espaços em que a história acontece e também não há tanta interação entre as personagens.

Por último, temos o conto de Andersen que, semelhantemente ao de Perrault, desenvolve todas as ações do texto de forma bastante detalhada, no entanto essas ações não giram em torno da morte da criança, uma vez que o narrador apenas inicia o texto informando que havia luto

na casa, mas não deixa explícito por qual razão o menino veio a falecer. Todos os detalhes desembocam no modo como a família, a mãe principalmente, da criança vivenciou a experiência do luto.

Embora haja intensidade nos contos, há um sentimento de luto, de perda, de tristeza, que perpassa os quatro, mesmo que a compreensão da morte aconteça de forma diferente para o século XVII ou para o XIX. Em Perrault, a vítima sente tristeza e medo ao encontrar o quarto que abrigava os corpos das esposas anteriores de seu marido, e teme a sua própria morte, também recorrendo a Deus para livrá-la do fim trágico, embora de uma maneira menos intensa do que a de Andersen. No segundo texto dos Grimm, embora de forma rápida, a mãe também sente a perda de seu filho morto em uma brincadeira e é essa dor que a faz matar quem o levou à morte. Além dela, seu esposo também é invadido pelos sentimentos de solidão e não suporta a ausência completa de sua família e acaba morrendo de desgosto.

Em Andersen essa intensidade encontra ápice, tanto pela concepção de família já fundamentada, quanto pela representação que a morte recebeu no século XIX, em seu principal período de dramaticidade e sentimentalismo. Nessa narrativa, a relação entre Deus, o homem e a morte se estreita e aqueles que perdem seus entes passam pela dor, desespero, aceitação e renascimento após a morte. O conto de Perrault traz a causa da morte, diferentemente do de Andersen, e a forma como essa morte aconteceu: todas as esposas foram estranguladas e tiveram seus corpos pendurados na parede.

Nos três textos a construção da família já se faz presente. No primeiro de forma menos detalhada, e não há a menção ao pai da esposa de Barba Azul, mas apenas das filhas, dos filhos e da mãe. Nos dois contos dos Grimm, toda a família, no segundo conto, é mencionada, a mãe, o pai e os três filhos, bem como no de Andersen, que traz a mesma sequência. Embora a maioria deles seja dedicada às crianças, o conto de Andersen parece-nos trazer uma mensagem marcante para os adultos, afinal, é sobre o luto de uma mãe, mais do que sobre a vida de um menino. Ainda assim, diferentemente de Barba Azul, não há questionamentos sobre ser ou não apropriado para o universo infantil, porque não há menção ao horror, medo ou pudor que pudessem taxar o texto de “impróprio”. Ao contrário, também, do que aconteceu na narrativa dos irmãos Grimm, analisada anteriormente. Completamente oposto ao que fora apontado até então, Jacob e Wilhelm Grimm construíram um conto que, embora curto, traz uma enorme e sequencial tragicidade.

Em todos os textos a morte é tratada como algo irreversível, um aniquilamento definitivo. Não há nenhum elemento sobrenatural capaz de trazer de volta à vida aqueles que falecem nas histórias. Em “O Barba azul” não há retorno para as mulheres que morreram nas mãos do esposo

assassino, seus corpos retalhados e pendurados na parede não são reconstruídos e ele também não retorna ao ser morto no final da trama. Isso também não acontece com a criança do conto “I”, de “Quando crianças brincaram de açougueiro”, nem com as personagens do “II”, sejam as crianças ou os pais.

Semelhantemente, isso ocorre em “O menino da sepultura”, com apenas uma única distinção. Embora a o falecimento da criança continue sendo irreversível, nele a Morte encontra a mãe aflita e desesperada e a leva ao “mundo dos mortos” para ver o seu filho. Lá ela o abraça e despede-se verdadeiramente dele, retornando à terra. Outro fato importante é que nos três primeiros textos não há menção ao que poderia ocorrer após o falecimento, justamente porque a relação com a religião se dá em Andersen e seu conto é o único que traz um estágio após a morte no encontro da mãe com seu filho no paraíso. Além disso, seu texto é o único que menciona o ritual de cortejar, realizar o enterro e levar o corpo ao cemitério. Ele descreve essas etapas comuns ao sepultamento e também traz a morte enquanto personagem da trama, descrevendo suas características físicas.

Com tudo o que foi aqui exposto e pesquisado, reconhecemos, antes de tudo, a importância das narrativas clássicas não só para a literatura infantil, mas para a literatura como um todo. Através delas, pudemos realizar uma ampla pesquisa que nos fornece dados artísticos e culturais oriundos do próprio povo, a principal inspiração dos contos populares. Por meio dessas histórias compreendemos mais acerca da morte e de como as pessoas lidam com ela e com os conflitos que ela traz. Percebemos, também, como autores importantes desse gênero utilizaram a ferramenta da linguagem para representá-la, transformando em personagem do texto, em mero acessório para o desenrolar de uma determinada trama ou em um evento marcante para a vida das personagens que não só divertem, mas nos fazem pensar e refletir sobre a nossa própria existência.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR, Vera Teixeira de. **A morte na literatura: da tradição ao mundo infantil**. IN AGUIAR, V.T; CECCANTINI, L.J; MARTHA, A.A.P. (Orgs.) **Heróis contra a parede: estudos de literatura infantil e juvenil**. São Paulo: Cultura Acadêmica. ANEP, 2010.
- ANDERSEN, Hans Christian. **Contos de Hans Christian Andersen**. Tradução de Silva Duarte. – São Paulo : Paulinas, 2011.
- ANDRADE, Janilto. **Erotismo e morte nas artes**. Revista ArtCultura, Uberlândia, v. 18, n. 32, p. 153-168, jan.-jun. 2016
- ARIÉS, Philippe. **Sobre a história da morte no Ocidente desde a Idade Média**. Tradução de Priscila Viana Siqueira. 2a ed. Lisboa: Teorema, 2012.
- _____. **O homem diante da morte**. Tradução de Luiza Ribeiro. I ed. São Paulo : Editora Unesp, 2014.
- _____. **História social da criança e da família**. Tradução: D. Flaksman. 2. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2016.
- BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise nos contos de Fadas**. Tradução de Arlene Caetano. São Paulo: Paz & Terra, 2014.
- CADEMARTORI, L. **O que é literatura infantil?** 6ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- CAVALCANTE, Maria Imaculada. **AMOR, EROTISMO E MORTE**. Revista LINGUAGEM – Estudos e Pesquisas, Catalão, vol. 6-7 – 2005.
- CHARTIER, R. **A história cultural: entre práticas e representações**. Tradução Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difel, 1990.
- CHIAVENATO, Júlio José. **A morte uma abordagem sociocultural**. São Paulo : Moderna, 1998.
- COELHO, N. N. **A Literatura Infantil**. São Paulo: Quíron, 1984.
- _____. **Panorama histórico da literatura infantil e juvenil**. São Paulo: Quíron, 1985.
- _____. **O conto de fadas**. São Paulo: Ática, 1987.
- _____. **O conto de fadas: Símbolos - Mitos – Arquétipos**. São Paulo : Editora Ática, 2012.
- _____. **Literatura Infantil: teoria, análise, didática**. São Paulo : Editora Ática, 1993.
- DARNTON, R. **O grande massacre de gatos, e outros episódios da história cultural francesa**. Rio de Janeiro: Graal, 1986.
- DUARTE, Silva. **Andersen e a sua obra**. Lisboa, Portugal, Livros Horizonte, 1995.
- FRANCO, Nara Lêda. **Aspectos da fortuna crítica brasileira de Charles Perrault**. (Dissertação de Mestrado em Letras, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul). Três Lagoas, 2011.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: Uma Introdução**. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GRIMM, Jacob. GRIMM, Whilhelm. **Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos**: (1812-1815). Tradução de Christine Röhrig. 1ª Edição. São Paulo : Cosac Naify, 2012.

JURAZEKY, Rosana da Silva Santos. **Um percurso teórico-metodológico para leitura de O Isqueiro Mágico e A Rainha da Neve, de Hans Christian Andersen (1805-1875)**. (Tese de doutorado em Educação. Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Estadual Paulista). Presidente Prudente, 2014.

KOVÁCS, Maria Júlia. **Morte e desenvolvimento humano**. - São Paulo: Casa do Psicólogo, 1992.

KÜBLER-ROSS, Elisabeth. **Sobre a morte e o morrer**: o que os doentes terminais têm para ensinar a médicos, enfermeiras, religiosos e aos seus próprios parentes. 7a ed. São Paulo: Martins Fontes; 1996.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **Literatura infantil brasileira**: história & histórias. 4. ed. São Paulo: Ática, 1985.

LOTTERMANN, Clarice. **Representações da morte na literatura infantil e juvenil brasileira**. Anais do SILEL. Volume 1. Uberlândia: EDUFU, 2009.

OLIVEIRA, Véra Beatriz Medeiros Bertol de. **A representação da criança nos contos de Hans Christian Andersen**: o desvelar de um paradigma. (Dissertação de mestrado em Letras, Universidade Estadual de Maringá). Maringá, 2014.

PAIVA, Lucélia Elizabeth. **A arte de falar da morte para crianças**: a literatura infantil como recurso para abordar a morte com crianças e educadores — Aparecida, SP: Idéias & Letras, 2011.

PAULINO, Juliana Deoldoto. **Irmãos Grimm**: uma possibilidade de ensino e aprendizagem com encantamento. (Trabalho de Conclusão de Curso em Pedagogia, Universidade Estadual de Maringá). Maringá, 2013.

PERRAULT, Charles. **Contos de mamãe gansa**. Coleção L&PM Pocket, 2012.

_____. **Contos da mamãe Gansa**. Tradução de Leonardo Fróes. 1ª Edição. São Paulo : Cosac Naify, 2015.

PINHEIRO, Nárgyla Maria Lourenção Pimenta. **COMO VOCÊ ESTÁ DIFERENTE, VOVÓ!** Aspectos sócio-históricos dos contos populares. (Dissertação de mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.

POSTMAN, Neil. **O desaparecimento da infância**. Tradução de Suzana Menescal de Alencar Carvalho e José Laurenio de Melo. – Rio de Janeiro: Graphia, 1999.

RODRIGUES, José Carlos. **Tabu da morte**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.

SALEM, Nazira. **História da Literatura Infantil**. São Paulo: Mestre Jou, 1999, 198 p.

SALISBURY, Martin. **Livro infantil ilustrado: a arte da narrativa visual**. São Paulo, SP – Rosari, 2013.

SENA, André de (org). **Literatura Fantástica e Orientalismo**. – Recife : Ed. Universitária da UFPE, 2013.

SHEKESPEARE, Willian. **Hamlet**. Tradução de Ana Amélia de Queiroz C. de Mendonça e Barbara Heliodora. Rio de Janeiro : Ediouro, 2013.

SCHMITT, Juliana. **Mortes vitorianas: corpos luto e vestuário**. São Paulo: Alameda, 2010.

SOSA, Jesualdo. **A Literatura Infantil**. São Paulo: Cultrix, 1978.

SOUZA, Thaísa Zillmann de. **Grimm: dos contos de fadas para a televisão**. (Trabalho de Conclusão de Curso em Comunicação Social, Faculdade de Comunicação Social da UFJF), Juiz de Fora Fevereiro de 2014.

TATAR, M. **Contos de Fadas: edição comentada e ilustrada**. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

TRAÇA, Maria Emília. **O Fio da Memória** – do conto popular ao conto para crianças. 2ed. Porto: Porto Editora, 1998.

WARNER, Marina. **Da Fera à Loira: sobre contos de fadas e seus narradores**. Companhia dasLetras: São Paulo, 1999.

ZILBERMAN, Regina. **A literatura infantil na escola**. São Paulo: Global, 2003.

ZILBERMAN, Regina. MAGALHÃES, Ligia Cademartori. **Literatura infantil: Autoritarismo e Emancipação**. – São Paulo : Ática, 1982.

REFERÊNCIAS VIRTUAIS

CARARO, Aryane. **Irmãos Grimm, com açúcar e tristeza**. IN: Estadão, São Paulo, dez, 2012. Disponível em <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,irmaos-grimm-com-acucar-e-tristeza-imp-,976384>>. Acesso em 04 Abr 2018.

CARDEMATO, Ligia. O que é a Literatura Infantil. São Paulo : Editora Brasiliense, 1986. Disponível em <<http://wuapdf.tk/o-que-e-literatura-infantil-dgmedia1267515930.pdf>>. Acesso em 15 Nov 2018.

CORREIA, Graça Maria do Rosário Ribeiro. **A Morte na Literatura Infanto-Juvenil**: da análise de obras literárias ao incentivo da Leitura desta problemática na “Hora do Conto”. 2013. Dissertação (Mestrado). Universidade Portucalense, Porto, 2013. Disponível em <<http://repositorio.uportu.pt/xmlui/handle/11328/787>>. Acesso em 04 Abr 2018.

EIRAS, Pedro. **Para que servem as histórias que metem medo?** Revista Literaturas orais e marginais. V. 3. Porto, 2010. Disponível em <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/12526.pdf>>. Acesso em 04 Abr 2018.

FERREIRA, Isabel Maria da Cunha. **A morte em quatro narrativas brasileiras da segunda metade do século XX**. (Dissertação de mestrado em Literaturas Românicas, Faculdade de Letras da Universidade do Porto). Porto, 2006. Disponível em <<https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/13043/2/tesemestmorte000069331.pdf>>. Acesso em 22 Jan 2019.

GOETHE, Johann Wolfgang. **Os sofrimentos do jovem Werther**. Tradução de Marcelo Backes. Porto Alegre : L&PM, 2010. Disponível em <<http://sanderlei.com.br/PDF/Johann-Wolfgang-von-Goethe/Johann-Wolfgang-von-Goethe-Os-Sofrimentos-do-Jovem-Werther.pdf>>. Acesso em 29 Mar 2018.

GOMES, Steffany Romualdo Sousa. MEDEIROS, Márcia Maria de. **Concepções da morte: da idade média ao mundo contemporâneo**. In: Encontro de Ensino, Pesquisa e Extensão, 2014. Anais do 8º ENEPE UFGD e 5º EPEX UEMS. Mato Grosso, 2014. Disponível em <<https://anaisonline.uems.br/index.php/enic/article/download/.../2295>>. Acesso em 30 Abr 2018.

GONGORA, Ana Paula Sversuti; MARTHA, Alice Áurea Penteado. **Temas e imagens polêmicas nos contos de Hans Christian Andersen**. IN: CELLI – COLÓQUIO DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS. 3, 2007, Maringá. Anais do evento Maringá, 2009, p. 118-128. Disponível em <http://www.ple.uem.br/3celli_anais/trabalhos/estudos_literarios/pdf_literario/011.pdf>. Acesso em 05 Mar 2018.

GOULART, Michel. **35 fotos post mortem [feitas após a morte]**. Disponível em <<http://historiadigital.org/author/profmichel/>> Acesso em 05 Fev 2018.

MACHADO, José Carlos Neves. **Artigo - Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos**. Abril, 2013. Disponível em <<http://casaderafael.blogspot.com/2013/04/artigo-contos-maravilhosos-infantis-e.html>>. Acesso em 02 Jun 2018.

MATA, Sérgio da. MATA, Giulie Vieira da. **Os Irmãos Grimm entre Romantismo, Historicismo e Folclorística**. Fênix – Revista de História e Estudos Culturais. Minas Gerais, Vol. 3 Ano III nº 2. Junho, 2006. Disponível em < www.revistafenix.pro.br>. Acesso em 05 mai 2018.

MAZZARI, Marcus V. **Era uma vez dois irmãos...** Revista Estudos Avançados. São Paulo, v. 25, n. 72, 2011. Disponível em < <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10588>>. Acesso em 06 mai 2018.

MENDES, M. B. T. **Em busca dos contos perdidos: O significado das funções femininas nos contos de Perrault**. São Paulo: Editora UNESP, 2000. Disponível em < <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/up000011.pdf>>. Acesso em 05 mai 2018.

PERDUE, Virgina. **A dança da morte**. Disponível em <<https://feira-das-vaidades-mil.blogspot.com.br/2011/08/danca-da-morte.html>>. Acesso em 05 Fev. 2018.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Cultura e Representações, uma trajetória**. Revista Anos 90, Porto Alegre, v. 13, n. 23/24, p.45-58, jan./dez. 2006. Disponível em < <http://www.seer.ufrgs.br/anos90/article/viewFile/6395/3837>>. Acesso em 03 Agos 2018.

SILVA, Josineia Sousa da. **Protocolos de leitura em obras de Maria José Dupré na série Vaga-lume: livros, leitura e literatura para jovens leitores no século XX**. (Dissertação de mestrado em Letras). Faculdade Federal do Espírito Santo. Espírito Santo, 2017. Disponível em <http://portais4.ufes.br/posgrad/teses/tese_11202_Disserta%E7%E3o%20-%20Josineia20171019-74800.pdf>. Acesso em 01 Ago 2018.

SONETOS, DE LUIS DE CAMÕES. Disponível em <<http://livros01.livrosgratis.com.br/bv000164.pdf>>. Acesso em 02 Fev 2018.

SOUZA, Ana Carolina Machado de. **Uma análise de literatura: Os sofrimentos do jovem Werther**. Disponível em <<https://historiandonanet07.wordpress.com/2012/05/03/uma-analise-de-literatura-os-sofrimentos-do-jovem-werther/>>. Acesso em 03 Fev. 2018.

VAGULA, Vania Kelen Belão. SOUZA, Renata Junqueira de. **A morte na literatura infantil de Hans Christian Andersen**. Revista Caderno Seminal Digital. Rio de Janeiro, ano 21, nº 23, v. 1 (JAN-JUN/2015). Disponível em < <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/cadernoseminal/article/viewFile/14510/12989>>. Acesso em 09 mai 2018.

VOLOBUEF, K. **Contos de fadas dos irmãos Grimm**. [s.l.]: Carta na Escola [online], 2013. Disponível em < <http://www.cartacapital.com.br/educacao/carta-fundamental-arquivo/contosde-fadas-dos-irmaos-grimm> >, acesso em

WERLANG, Willian. **A Queda de Napoleão Bonaparte: a Fundação da Federação Alemã**. Disponível em <<http://www.editorawerlang.com.br/diekoloniesantoangelozeitung0016.asp>>. Acesso em 02 mai 2018.

VILLASENOR Rafael Lopez; CONCONE, Maria Helena Villas Bôas. **A celebração da morte no imaginário popular mexicano**. Revista Temática Kairós Gerontologia. São Paulo V.15, n. 4, pp. 37-47. Ago. 2012. Disponível em

<<https://revistas.pucsp.br/index.php/kairos/article/viewFile/17036/12642>>. Acesso em 28 Jan 2018.

ANEXO A – “O Barba Azul”, de Charles Perrault (2012)

Era uma vez um homem que possuía belas casas na cidade e no campo, baixelas de ouro e de prata, móveis ornamentados, carruagens inteiramente douradas; mas por infidelidade esse homem tinha a barba azul: isso o tornava tão feio, tão horroroso, que não havia menina nem mulher que não fugisse dele.

Uma de suas vizinhas, senhora muito distinta, tinha duas filhas perfeitamente lindas. Pedindo a mão de uma delas em casamento à mãe, ele permitiu que ela escolhesse qual delas gostaria de lhe dar. Mas nenhuma das duas quis saber dele, e uma o empurrava para a outra, incapazes de aceitar um homem que tinha a barba azul. O que as desagradava ainda mais é que ele já havia se casado com várias mulheres, das quais ninguém sabia o que tinha sido.

O Barba Azul, para travar conhecimento com elas, levou-as com a mãe, mais três ou quatro das melhores amigas delas e alguns rapazes da vizinhança, a uma de suas casas de campo, onde ficaram por oito dias seguidos. Não foram senão passeios, caçadas e pescarias, danças e festins, ceias fartas: ninguém nunca dormia, pois passavam a noite toda a fazer brincadeiras uns com os outros; tudo enfim ia tão bem que a caçula começou a achar que o dono da casa já não tinha a barba assim tão azul e era um homem muito respeitável. Tão logo voltaram para a cidade, fez-se o casamento.

Um mês depois, o Barba Azul disse a sua mulher que um negócio importante o obrigava a fazer uma viagem de pelo menos seis semanas à província; que ele esperava que ela se divertisse bastante durante sua ausência, que convidasse suas amigas mais próximas, que as levasse a passeios no campo, se assim quisesse, e que por toda parte ela comesse do bom e do melhor.

– Aqui estão – disse a ela – as chaves dos dois depósitos de móveis, as chaves das baixelas de ouro e de prata, que não devem ser usadas todos os dias, as chaves dos meus cofres-fortes, onde estão o meu dinheiro e o meu ouro, as chaves das caixinhas com as minhas pedras preciosas e também a chave mestra de todos os apartamentos. Já esta aqui, esta chavezinha, é do gabinete no fim do grande corredor do apartamento térreo; abra tudo, ande por todos os cantos, mas nesse pequeno gabinete eu a proíbo de entrar, e a proíbo de tal modo que, caso aconteça de abri-lo, você nem imagina o que serei capaz de fazer de tanta raiva.

Ela prometeu cumprir à risca todas as ordens que acabara de receber; ele, depois de beijar a esposa, subiu em sua carruagem e lá se foi pela estrada.

As vizinhas e as amigas mais íntimas nem esperaram por um convite para ir visitar a recém casada, de tão impacientes que estavam para ver as riquezas da casa dela, à qual não tinham se atrevido a ir enquanto o marido estava lá, por causa da barba azul que lhes punha tanto medo. Assim, sem demora, elas percorreram os quartos, os gabinetes, as rouparias, cada cômodo mais bonito e mais luxuoso do que o outro. Em seguida, foram até p depósito de móveis, onde não se cansaram de admirar a quantidade e a beleza das tapeçarias, leitos, sofás, gaveteiros, mesinhas, mesas, espelhos nos quais elas se viam dos pés à cabeça e cujas molduras, sendo umas de cristal, outras de prata pura e de prata dourada, era as mais belas, as mais magníficas que já tinham visto. Não paravam de exaltar e de invejar a felicidade da amiga que, entretanto, não se divertia nada vendo aquelas riquezas todas, devido à impaciência que sentia para ir abrir o gabinete do apartamento térreo.

A curiosidade a instigava tanto que, sem nem considerar como seria indelicado deixar suas acompanhantes sozinhas, ela desceu por uma escadinha secreta, e com tal precipitação que por duas vezes achou que fosse quebrar o pescoço. Quando chegou à porta do gabinete, ficou ali parada por algum tempo, pensando na proibição que seu marido havia feito e refletindo que era até bem possível que lhe acontecesse uma desgraça caso ela o desobedecesse; mas a tentação era tão forte que ela não pôde resistir: pegou portanto a chavezinha e, tremendo, abriu a porta do gabinete.

De início não viu nada, porque as janelas estavam fechadas; mas momentos depois começou a notar que o chão estava todo coberto de sangue coagulado e que nesse sangue estavam refletidos os corpos de várias mulheres mortas e penduradas ao longo das paredes (eram as mulheres com as quais Barba Azul se casara, todas estranguladas por ele, uma após a outra). Ela achou que ia morrer de medo, e a chave do gabinete, que tinha acabado de tirar da fechadura, caiu de sua mão. Tomando um pouco de coragem, apanhou a chave, fechou a porta outra vez, e subiu a seu quarto para se recuperar por algum tempo; não conseguia, porém, se controlar, tão abalada se sentia.

Ao perceber que a chave do gabinete estava suja de sangue, ela a limpou umas duas ou três vezes, mas o sangue não saía nunca; nem sequer adiantou lavá-la, mesmo esfregando com sabão e areia, sempre ficava uma manchinha de sangue, pois a chave estava enfeitiçada e não havia meio de clareá-la totalmente: quando se tirava o sangue de um lado, ele reaparecia do outro.

Nessa mesma noite, o Barba azul voltou da viagem dizendo que no caminho havia recebido algumas cartas informando-o de que o negócio que o fizera partir já havia sido

resolvido e favor dele. A mulher fez tudo o que pôde para demonstrar grande contentamento com o seu pronto retorno.

No dia seguinte, ele pediu as chaves de volta e elas as entregou, mas com a mão tremendo tanto que ele adivinhou facilmente tudo o que havia se passado. Então disse a ela:

– Por que a chave do gabinete não está junto das outras?

– Ah, eu devo ter deixado lá em cima, na minha mesa – ela respondeu.

– Pois não se esqueça de me dar logo essa também, disse o Barba Azul.

Depois de muitos adiamentos, foi preciso entregar a chave. Tendo-a examinado, o Barba Azul perguntou à esposa:

– Por que há sangue nesta chave?

– Não sei de nada – respondeu a pobre mulher, mais pálida do que a própria morte.

– Não sabe de nada, não é? – prosseguiu o Barba Azul. – Eu, porém, sei muito bem; a senhora resolveu entrar no gabinete! Pois então, madame, agora vai entrar de vez, para ocupar seu lugar junto das damas que lá viu.

Ela se jogou aos pés do marido, chorando e lhe pedindo perdão por sua desobediência, com todas as demonstrações de um arrependimento sincero. Tão linda e aflita estava que teria comovido uma pedra; mas o coração do Barba Azul era mais duro do que pedra.

– A senhora tem de morrer, madame – disse ele. – E agora mesmo.

– Já que tenho de morrer – respondeu ela, fitando-o com os olhos cheios de lágrimas –, dê-me um tempo para eu rezar a Deus.

– Dou-lhe dez minutos – replicou o Barba Azul – e nem um instante a mais.

Assim que se viu sozinha, ela chamou sua irmã e disse a ela:

– Por favor, querida Anne – (era esse o nome dela) –, eu queria que você subisse no alto da torre para ver se nossos irmãos já estão vindo; eles prometeram vir me visitar hoje e, se você os vir, faça sinal para se apressarem.

A irmã Anne foi até o alto da torre, e a outra, coitada, em desespero, de vez em quando lhe gritava:

– Anne, Anne, minha irmã, não está vendo nada vindo?

E a irmã Anne respondia:

– Não vejo nada além de sol na poeira e muito mato na beira.

Enquanto isso, o Barba Azul, com um enorme facão na mão, gritava com toda a força para a mulher:

– Desça logo daí, senão eu subo.

– Por favor, só mais um momentinho – dizia-lhe a mulher; e em voz baixa ela logo perguntava:

– Anne, Anne, minha irmã, não está vendo nada vindo?

E a irmã Anne respondia:

– Não vejo nada além de sol na poeira e muito mato na beira.

– Vamos, desça logo – gritava o Barba Azul –, senão eu vou subir:

– Já estou indo – respondia a mulher, que depois perguntava:

– Anne, Anne, minha irmã, não está vendo nada vindo?

– Estou vendo uma poeirada agora, vindo para o lado de cá – respondeu a irmã Anne.

– Será que são meus irmãos?

– Não, minha irmã, que pena! É só um bando de carneiros.

– E então, não vai descer? – gritava o Barba Azul.

– Só mais um momentinho – respondia a mulher, que depois perguntava:

– Anne, Anne, minha irmã, não está vendo nada vindo?

– Estou vendo dois cavaleiros vindo para cá, mas ainda estão muito longe... – respondeu ela. – Graças a Deus – disse logo depois –, são os nossos irmãos, vou fazer tudo o que posso para que eles se apressem.

O Barba Azul passou a gritar tão alto que toda a casa começou a tremer. A pobre mulher, enfim, desceu e foi jogar-se aos pés dele, chorando muito e toda descabelada.

– De nada adianta isso – o Barba Azul disse –, você vai ter de morrer.

Em seguida, pegando-a pelos cabelos com uma das mãos e, com a outra, levantando o facão no ar, ele se preparou para cortar a cabeça da mulher. A coitada, virada para o marido e encarando-o com o olhar amortecido, pediu que ele lhe concedesse mais um momento de reflexão.

– Não, não – disse ele –, recomende-se a Deus agora – e já erguendo o braço bem alto... Nesse momento, bateram com tanta força na porta que o Barba Azul ficou paralisado. Abriram-na e logo entraram dois cavaleiros que, de espada em punho, foram correndo enfrentá-lo.

Ao reconhecer os irmãos de sua esposa, um mosqueteiro e outro soldado da Cavalaria, o Barba Azul fugiu às pressas para se salvar; mas os dois irmãos o perseguiram de tão perto que o agarraram antes de ele conseguir chegar à escada da frente. Vararam-lhe o corpo com as espadas e o deixaram morto. A pobre mulher, quase tão morta quanto o marido, nem teve forças para se levantar e ir abraçar os irmãos.

Deu-se que o Barba Azul não tinha herdeiros e, assim, sua mulher ficou com posse de todos os seus bens. Ela usou uma parte da fortuna para casar a irmã Anne com um jovem fidalgo

que havia tempos a amava; outra parte para comprar patentes de capitão para os dois irmãos; e o resto para se casar ela mesma com um homem muito correto que a fez esquecer os maus momentos que havia passado com o Barba Azul.

Moral

A curiosidade, com seu deslumbramento,
Causa muito arrependimento;
Há mil exemplos, todos os dias, a aparecer.
É, que a mulher me perdoe, um prazer tão raro
Que, satisfeito, deixa de ser
E sempre custa muito caro.

Outra moral

Quem de bom senso tem um pingaço,
E do mundo já conhece a trama,
Percebe logo que esta história
É um conto bem do tempo antigo.
Não mais há esposo tão terrível,
Nem que assim peça o impossível.
Se ele estiver ciumento e triste,
Não põe, perto da esposa, o dedo em riste;
E, seja lá de que cor sua barba for;
É difícil saber qual dos dois é o senhor.

ANEXO B – “Quando crianças brincaram de açougueiro I e II”, dos irmãos Grimm

I

Numa cidade chamada Franecker, situada nos Países Baixos, um grupo de meninas e meninos, entre cinco e seis anos, estava brincando. Decidiram que um menino deveria ser o açougueiro, outro o cozinheiro e um terceiro menino, o leitão. Uma menina seria a cozinheira, a outra seria a assistente de cozinha. A assistente de cozinha deveria recolher o sangue do leitão numa vasilha para depois fazer salsichas. O açougueiro então se aproximou do menino que era pra ser o leitão, derrubou-o no chão, cortou sua goela com uma faca e a assistente recolheu o sangue na vasilha. Um senhor que por acaso passava por ali viu a desgraça e levou o menino açougueiro à autoridade máxima, que imediatamente mandou reunir todo o conselho. Estavam todos discutindo o assunto e não sabiam o que fazer com o menino, pois sabiam que a agressão tinha acontecido numa brincadeira de crianças. Um entre eles, um velhinho de cabelos brancos, aconselhou ao juiz pegar uma maçã bem vermelhinha e colocá-la numa das mãos e na outra, uma moeda reluzente. Então ele deveria chamar a criança e estender ao mesmo tempo ambas as mãos em sua direção: se ela apanhasse a maçã, seria considerada inocente, mas se pegasse a moeda deveria ser condenada à morte. O conselho foi seguido e, sorrindo, a criança pegou a maçã, sendo liberada de qualquer castigo.

II

Certa vez, os filhos viram o pai matando um porco. À tarde, quando estavam brincando, uma criança disse à outra: “você vai ser o leitão e eu, o açougueiro”. Em seguida ela pegou uma faca e espetou-a na garganta do irmãozinho. A mãe, que estava dando banho no bebê lá em cima, ouviu a gritaria das crianças, correu para ver o que era, puxou a faca do pescoço do filho e, em meio a sua raiva, fincou no coração do que brincava de açougueiro. Depois correu para a banheira para ver o bebê, mas ele tinha se afogado. A mulher ficou tão desesperada que, invadida pelo medo e não se deixando consolar pelos empregados, acabou se enforcando. Quando o marido voltou do campo e viu o que havia acontecido, ficou tão deprimido que morreu pouco tempo depois.

ANEXO C – “A criança na sepultura”, de Hans Christian Andersen (2011)

Havia luto na casa, havia luto nos corações, a criança mais nova, um menino de quatro anos, o único filho, alegria dos pais e esperança do futuro, estava morto. Duas filhas mais velhas tinham eles, a mais velha seria nesse mesmo ano confirmada, abençoadas ambas as boas meninas, mas a criança perdida é sempre a mais querida, e este era o filho mais novo e único. Foi uma provação difícil.

As irmãs o lamentaram, como os corações jovens lamentam, tocadas especialmente pela dor dos pais. O pai estava profundamente acabrunhado, mas a mãe, oprimida pela grande dor. Noite e dia tinha andado à volta da criança doente, cuidado dela, levantado e trazido. Era uma parte de si própria, tinha-o sentido e vivido. Não podia pensar que estava morto, que devesse jazer num caixão e enterrado numa sepultura. Deus não podia tirar-lhe esta criança, pensava ela, portanto quando isso aconteceu e foi uma certeza, disse ela na sua dor doentia:

– Deus não o soube! Ele tem servidores sem coração aqui na terra, eles agem como lhes apetece, não ouvem as orações de uma mãe!

Abandonou na sua dor o Senhor e então vieram pensamentos obscuros, pensamentos de morte, a morte eterna: que o ser humano se torna terra na terra e que tudo, então, está passado. Com tais pensamentos, nada tinha a agarrar-se e afundou na profundidade sem fundo do desespero – não era nada, nada!

Nas horas mais pesadas não podia chorar mais. Não pensava nas jovens filhas que tinha. As lágrimas do homem caíam-lhe na fronte, não olhava para cima, para ele. Os seus pensamentos estavam na criança morta. Toda a sua vida e viver respiravam no recorde de todas as lembranças da criança, cada uma de suas palavras inocentes.

O dia do enterro chegou. Na noite anterior não dormiu, nas horas da manhã foi dominada pelo cansaço, e teve algum repouso. Entretanto o caixão foi levado para uma sala ao lado e aí foi batida a tampa. Não devia ouvir as pancadas dos martelos.

Quando acordou, subiu e quis ver o filho. O marido disse-lhe em lágrimas: – Fechamos a tampa, teve de ser!

– Se Deus é duro para mim –, porque devem os homens ser melhores? – e soluçou em lágrimas.

O caixão foi levado para a sepultura, a mãe inconsolável estava sentada com as jovens filhas. Olhava para elas sem as ver, os seus pensamentos não tinham mais que fazer em casa,

entregou-se à dor e esta lançou-a, como o mar lança um barco que perdeu remos e leme. Assim decorreu o dia do enterro e os dias se seguiram com a mesma dor pesada e uniforme. Com olhos úmidos e olhares tristes viu os enlutados em sua casa, não ouviu as suas consolações. Que podiam também dizer? Estavam demasiado tristes para isso.

Era como se ela não conhecesse mais o sono e só ele seria o seu melhor amigo, capaz de fortalecer o corpo e trazer descanso à alma. Conseguiram deitá-la na cama, deitou-se sossegada, como se dormisse. Uma noite o marido escutou-lhe a respiração e achou por certo que encontrara descanso e alívio, foi para ele uma esperança, uniu as mãos, orou a Deus, ficou ele próprio tranquilo e veio-lhe o sono, mas a ela não. Em breve ele dormia sã e profundamente, não notou que ela se levantava, punha a roupa por cima e saía tranquilamente de casa para ir ao lugar que todos os seus pensamentos noite e dia buscavam, a sepultura que guardava o filho. Foi pelo jardim da casa para o campo, onde o atalho conduzia à volta da cidade, para o cemitério. Ninguém a viu, ela não viu ninguém. Havia uma linda claridade das estrelas, o ar estava ainda suave, era início de setembro. Entrou no cemitério dirigindo-se à pequena sepultura, que era como um único ramo de flores. As flores lançavam o seu perfume. Baixou-se, inclinou a cabeça para a sepultura, como se através da espessa camada de terra pudesse ver o seu pequenino, cujo sorriso tão vivamente recordava. A expressão amorosa dos olhos, mesmo na cama doente, era para nunca esquecer! Como tinha sido expressivo ali o seu olhar, quando se inclinou sobre ele e lhe tomou a mão fina, que ele próprio não mais podia levantar. Do mesmo modo que tinha estado na cama dele, estava agora junto à sua sepultura, mas aqui as lágrimas tinham livre curso, chorava amargamente, as lágrimas quentes caíam na sepultura.

– Queres descer para o teu filho? – disse uma voz bem perto. Soou tão clara, tão profunda, soou dentro do coração dela. Olhou para cima, ali perto estava um homem envolvido numa grande capa mortuária até os pés, com o capuz puxado para baixo na cabeça. Ela olhou dentro, sob o capuz, para o seu rosto. Era severo, mas inspirando confiança, os olhos brilhavam-lhe com brilho juvenil, como se estivesse nos anos da juventude.

– Para baixo, para o meu filho? – repetiu ela, e havia uma prece de desespero nas suas palavras.

– Ousas seguir-me? – perguntou a figura. – Sou a Morte.

E ela acenou afirmativamente. Então foi um instante como se todas as estrelas em cima luzissem com brilho de lua cheia, viu o esplendor variado de cores das flores na sepultura e a cobertura de terra aqui se tornou suave e leve, depois como um pano suspenso. Ela afundou e a figura estendeu a sua capa sobre ela, fez-se noite. Noite de Morte, afundou mais fundo do que as pás da sepultura cavam para baixo. O cemitério ficou como um teto sobre a sua cabeça.

A ponta da capa deslizou para o lado, estava num átrio enorme, que se estendia grande e acolhedor. Havia um crepúsculo à sua volta, mas diante dela e no mesmo momento, bem junto ao seu coração, recebeu o filho que lhe sorria com uma beleza maior do que nunca antes. Lançou um grito de alegria, mas ouvido não foi, pois perto e depois muito longe e outra vez perto soou uma bela música distendendo-se. Nunca antes sons tão maviosos tinham atingido os seus ouvidos, soavam do outro lado da cortina da noite negra e espessa que separava o átrio do grande país da eternidade.

– Minha doce mãe! Minha própria mãe! – ouviu ela dizer o filho. Era a querida voz conhecida. E beijos se seguiram a beijos em infinita bem-aventurança. E o filho mostrou-se na cortina escura.

– Tanta beleza não há sobre a terra! Estás a ver, mãe! Vê-las todas! É a bem-aventurança!

Mas a mãe não via nada, ali, onde o filho se mostrava, nada havia para além da noite negra. Ela via com os olhos terrestres, não assim como o filho que Deus tinha chamado a si. Ela ouvia sons, tons, mas não se apercebia da palavra, que tinha de crer.

– Agora posso voar, mãe! – disse o filho. – Voar com todas as crianças alegres, diretamente para Deus! Gostaria muito, mas quando choras, como tu agora choras, não posso separar-me de ti e eu gostava tanto, mas não posso. Tu vens aqui para dentro, para mim, daqui a pouco, doce mãe!

– Oh! Fica! Fica! – disse ela. Só um momento ainda! Uma única vez ainda posso verte, beijar-te, apertar-te nos meus braços!

E ela o beijou e segurou. Então ouviu seu nome lá de cima. Tão sonoros vinham aqueles sons. Que era aquilo, então?

– Estás a ouvir? – disse o filho. – O pai é chamou por ti! E outra vez, após alguns segundos. Ouviram-se fundos suspiros, como de crianças que choram.

– São as minhas irmãs! – disse o filho. – Mãe, com certeza não as esqueceste, não é?

E ela se lembrou dos que tinham ficado para trás. Foi tomada de angústia. Olhou à sua frente e ali sempre estavam passando figuras. Pareceu conhecer algumas. Planavam na superfície do átrio da Morte na direção da cortina escura e aí desapareciam. Viriam mostrar-se o marido e as filhas? Não, os seus clamores, os seus suspiros soavam ainda lá de cima. Quase os tinha esquecido pelo morto.

– Mãe, agora tocam os sinos do Reino do Céu! – disse o filho. – Mãe, agora se levanta o sol!

E fluiu uma luz subjugante para ela – o filho estava longe e ela foi erguida –, fez-se frio à sua volta, levantou a cabeça e viu que jazia no cemitério, na sepultura do filho. Mas Deus fincou no sonho um apoio para os seus pés, uma luz para a sua inteligência, ela dobrou os joelhos e rezou: – Perdoa-me, Senhor meu Deus, que quisesse sustentar uma alma eterna no seu voo e que pudesse esquecer os meus deveres para com os vivos que aqui me deste!

E com essas palavras foi como se o seu coração encontrasse alívio.

Então rompeu o sol, um passarinho cantava sobre a sua cabeça e os sinos das igrejas tocavam para as matinas. Ficou tudo santo à sua volta, santo como no seu coração. Reconhecia o seu Deus, reconhecia os seus deveres e ansiosa apressou-se a ir para casa. Curvou-se sobre o marido, os seus braços quentes, os beijos íntimos o acordaram, e falaram com palavras do coração, de afeto, e ela era forte e doce, como uma esposa pode ser. Dela vinha o fluxo da esperança.

– A vontade de Deus é sempre a melhor!

E o marido perguntou-lhe:

– De onde recebeste, assim, essa força, esse espírito consolador?

E ela o beijou e beijou as filhas.

– Recebi-o de Deus, pelo meu filho na sepultura.

Conto original de Andersen, centrado no tema da dor da família pela perda da criança morta, este se funda sobre a crença na vida eterna e o reencontro com as pessoas queridas, em algum lugar, após a morte. Referindo-se a esse conto, Andersen confessa que, “tal como a ‘História de uma mãe’, ele deu-me mais alegria do que outras composições, pelo fato de que muitas mães, profundamente tristes, encontraram nele consolo e força”.