



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

**A METAMORFOSE NOS CONTOS DE FADAS DA MADAME
D'AULNOY**

FRANCEILTON ALVES PASSOS

JOÃO PESSOA

2020

Francelton Alves Passos

**A METAMORFOSE NOS CONTOS DE FADAS DE MADAME
D'AULNOY**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Literatura, Teoria e Crítica.

Linha de Pesquisa: Tradição e Modernidade.

Orientador (a): Prof.^a Dr.^a Luciane Alves Santos

JOÃO PESSOA

2020

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

P289m Passos, Franceilton Alves.
A Metamorfose nos contos de fadas da Madame d'Aulnoy /
Franceilton Alves Passos. - João Pessoa, 2020.
96 f. : il.

Orientação: Luciane Alves Santos.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Madame d'Aulnoy, Contos de fadas. 2. A Gata Branca,
O Ramo de Ouro, Metamorfose. I. Santos, Luciane Alves.
II. Título.

UFPB/CCHLA

Franceilton Alves Passos

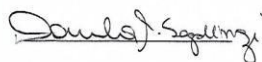
**A METAMORFOSE NOS CONTOS DE FADAS DE MADAME
D'AULNOY**

Dissertação intitulada A METAMORFOSE NOS CONTOS DE FADAS DE MADAME D'AULNOY, por Franceilton Alves Passos, defendida e aprovada no dia 26/03/2020 como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras, pela Universidade Federal da Paraíba.

BANCA EXAMINADORA



Profa. Dra. Luciane Alves Santos
Orientadora
Universidade Federal da Paraíba



Profa. Dra. Daniela Maria Segabinazi
Examinadora
Universidade Federal da Paraíba

Profa. Dra. Maria Suely da Costa
Examinadora
Universidade Estadual da Paraíba

AGRADECIMENTOS

Ao Majestoso Criador do universo, que chamou os céus e a terra a existência com a Sua Palavra. Com Seu Sopro formou as estrelas e os planetas! Que pôs o desejo da eternidade e do infinito dentro de nossas almas. Com a minha mente (imaginação) e coração (paixão) alcanço Seu Belo Reino.

Aos meus pais, que com tanto amor e carinho cuidam de mim e me apoiam em meus sonhos. Quero ser um filho melhor a cada dia.

À minha amiga Valdelice! Em todos os momentos que me senti como uma formiguinha prestes a ser esmagada por um gigante, você chegava e falava comigo. E eu crescia, e o gigante diminuía. E eu era como a lua, e o gigante apenas uma rocha lá longe.

À minha orientadora, professora Luciane A. Santos! Ela me apontou o norte, o qual eu almeja chegar. Teve paciência quando eu tive dificuldade para compreender algumas coisas. E foi compreensiva em todos os momentos que eu precisei. Se o papel do orientador é ser como uma bússola para mostrar o caminho certo, ela foi assim. Sou muito grato.

Às professoras Daniela Maria Segabinazi e a professora Luciana Calado, que enriqueceram meu trabalho com sugestões maravilhosas! As duas fazem parte da minha caminhada acadêmica. Aprendi muito com elas. Quero ressaltar ainda minha gratidão, também minha admiração por estas duas docentes.

À professora Maria Suely da Costa, da UEPB, que aceitou o convite para avaliar o meu trabalho. Estou muito grato.

Ao grupo de pesquisa sobre o Insólito Ficcional, pois o diálogo entre os colegas enriqueceu demais o meu conhecimento. Aprendi muito. E destaco a professora Michele Bianca com o estudo sobre os mitos.

À Thaíse G. Lira, que fez a revisão ortográfica deste trabalho. Pois quando eu não conseguia mais enxergar os erros ortográfico, e a cabeça esquentava de tanto preocupado; Thaíse um dia postou no Instagram que era revisora, e eu tão feliz fiquei que não perdi tempo à toa; logo lhe enviei um recado, e ela aceitou fazer a revisão com entusiasmo.

Também agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), que financiou esta pesquisa a qual venho apresentar a todos.

Por fim, ao PPGL, na pessoa dos atuais coordenadores, professora Ana Marinho e o professor Roberto Carlos de Assis, que fazem o possível para que a jornada na pós-graduação seja agradável!

A beleza pode ser mais clara do que a verdade, mas sem a verdade a beleza não poderia ser, e o conto de fadas não daria prazer. [...] Um conto de fadas, como uma borboleta ou uma abelha, ajuda-se por todos os lados, bebe cada flor saudável e não estraga uma.

George MacDonald (1967)

Como através da dura rocha correm as veias prateadas que se ramificam; como na terra sólida correm os riachos e golfos do mar desassossegado; como as luzes e influências dos mundos superiores afundam silenciosamente pela atmosfera da Terra; assim, as fadas invadem o mundo dos homens e, às vezes, surpreendem os olhos comuns com uma associação de causa e efeito, quando entre os dois não é possível traçar um elo de ligação. (Phantastes: terra das fadas)

George MacDonald (2015)

RESUMO

A proposta desse estudo é analisar o processo de metamorfose em dois contos de fadas da escritora francesa Madame d'Aulnoy (1650/1651-1705), a quem se deve o mérito pela criação da nomenclatura “contos de fadas”. Também pretendemos divulgar a obra da autora, pois poucos de seus contos foram traduzidos em língua portuguesa, sendo assim não muito conhecidos, como também escassos os estudos sobre essas narrativas entre as pesquisas acadêmicas no Brasil. Os contos selecionados para a análise foram “A gata branca” e “O ramo de ouro”. Refletimos sobre a caracterização e motivação da metamorfose das personagens, especificamente do gênero feminino, e percebemos que as heroínas eram punidas quando resistiam aos matrimônios que elas não desejavam, à proporção que somente por intermédio do amor é que elas eram livres de suas desventuras. Em relação à constituição do gênero conto de fadas, abordamos o nascimento dos contos de fadas a partir da escrita feminina, recorrente no movimento literário que ocorreu na França no século XVII, conhecido como Preciosismo. Dessa forma, traçamos um percurso histórico que começa nos mitos e na oralidade, culminando com a tradição escrita. No mais, a nossa pesquisa é de abordagem qualitativa, quanto à natureza é pesquisa básica e de procedimento bibliográfico, por conseguinte, o pressuposto teórico utilizado para embasar a discussão, organizamos da seguinte maneira: fontes históricas, através de livros, sites e trabalhos acadêmicos para abordar a biografia da Madame d'Aulnoy e o contexto em que a sua obra está inserida; também estudos que teorizam a respeito do maravilhoso, dos contos de fadas, e da metamorfose, a saber, André Jolles (1930) Clive Staples Lewis (2015), Irlemar Chiampi (2015), Jack Zipe (1979), John Ronald Reuel Tolkien (2013), Joseph Campbell (1997), Mariza B. T. Mendes (2000), Mircea Eliade (1972), Nelly Novaes Coelho (2003), Robert Darnton (1986), Vera Maria Tietzmann Silva (1985), Vladimir Propp (2002), entre outros; e ainda o específico estudo de uma pesquisadora francesa sobre a obra de d'Aulnoy, Anne Defrance (1998).

Palavras-chave: Madame d'Aulnoy, Contos de fadas, A Gata Branca, O Ramo de Ouro, Metamorfose.

ABSTRACT

The purpose of this study is to analyze the process of metamorphosis in two fairy tales by the French writer Madame d'Aulnoy (1650 / 1651-1705), to whom the credit for creating the nomenclature “fairy tales” is due. We also intend to publicize the author's work, since few of her stories have been translated into Portuguese, and thus are not widely known, as well as the studies on these narratives among academic research in Brazil. The short stories selected for the analysis were “The white cat” and “The golden branch”. We reflected on the characterization and motivation of the characters' metamorphosis, specifically of the female gender, and we realized that heroines were punished when they resisted marriages that they did not want, to the extent that only through love did they become free from their misfortunes. Regarding the constitution of the fairy tale genre, we approach the birth of fairy tales from the female writing, recurrent in the literary movement that occurred in France in the 17th century, known as *Preciosismo*. In this way, we trace a historical path that begins in myths and orality, culminating in written tradition. In addition, our research is of a qualitative approach, as for nature it is basic research and bibliographic procedure, therefore, the theoretical assumption used to support the discussion, we organize it in the following way: historical sources, through books, websites and academic works to address Madame d'Aulnoy's biography and the context in which her work is inserted; also studies that theorize about the marvelous, fairy tales, and metamorphosis, namely, André Jolles (1930) Clive Staples Lewis (2015), Irlemar Chiampi (2015), Jack Zipe (1979), John Ronald Reuel Tolkien (2013), Joseph Campbell (1997), Mariza BT Mendes (2000), Mircea Eliade (1972), Nelly Novaes Coelho (2003), Robert Darnton (1986), Vera Maria Tietzmann Silva (1985), Vladimir Propp (2002), among others; and also the specific study of a French researcher on d'Aulnoy's work, Anne Defrance (1998).

Keywords: Madame d'Aulnoy, Fairy tales, The White Cat, The Golden Branch, Metamorphosis.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. <i>Les contes de fées</i>	19
Figura 2. <i>Contes nouveaux ou les Fées à la mode</i>	21
Figura 3. <i>Madame d'Aulnoy</i>	25

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 MADAME D’AULNOY E OS CONTOS DE FADAS	17
1.1 Aspectos biográficos e literários	17
1.2 Preciosismo: a tradição dos contos de fadas na escrita feminina	26
2 O CONTO DE FADAS: DA GÊNESE NO MITO À TRADIÇÃO NA ESCRITA FEMININA NO SÉCULO XVII	31
2.1 O mito	33
2.2 O mito e o maravilhoso: trazendo à memória o mito de <i>Perseu</i> , de <i>Hércules</i> , de <i>Orfeu</i> e de <i>Amor e Psique</i>	36
2.3 O conto de fadas: uma evolução do conto maravilhoso/popular à sua tradição na escrita	40
2.4 O conto maravilhoso e o conto de fadas: “Todo conto de fadas é um conto maravilhoso, mas nem todo conto maravilhoso é um conto de fadas”	47
3 A MANIFESTAÇÃO DA METAMORFOSE NOS CONTOS DE FADAS “A GATA BRANCA” E “O RAMO DE OURO”	50
3.1 A metamorfose: de sua manifestação na natureza à sua representação na literatura	52
3.1.1 A metamorfose: origem nos mitos	55
3.1.2 A metamorfose: sua manifestação nos contos de fadas	58
3.1.3 A fada: o agente da metamorfose	62
3.2 A metamorfose em “A Gata Branca”	65
3.3 A metamorfose em “O Ramo de Ouro”	75
3.4 A ação da fada em “A gata branca” e em “O Ramo de Ouro”	87
CONSIDERAÇÕES FINAIS	89
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	92

INTRODUÇÃO

Estabelecendo um contraponto entre o passado e o presente, quando se fala em “contos de fadas”, talvez seja comum aos leitores e telespectadores contemporâneos no Ocidente remeterem-se, em primeiro instante, aos famosos clássicos da *Disney*¹, que se tornaram bastante populares em nossos tempos, especialmente entre as crianças. Em um segundo momento, é comum também fazer referência aos famosos irmãos Grimm, Jacob (1785-1863) e Wilhelm (1786-1859), cujo trabalho de recolha dos contos do folclore europeu ganhou notoriedade e popularidade desde a época de sua publicação até os dias contemporâneos, assim tornando-se referência para o estudo do conto maravilhoso.

Ainda tratando dos contos de fadas, também é habitual lembrarmos do pioneiro das histórias de fadas, segundo a crítica literária, Charles Perrault (1628-1703). O que pouco se sabe, ou o que pouco foi divulgado entre a maioria dos estudantes e o público de forma geral é que essa nomenclatura “contos de fadas” surgiu nos salões literários da França do século XVII, no período histórico conhecido como o “Preciosismo”, e a responsabilidade da criação do termo foi da escritora francesa Marie-Catherine Le Jumel de Barneville (1650/1651-1705), conhecida como Madame d’Aulnoy.

Diferentemente do processo de composição dos irmãos Grimm e de Perrault, que fizeram os registros e adaptação das histórias transmitidas oralmente em suas épocas, d’Aulnoy respirava um espírito subversivo, a maioria de seus contos eram autorais e outros, adaptações, que buscavam fazer críticas aos costumes da sociedade daquela época. Dessa forma, os seus contos de fadas – que não foram compostos para serem lidos por crianças, mas recitados em salões para adultos – compreenderiam por meio da alegoria a mensagem que d’Aulnoy trazia por meio de suas histórias de fadas.

A Madame d’Aulnoy foi muito famosa em seu tempo e sua obra, largamente reimpressa no século XVIII, mesmo depois de sua morte. Porém, perdeu a relevância porque a crítica literária difamou algumas de suas obras, a exemplo das suas memórias históricas, classificando-as como “fraudulentas”. Seus contos de fadas foram interpretados como

¹ *The Walt Disney Company*, ou como é mais conhecida *Disney*, é uma companhia multinacional que veio a se tornar a maior empresa de mídia e entretenimento no mundo. Sua sede é nos EUA, e é a principal responsável em popularizar os contos de fadas no mundo moderno, tendo como sua primeira longa-metragem o conto de fadas *Branca de Neve*, que se tornou o filme de maior bilheteria em 1939.

“literatura infantil” e comparados aos de Charles Perrault; a crítica literária francesa categorizou a obra deste mais adequada como literatura para crianças.

A proposta principal desse estudo é analisar a metamorfose em dois contos de fadas da escritora Madame d’Aulnoy, a saber, “A gata branca” e “O ramo de ouro”, porém, também abordaremos de forma sucinta a biografia da autora, comentando o contexto de seu surgimento e o legado de sua obra.

Logo, a importância desse trabalho é acrescentar às fontes de pesquisa em língua portuguesa uma dissertação que discorra sobre a produção literária da autora, a quem se deve o crédito pela criação da nomenclatura “contos de fadas”. Em 2016, quando o projeto para esse estudo foi concebido, percebemos que era escasso, dentre os estudos acadêmicos no Brasil, algum que se dedicasse à produção literária de Madame d’Aulnoy. À vista disto, o projeto, que culminou com a concretização desta dissertação, visa a divulgar a importância de lembrarmos da autora Madame d’Aulnoy quando tratarmos dos contos de fadas em sua tradição escrita, moderna e/ou francesa. Percebemos que na maioria das vezes quando se fala de contos de fadas em sua tradição escrita primordial, lembram-se do lugar – a França – e quase sempre somente de um nome em individual, o do escritor Charles Perrault, enquanto as mulheres são citadas de forma genérica pelo título de “*Les Précieuses*” (As Preciosas). A autora, embora venha sendo frequentemente citada nos trabalhos dedicados a abordar os contos de fadas, realiza-o sempre de forma superficial.

Mas a ausência de Madame d’Aulnoy no meio acadêmico do nosso âmbito nacional também se deve às poucas traduções de seus contos em língua portuguesa: dos seus vinte e sete contos de fadas, apenas seis foram traduzidos e publicados em obras, individuais ou coletâneas, que apontam para autoria de d’Aulnoy, como por exemplo: *A bela e a fera e outros contos de fadas*, pela Editora Princípio, em 2007; *A Bela e o monstro e outros contos*, pela editora Colares, sem indicação do ano de publicação; *Contos de Perrault*, pela Editora Cultrix, também sem indicação do ano de publicação; *O Pássaro Azul*, pela editora Ediouro, em 1971; e uma adaptação do conto “O Anão Amarelo”, realizada por Tatiana Belinky, no ano de 2013, para a série infantil Clássicos recontados, publicado pela editora Melhoramento.

Em 2016 foi traduzido e lançado pela primeira vez em Língua Portuguesa o *Fabuloso Livro Azul*, coletânea de contos de fadas que fazem parte da coleção dos fabulosos livros

coloridos de Andrew Lang², onde encontramos as seguintes adaptações: “O Anão Amarelo³”, “Felícia e o Vaso de Cravos⁴”, “A Gata Branca⁵”, “A história da Bela Cachinhos Dourados⁶”, “O Carneiro Maravilhoso⁷” e “O Príncipe Querido⁸”. No prefácio da obra de Lang, é revelado que o folclorista não é o autor dos contos, mas um colecionador de contos de fadas, de maneira que, em seu *Fabuloso Livro Azul*, além dos contos de Madame d’Aulnoy, também há adaptações dos contos de Perrault, dos irmãos Grimm, de Madame Leprince de Beaumont, de Madame de Villeneuve, dentre outros.

Devido ao sucesso de *O fabuloso Livro Azul*, a editora Concreta deu continuidade à sequência dos famosos livros coloridos de Lang, e assim publicou mais dois volumes: *O fabuloso Livro Vermelho*, em 2017; e *O fabuloso Livro Verde*, em 2018. Assim como a primeira coletânea, as outras que foram publicadas posteriormente também contêm outros contos de d’Aulnoy. Em *O fabuloso Livro Vermelho* encontramos uma nova tradução de “A princesa Rosete⁹” e “Graciosa e Percinet¹⁰”. E em tradução inédita para a língua portuguesa têm os seguintes contos: “A princesa Flor-de-maio¹¹”, “O ratinho bom¹²”, e “O ramo de ouro¹³”. Por fim, em *O fabuloso Livro Verde* encontramos o conto “O Pássaro Azul¹⁴”, que além de já possuir tradução, também destacamos que se não for o conto mais conhecido da autora em nosso idioma, pelo menos é o mais citado quando a autora é referida nos trabalhos acadêmicos.

Por intermédio deste estudo, também observamos a importância de abordar os contos de fadas a partir de uma perspectiva autoral e histórica, o que foi bastante recorrente em um determinado tempo e lugar – século XVII na França – distinguindo-se, desse modo, da concepção consagrada dos contos de fadas somente como fruto de uma tradição folclórica europeia oriunda de tempos primordiais.

Para tratarmos da concepção dos contos de fadas, traçamos um percurso histórico, no qual abordamos o *mito* como a gênese de todas as narrativas, pois as primeiras histórias

² Andrew Lang (1844-1912), foi um antropólogo e folclorista que se dedicou a reunir os contos de fadas de diversos lugares do mundo. A série de livros que contém esses contos ficou conhecida como *Fabulosos Livros Coloridos*, com mais de quatrocentas histórias em onze volumes. Fonte: *O fabuloso livro azul* (2016)

³ *Le Nain jaune*

⁴ *Fortunée*

⁵ *La Chatte blanche*

⁶ *La Belle aux cheveux d'or*

⁷ *Le Mouton*

⁸ *Le prince Chéri*

⁹ *La Princesse Rosette*

¹⁰ *Gracieuse et Percinet*

¹¹ *La Princesse Printanière*

¹² *La Bonne Petite Souris*

¹³ *Le Rameau d'or*

¹⁴ *L'Oiseau bleu*

contadas entre os povos se tratam dos *mitos*. Dessa feita, utilizamos as concepções teóricas do célebre mitólogo Joseph Campbell (1997); do filósofo e cientista das religiões Mircea Eliade (1972); do linguista e historiador André Jolles (1930); e do professor da Universidade Complutense, Luis Martínez-Falero (2013).

Os *mitos*, por sua vez, possuem em sua essência o *maravilhoso*. Desse modo, também tratamos relativamente do *maravilhoso*, elemento essencial que caracteriza o conto de fadas. Para fundamentarmos teoricamente a nossa discussão a este respeito, utilizamos as contribuições dos estudiosos Irlemar Chiampi (2015) e Jacques Le Goff (1994), que tratam do *maravilhoso*, em linhas gerais, como a ocorrência do sobrenatural no mundo natural/quotidiano¹⁵.

Após refletirmos sobre o *mito* e o *maravilhoso*, aprofundamos a nossa discussão teórica sobre os contos de fadas a partir de Jack Zipe (2001), Robert Darnton (1986) e Maria B.T. Mendes (2000). Estes discorrem sobre o fato de os contos de fadas terem surgido primeiro em sua forma oral, fazendo parte do folclore do povo, caracterizados por histórias contadas entre os camponeses e sendo registrados, posteriormente, em sua forma escrita – na qual ganharão prestígio, na época em que são lidos nos salões literários da elite francesa.

No entanto, devido à forma ampla pela qual o conto de fadas pode ser compreendido, por intermédio de Nelly Novaes Coelho (2003), discorremos a respeito do conto de fadas como uma categoria singular dentre os contos maravilhosos, no qual destacamos a seguinte premissa: “todo conto de fadas é um conto maravilhoso, mas nem todo conto maravilhoso é um conto de fadas”.

No tocante ao tema da metamorfose, elemento maravilhoso que provém dos mitos gregos e que é bastante recorrente nos contos de fadas de d’Aulnoy, utilizamos o estudo de Vera Maria Tietzmann Silva (1985), por abordar a metamorfose desde a sua aparição nos mitos aos contos de fadas. Mas lembramos que foram escolhidos apenas dois contos de d’Aulnoy, porque uma pesquisa da manifestação da metamorfose em todos os contos de fadas da autora seria um estudo extenso, por apresentar diversos sentidos e alegorias para a inserção desse elemento e/ou fenômeno. Devido a isso, também nos restringiremos a analisar o tema da metamorfose com ênfase nas duas heroínas dos contos, isto é, nos delimitaremos ao gênero do feminino, em dois contos específicos.

¹⁵ O termo “quotidiano” é utilizado principalmente por Le Goff, enquanto que “natural” é comumente utilizado entre os autores. Embora essas palavras, natural e quotidiano, não sejam sinônimas, todavia, na reflexão que esses estudiosos fazem a respeito do Maravilhoso, compreendemos que elas assumem o mesmo sentido.

Na análise dos contos, na qual buscamos interpretar a fantasia e dialogar com as tradições históricas e culturais, utilizamos os estudos de John Ronald Reuel Tolkien (2013), o qual recebeu o título de o “senhor da fantasia”; e os de Clive Staples Lewis (2012), que, além de autor de histórias de fantasia, também escreveu crítica literária a respeito da tradição medieval e renascentista, da alegoria do amor cortês, enfim, de assuntos relacionados às tradições que permeiam os contos de fadas do contexto histórico do século XVII. Além desses autores, também recorreremos a dicionários específicos, quando se fez necessário explicar determinados conceitos que encontraremos no decorrer da análise.

Consequentemente, os objetivos que almejamos com esse trabalho podem ser sintetizados da seguinte forma: debater sobre a autora Madame d’Aulnoy e sua obra; refletir sobre os contos de fadas a partir de uma perspectiva autoral e histórica; discutir a manifestação da metamorfose na literatura, culminando com a análise da metamorfose nos contos de fadas “A gata branca” e “O ramo de ouro”.

Este estudo é uma pesquisa bibliográfica produzida a partir de materiais já publicados, os quais foram consultados. Quanto à abordagem, esta é qualitativa e, em relação à natureza, define-se como uma pesquisa básica. Isto exposto, partiremos para os capítulos que compõem o estudo. A nossa abordagem está dividida em três capítulos: no primeiro, apresentamos uma concisa biografia de Madame d’Aulnoy, expondo dados de sua vida e divulgando sumariamente as suas obras e o contexto cultural em que ela estava inserida. Já no segundo capítulo, discorreremos a respeito do conto de fadas, de sua gênese no mito à sua manifestação na escrita. O terceiro capítulo foi destinado para discutir e analisar os contos de fadas escolhidos com enfoque no tema da metamorfose, abordando, primeiramente, este tema na literatura e sua ocorrência nos contos de fadas.

Por fim, encerramos o nosso estudo com as Considerações finais, seguidas da bibliografia referente a todo material consultado para a escrita deste trabalho. Para finalizarmos, compartilhamos que o quê nos motivou a realizar esta pesquisa foi a paixão pelo tema dos contos de fadas. A escolha pelos contos de Madame d’Aulnoy foi a princípio por sugestão. A sugestão foi recebida, e passou por um processo de reflexão, o qual confirmou que era realmente aquilo que estava sendo procurado. Esta busca era referente a algo que fosse, a um só tempo, tradicional e relevante: os contos de fadas. Os textos de Madame d’Aulnoy fazem parte da tradição dos contos de fadas franceses e da escrita feminina. E, apesar de a autora ter sido deixada de lado pelo cânone, é a ela que se delega a criação da nomenclatura “contos de fadas”, sendo a sua coletânea de contos maravilhosos a primeira obra que recebeu este título. Também foi a autora quem mais escreveu contos de fadas dentro daquele contexto histórico: foram 27

contos publicados. Estes argumentos foram relevantes para desenvolvermos uma pesquisa sobre a autora; para lermos e refletirmos sobre os seus contos de fadas, e assim compreendê-los, embora este não seja nosso principal objetivo. O nosso trabalho é mais expositivo quando tratamos da autora, de sua obra e do porquê de esses contos terem sido negligenciados, se os mesmos foram tão lidos e divulgados entre os leitores daquela época.

CAPÍTULO 1 – MADAME D’AULNOY E OS CONTOS DE FADAS

Neste primeiro capítulo, como foi informado na introdução, apresentaremos uma concisa biografia da Madame d’Aulnoy, na qual abordaremos sua trajetória de vida. Embora não busquemos uma interpretação de texto a partir da vida de sua autora, dentro do contexto em que a escritora estava inserida, percebemos que fatos ocorridos em sua história tiveram impacto em sua forma de escrever, e precisamos considerar o fato.

Logo após, no que tange ao contexto histórico e cultural em que a obra de d’Aulnoy está inserida, também abordaremos o *Preciosismo* e o surgimento dos contos de fadas na tradição da escrita feminina. Dessa forma, dividimos esse capítulo em dois tópicos: o primeiro é sobre vida e obra de Madame d’Aulnoy; e o segundo é sobre o contexto histórico e cultural.

1.1 Aspectos biográficos e literários

Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, conhecida como Madame d’Aulnoy, nasceu em 1650 ou 1651, em Barneville-la-Bertran. Foi uma escritora francesa que alcançou grande prestígio em sua época por meio dos romances, das memórias, e, especialmente, dos contos de fadas que escreveu. Recebeu o sobrenome “d’Aulnoy” devido ao seu casamento, aos 15 anos, com François de La Motte, barão d’Aulnoy, que era mais velho que ela 30 anos.

Anne Defrance (2007, apud SIEFAR¹⁶), estudiosa da obra de d’Aulnoy, relata que, certa vez, estando d’Aulnoy grávida, refugiou-se em Paris na casa de sua mãe, por estar sendo provavelmente espancada pelo marido, e juntamente com a mãe e dois senhores, conspiraram para se livrarem do conde d’Aulnoy, acusando-o de lesa-majestade¹⁷. Todavia, quando a trama foi descoberta, os dois senhores foram mortos, e Madame d’Aulnoy separou-se do cônjuge.

Com o casamento desfeito, Madame d’Aulnoy viajou para Flandres, depois foi à Inglaterra (1675) e tendo vivido na Espanha até retornar à França, o que pode ter ocorrido entre 1685 e 1690, o que é mais certo, pois as suas primeiras obras foram publicadas em 1690 e 1691, e lhe renderam imediato sucesso. Outros biógrafos, como Ritchie (1892) e o estudo no site *À la française*¹⁸ afirmam que Madame d’Aulnoy saiu fugida da França, sendo obrigada a ficar em

¹⁶SIEFAR: SOCIÉTÉ INTERNATIONALE POUR L’ETUDE DES FEMMES DE L’ANCIEN RÉGIME (Sociedade Internacional para o Estudo das Mulheres do Antigo Regime)

¹⁷ Lesa-majestade: é um crime de traição contra o rei ou o estado. Na maioria dos casos o réu era punido com execução pública, enquanto seus bens eram confiscados e a família condenada a infâmia.

¹⁸ O site *À la française*, que traduzido se chama “Em estilo francês”, é um site francês que traz um estudo sobre: história da literatura francesa; literatura (de forma geral); idioma (francês); cultura (francesa); história (da França); e ainda um Efemérides.

exílio, primeiro na Inglaterra e depois na Espanha, retornando à corte francesa apenas por ocasião de serviços prestados a favor do rei Luiz XIV.

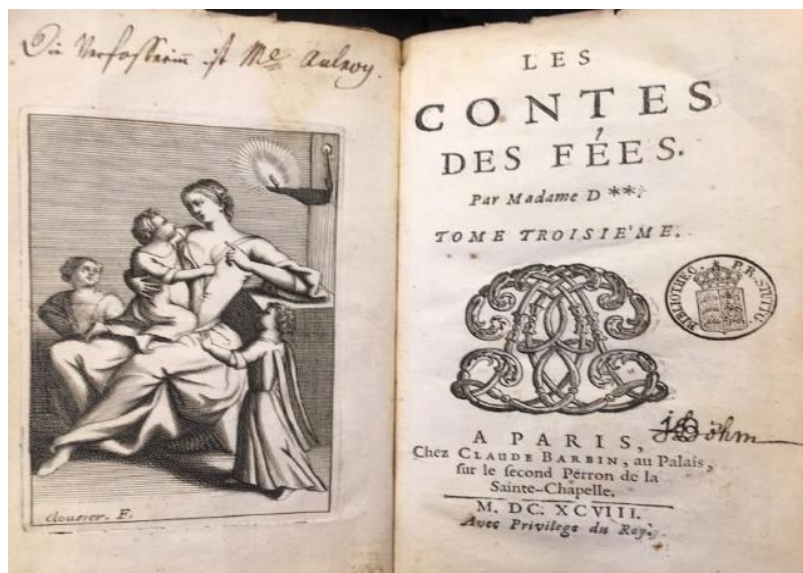
A obra de Madame d'Aulnoy, segundo o ensaio "*Marie-Catherine d'Aulnoy - Introduction" Literary Criticism (1400-1800)* de Michael L. LaBlanc (2004), que está publicado no site *Enotes*¹⁹, pode ser classificada em três principais gêneros: romances, memórias e contos de fadas. Com relação aos romances, podemos exemplificar, citando: *Histoire d'Hypolite et comte de Douglas*, publicado em 1690, e que se destaca como o primeiro dos escritos da autora. Dentre as memórias escritas por d'Aulnoy, citamos *Mémoires de la Cour d'Espagne* (1690), *Relation du Voyage d'Espagne* (1691) e *Mémoires de la cour d'Angleterre* (1695), etc. Ressaltamos que em decorrência das suas memórias, d'Aulnoy recebeu o título de "Clio, a musa da história", pela Academia de Ricovrati; e suas duas coletâneas de contos de fadas *Les Contes des fées* (1697) e *Contes nouveaux ou les Fées à la mode* (1698). Defrance (2007) também destaca poemas cristãos que d'Aulnoy escreveu na obra *Sentiments d'une âme penitente* (1691) e *Le Retour d'une âme à Dieu* (1693).

É preciso deixar evidente que a divisão é apenas didática, pois assim como é comum às obras literárias, também na obra de d'Aulnoy não há a predominância da forma singular de determinado gênero, pois nos romances há contos de fadas inseridos. Por exemplo, a obra *Histoire d'Hypolite et comte de Douglas*, que inclui o primeiro conto de fadas da autora, intitulado *L'île de la Félicité* (Ilha da felicidade). Quanto às suas memórias, elas se assemelham estruturalmente a romances epistolares de viagens.

Já os contos de fadas, gênero que consagrou d'Aulnoy nos salões literários, fazem parte de duas coletâneas: A primeira delas, *Les contes de fées* (Contos de fadas), cuja nomenclatura se tornou o legado para nomear os contos maravilhosos, também foi a primeira obra que recebeu este título. Vejamos a seguir uma imagem dessa coletânea que encontramos no decorrer de nossas pesquisas:

¹⁹ "Marie-Catherine d'Aulnoy - Introdução" Crítica Literária (1400-1800) Ed. Michael L. LaBlanc. Vol. 94. Gale Cengage 2004 eNotes.com 28 de julho de 2019 <http://www.enotes.com/topics/marie-catherine-daulnoy#critical-essays-introducti>

Figura 1 - *Les contes de fées*



(Fonte: Württembergische Landesbibliothek, Fr.D.oct.1816-4. Apud Blog *Anecdota*).²⁰

Les contes de fées foi publicada pela primeira vez em Paris em 1967. Essa obra é composta por quinze contos de fadas, nos quais já existem nove que possuem tradução em língua portuguesa. Listaremos a seguir os títulos destes contos. Mas inteiramos que, quanto àqueles que possuem tradução em português, mencionaremos entre parênteses seus respectivos títulos:

1. *Gracieuse et Percinet* (Graciosa e Percinet)
2. *La Belle aux cheveux d'or* (“A Bela dos cabelos de ouro” ou “A Bela de cabelos dourados”)²¹
3. *L'Oiseau bleu* (O Pássaro Azul)
4. *Le Prince Lutin*
5. *La Princesse Printanière* (A Princesa Flor-de-Maio)
6. *La Princesse Rosette* (A Princesa Roseta)
7. *Le Rameau d'or* (O ramo de ouro)
8. *L'Oranger et l'Abeille*
9. *La Bonne Petite Souris* (O ratinho bom)
10. *Le Mouton* (O Carneiro Maravilhoso)
11. *Finette Cendron*
12. *Fortunée* (Felícia e o vaso de cravos)
13. *Babiole*
14. *Le Nain jaune* (O anão amarelo)
15. *Serpentin vert*

²⁰ Figura 1 – Fonte: Württembergische Landesbibliothek, Fr.D.oct.1816-4. Apud Blog *Anecdota*, criado e mantido por Volker Schröder (VS), do Departamento de Francês e Italiano, Universidade de Princeton. Disponível em: < <https://anecdota.princeton.edu/archives/720> > 24 de fevereiro de 2020.

²¹ Estes dois títulos entre parênteses se referem a duas traduções, realizadas por diferentes tradutores, para o mesmo conto.

Essa primeira coletânea apresenta histórias que abordam a independência feminina, isto é, narrativas cujas heroínas são aventureiras e guerreiras, possuem esperteza e inteligência aguçada para lidarem com as circunstâncias adversas da vida. Em uma análise da personagem *Florinda*, do conto de fadas “O Pássaro Azul” (*L'Oiseau bleu*), vemos que é a princesa quem sai em resgate do príncipe: ele estava preso a um casamento em que era enganado, e é ela quem enfrenta e vence as provas impostas para libertar o rei *Encantador* das “garras” de sua rival, a princesa *Trutona*.

Já em “A Princesa Roseta” (*La Princesse Rosette*), é a heroína que salva os dois irmãos da morte: atendendo ao desejo da irmã, os irmãos fizeram uma longa viagem para encontrar o rei dos pavões, que, ao ver a foto da princesa, concorda em se juntar em matrimônio com a moça. Porém, na viagem ao reino dos pavões, a heroína sofre com a trama maligna de sua ama, que decide usurpar o seu lugar. O resultado foi que a princesa Roseta foi lançada ao mar enquanto dormia, mas seu colchão era inflável e a princesa não naufragou: passou três dias em alto mar com seu cachorrinho até conseguir sair do mar, com ajuda de um ancião.

Em “A Bela com cabelos dourados” ou “A Bela dos cabelos de ouro” (*La Belle aux cheveux d'or*), a rainha consegue livrar-se do casamento sem amor com o rei e casar-se com o embaixador, o qual havia recebido a missão de convencê-la a aceitar o pedido do rei. A *Bela* impôs três provas ao embaixador, que se chamava *Amável*, e ele as cumpriu com êxito. Ao ver a integridade do rapaz, a rainha se apaixonou por ele e, como havia dado a sua palavra, casou-se com rei, ainda que amando o embaixador, até que ela conseguiu livrar-se do marido e casar-se com o amante.

Já no conto de fada *Fortunée*²² (Afortunada), há o caso da moça que fica órfã e sofre com o egoísmo e maus tratos de seu irmão, que a deixava passar fome e a forçava a fazer o trabalho pesado da casa. Certo dia, ela conhece uma rainha muito rica que lhe pede água e, devido à gentileza da moça, a rainha lhe presenteia com um vaso de ouro cheio de pedras preciosas e, para retribuir o presente, a moça pede que a rainha espere enquanto ela buscaria um vaso com flores que daria como recordação. Mas ao retornar para casa, ela percebe que seu irmão havia arrancado suas flores e plantado repolho. Então, procurando um meio de vingar-se do irmão, ela decide matar a galinha que o irmão criava, até que a ave começa a falar e contar

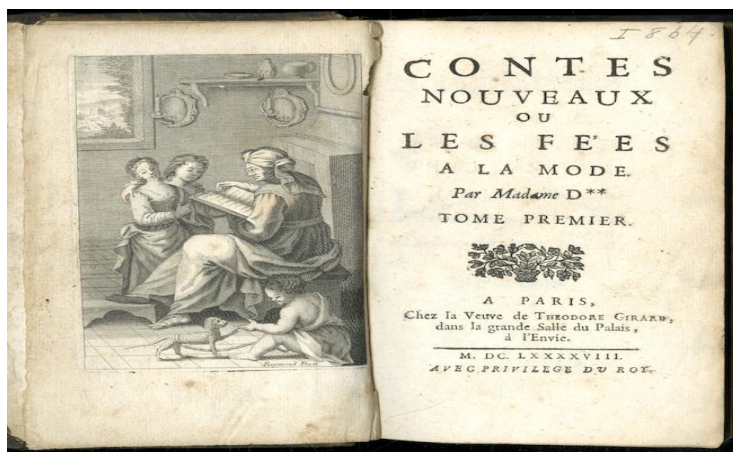
²² “*Fortunée*” em sua tradução literal do francês para o português é “Afortunada”, como posto em parêntese no texto para indicar a tradução. Porém, lembramos que há uma adaptação para a língua portuguesa desse conto no *Fabuloso Livro Azul* de Lang, com o título “*Felícia e o vaso de cravos*”. Foi este título que assinalamos quando listamos os contos da coletânea *Les Contes de fées*.

que era babá da moça, que havia sido metamorfoseada, e que a moça era uma princesa. O final dessa história é a princesa encontrando sua verdadeira mãe, que era a rainha que havia lhe dado o vaso do ouro; por fim, ainda se casa com um príncipe.

Outra heroína dessa primeira coletânea é a princesa *Joliette* de “*La Bonne Petite Souris*” (O ratinho bom), não só ela, mas também a rainha, sua mãe. A rainha fica viúva após uma guerra motivada pela inveja, pois ela e o esposo viviam felizes em um reino conhecido como a Terra da Alegria, enquanto o rei vizinho era inimigo do prazer. A consequência disso foi que o rei inimigo resolveu fazer guerra e acabou matando o rei da Alegria; só não assassinou a rainha porque ela estava grávida. Entretanto, ele lançou uma sentença: se a rainha tivesse uma filha e essa menina fosse muito bonita, a criança seria destinada a casar-se com seu filho, que era malvado, como o pai. A trama desse conto mostrará histórias de mulheres fortes, como a rainha-mãe, que luta para proteger a filha; a própria filha, que cresce pensando ser órfã e luta contra todas as ameaças de um casamento forçado; e ainda a fada, que age de forma destemida e corajosa para ajudar as mulheres, suas amigas.

A segunda coletânea escrita por Madame d’Aulnoy foi *Contes nouveaux ou les Fées à la mode* (Novos Contos ou A moda das fadas) em 1698. Enquanto a primeira coletânea, *Les Contes de fées*, era apresentar a independência da mulher, elogiando e valorizando o comportamento ousado feminino, a segunda coletânea foca mais ainda em fazer uma dura crítica ao casamento forçado, arranjado e acertado entre os pais, assim como ela, a Madame d’Aulnoy, havia sido vítima. Vejamos uma imagem dessa coletânea:

Figura 2 - *Contes nouveaux ou les Fées à la mode*



(Fonte: Sociedade Hispânica da América. Apud Blog Anecdota)²³

²³ Figura 2 – Fonte: Sociedade Hispânica da América Apud Blog *Anecdota*, criado e mantido por Volker Schröder (VS), do Departamento de Francês e Italiano, Universidade de Princeton. Disponível em: <https://anecdota.princeton.edu/archives/909> . Acesso em: 24 fev. 2020.

Nessa segunda coletânea, as narrativas abordam a força da mulher para resistir aos matrimônios que eram impostos, como também denunciar a violência e selvageria dos homens que concordavam com esses casamentos sem que houvesse o consentimento da outra parte. Os contos que fazem parte dessa segunda coletânea são estes:

1. *La Princesse Carpillon*
2. *La Grenouille bienfaisante*
3. *La Biche au bois;*
4. *La Chatte blanche* (A Gata Branca)
5. *Belle-Belle ou le Chevalier Fortuné*
6. *Le Pigeon et la Colombe*
7. *La Princesse Belle-Etoile*
8. *Le prince Chéri;* (O Príncipe Querido)
9. *Le Prince Marcassin*
10. *Le Dauphin*

O conto de fadas “*Le Prince Marcassin*” (O Príncipe Javali) narra a história de um príncipe metamorfoseado em javali, como está evidente no título do conto. Apesar de ter nascido em berço real, o príncipe é caracterizado como “selvagem” em todos seus modos, de tal forma que nem linho nem joias eram suficientes para encobrir sua “selvageria”. Também é mencionado que o temperamento do príncipe era explosivo e há conotações de ele ser sexualmente insaciável e violento. Com todo esse deslustre que caracterizava o príncipe, não havia moça que aceitasse de livre e espontânea vontade casar-se com ele. No entanto, sua alta posição fazia com que ele conseguisse o consentimento dos pais das jovens, embora as moças se recusassem.

Nesse conto, devido aos casamentos forçados, a primeira noiva comete suicídio e a segunda é assassinada; somente a terceira aceita relacionar-se com o “javali”. Porém, sem o consentimento dela, o príncipe “javali” consegue que ela entre em sua caverna, onde ele a torna sua prisioneira e escrava. Por fim, esse conto tem um final feliz, pois assim como no famoso conto de fadas *A Bela e a Fera*, escrito originalmente pela autora Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve (1695-1755) e adaptado em uma versão mais curta e também mais conhecida por Madame Le Prince de Beaumont (1711-1780), a história culmina com a moça apaixonada pelo príncipe e a paixão faz com que ele seja livre de sua metamorfose e se torne o mais belo e delicado dos homens.

De forma generalizada, os pesquisadores, que abordam a biografia de Madame d’Aulnoy, apontam que a popularidade da autora foi devida, especialmente, à publicação de

seus contos de fadas, e o fato de ela retratar histórias de heroínas inteligentes, não convencionais, de acordo com o *The Truth About Fairytales*²⁴, era para ganhar a aprovação de sua comunidade pela sua separação do conde d'Aulnoy. Quanto aos contos que falam de casamentos forçados, arranjos, além de deixar expresso seu descontentamento por esse tipo de matrimônios, também havia um apelo para que a sociedade fosse mais compreensiva com relação aos escândalos no início de sua vida. Por fim, segundo Allison Stedman (*apud EmilyR*)²⁵, permitiram que ela fosse aceita de volta à sua sociedade.

Segundo Defrance (2007), quando Madame d'Aulnoy retorna para Paris, ela passa a frequentar o salão de Madame de Lambert, onde conheceu alguns escritores famosos; na rua Saint-Benoît, com data desconhecida, ela abriu o seu próprio salão. Defrance (2007) também aponta que as histórias de d'Aulnoy e dos outros contadores de sua geração, embora autorais, se baseavam no tema da tradição literária, os mitos, os romances de cavalarias, os épicos da Renascença e ainda os romances barrocos, com isso visitavam o passado com o intuito de refletir e questionar os valores daquela época.

LaBlanc (2004) também discorre em seu ensaio sobre os motivos que levaram ao declínio da obra de d'Aulnoy, o autor se refere ao fato de ela ter sido rejeitada do cânone, e não incluída, a princípio, entre os autores que desenvolveram o gênero dos contos de fadas da tradição escrita. Vejamos na íntegra o seguinte fragmento:

Ela foi amplamente lida e seu salão estava entre os melhores frequentados em Paris. No entanto, como DJ Adams observou, mais tarde, no século XVIII, embora seus trabalhos continuassem a vender com sucesso, a elite literária da França desdenhava seu trabalho e o gênero dos contos de fadas em particular. A racionalidade e o neoclassicismo do Iluminismo não apreciavam a fantasia mágica dos romances e contos de d'Aulnoy, e suas memórias foram reconhecidas como "falsas"; a censura de Voltaire assegurou o declínio de sua reputação. Foi um declínio do qual ela demorou a se recuperar: apesar de os contos de fadas terem se tornado mais interessantes para os leitores posteriores, d'Aulnoy não foi incluída entre as figuras importantes no desenvolvimento do gênero. Por muitos anos, a história literária favoreceu escritores masculinos, em vez de fadas, particularmente Charles Perrault. Como os críticos posteriores observaram, os contos de fadas de Perrault são mais diretos que os de d'Aulnoy, sem sua ironia e - significativamente - sem as qualidades auto-reflexivas, às vezes subversivas, que distinguem seus escritos nesse gênero. Os contos de fadas de D'Aulnoy também sofreram por serem erroneamente classificados como literatura infantil, um gênero

²⁴ O blog, *The Truth About Fairy tales* que traduzindo é “A verdade sobre os contos de fadas”, é um blog em inglês, apontado como de propriedade de EmilyR. Todavia, ao procurarmos dados sobre o proprietário do blog, nada foi encontrado. A reportagem em questão foi postada em 03 de março de 2011.

²⁵ Stedman, Allison. *Escritores Franceses do Século XVII*. Ed. Françoise Jaouen. Dicionário de Biografia Literária vol. 268. Detroit: Gale, 2003. p12-18.

marginalizado geralmente sob o conhecimento de estudiosos sérios. Somente desde a segunda metade do século XX os estudiosos começaram a reconhecer a posição histórica de d'Aulnoy como principal autor do sofisticado conto de fadas de adultos franceses. (Introdução "Crítica Literária (1400-1800) Ed. Michael L. LaBlanc. Vol. 94. Gale Cengage 2004 eNotes.com Disponível em: < <http://www.enotes.com/topics/marie-catherine-daulnoy#critical-essays-introduction> > acesso em 28 de julho de 2019) ²⁶

Como podemos inferir da citação acima, alguns motivos levaram os contos de fadas de Madame d'Aulnoy a não serem inclusos no cânone. Primeiramente, porque a história literária por longos anos sempre favoreceu tradicionalmente os escritores do sexo masculino; em seguida houve o equívoco de se classificar os contos de fadas de d'Aulnoy como infantis, pois, embora tivessem uma essência maravilhosa, não tinham o polimento que os *Contos da Mamãe Gansa* de Perrault possuíam, visto que Perrault havia publicado sua obra com essa finalidade. Outro fator determinante é a estrutura dos contos de Madame d'Aulnoy, pois a maioria são longos e são autorreflexivos; é recorrente, em vários momentos da obra, a reflexão do narrador sobre os acontecimentos, e essa reflexão não segue o teor moralista, mas a exposição de um pensamento crítico, com humor e ironias. Mas também há em um dos contos, *La Princesse Carpillon*, reflexões de sabedorias, que são exceções. Na tradição dos contos de fadas, por fim, não é habitual essa autorreflexão do narrador ao longo da história; é mais comum a lição de moral no final da narrativa.

Na introdução de *Fairy Tales of Madame D'Aulnoy*, feita por Anne Thackeray Ritchie (1892) para a tradução inglesa dos contos de fadas de d'Aulnoy, Ritchie falou da sorte de haver um retrato da autora e fez uma descrição do mesmo, concluindo que a condessa parece ter sido considerada encantadora em seus dias, além de muito inteligente. Segue abaixo esse retrato, que pode ser encontrado em diversos sites que abordam a vida e obra de Madame d'Aulnoy:

²⁶ She was widely read, and her salon was among the best attended in Paris. However, as D. J. Adams has observed, later in the eighteenth century, although her works continued to sell successfully, the literary elite of France disdained her work and the fairy tale genre in particular. The rationality and neo-classicism of the Enlightenment did not appreciate the magical fantasy of d'Aulnoy's novels and tales, and her memoirs were acknowledged to be "false"; the censure of Voltaire ensured the decline of her reputation. It was a decline from which she was slow to recover: even as fairy tales became more interesting to later readers, d'Aulnoy was not included among the important figures in the development of the genre. For many years, literary history favored male rather than female fairy tale writers, particularly Charles Perrault. As later critics have observed, Perrault's fairy tales are more straightforward than d'Aulnoy's, lacking her irony and—significantly—lacking the self-reflexive, sometimes subversive qualities that distinguish her writings in this genre. D'Aulnoy's fairy tales have also suffered from being misclassified as children's literature, a marginalized genre generally beneath the notice of serious scholars. Only since the latter half of the twentieth century have scholars begun to recognize d'Aulnoy's historical position as the leading author of the sophisticated, adult French fairy tale. (Marie-Catherine d'Aulnoy - Introduction" Literary Criticism (1400-1800) Ed. Michael L. LaBlanc. Vol. 94. Gale Cengage 2004 eNotes.com 28 Jul, 2019 < <http://www.enotes.com/topics/marie-catherine-daulnoy#critical-essays-introduction> >)

Figura 3 - Madame d'Aulnoy



(Fonte: Fonte: Livro online *Relation de Voyage d'Espagne*)²⁷

Antes de encerrarmos esse subtópico, comentaremos só mais uma citação de Roswitha Böhm (2003) que está no seu artigo publicado no Anais da 33ª Conferência Anual da Sociedade Norte-Americana da Literatura Francesa do Século XVII:

Madame d'Aulnoy, a inauguradora do "conto de fadas", pode ser considerada como uma representante exemplar da cultura feminina dos salões, porque seus textos, ao valorizar a sensibilidade e a imaginação, demonstram uma nova estética [...]. Ao assimilar as discussões dos salões, os contos de Madame d'Aulnoy questionam o status e o lugar das mulheres na sociedade da época e proporcionam às leitoras uma visão feminina e utópica da realidade²⁸ (BÖHM *apud* DEFRANCE, 2007)

Podemos depreender da citação acima que os teóricos de nosso corrente século passaram a reconhecer o mérito da obra da Madame d'Aulnoy como a inauguradora do “conto de fadas” a partir da tradição da escrita feminina nos salões literários franceses, cujo movimento cultural ficou conhecido na história como *Preciosismo*. Desfeito o silenciamento da crítica literária passada, há uma apreciação da estética presente nos seus contos, que, embora enfoque o mundo maravilhoso dos contos de fadas na sua tradição folclórica, desperta interesse e

²⁷ Figura 3 - Fonte: Livro online *Relation de Voyage d'Espagne*. English. Disponível em: < <http://www.gutenberg.org/files/52667/52667-h/52667-h.htm> > acesso em 15/11/2018.)

²⁸ «Madame d'Aulnoy, l'inauguratrice de la “mode des contes de fées”, peut être considérée comme une représentante exemplaire de la culture féminine des salons, car ses textes, en valorisant la sensibilité et l'imagination, font preuve d'une esthétique nouvelle [...]. En assimilant les discussions des salons, les contes de madame d'Aulnoy interrogent le statut et la place de la femme dans la société de l'époque et mettent à la disposition des lectrices une vision féminine et utopique de la réalité.» (Roswitha Böhm, «La participation des fées modernes à la création d'une mémoire féminine», dans *Les Femmes au Grand Siècle. Actes du 33e congrès annuel de la North American Society for Seventeenth-Century French Literature*, dir. D. Wetsel et F. Canovas, Tübingen, Gunter Narr Verlag, «Biblio 17», 144, 2002, p.119-121) Disponível em: < http://siefar.org/dictionnaire/fr/Marie-Catherine_Le_Jumel_de_Barneville > acesso em 29 de julho de 2019.

notoriedade pela sua forma coloquial e pela autorreflexão com um humor irônico. A seguir, abordaremos o contexto histórico-cultural em que a autora estava inserida e também os salões literários em que os seus contos eram narrados.

1.2 Preciosismo: a tradição dos contos de fadas na escrita feminina

O *Preciosismo* foi um movimento cultural que ocorreu na França em meados do século XVII; era grande a sua relevância, visto que, a partir desse movimento, aconteceu a inserção da mulher e seu reconhecimento como escritoras notáveis. Beatriz Polidori Zechlinski (2012) em sua tese²⁹ aborda essa ascensão da mulher no meio cultural, pois no decorrer da história do Ocidente, devido a uma cultura patriarcal, a mulher foi colocada em posição de submissão ao homem; com o decorrer do tempo, era comum o desenvolvimento de uma racionalidade que buscava cada vez mais ter o controle do feminino. Com isso, Zechlinski pontua em seu estudo que a participação das mulheres nesse movimento foi um grande avanço, pois a partir dele as mulheres ganharam voz e ajudaram a construir uma nova literatura na França, que culminaria em influenciar o mundo inteiro.

Zechilinski (2012) aponta que as principais instituições literárias da época eram a Academia Francesa e os Salões literários, e essas duas instituições diferiam no seguinte: a Academia Francesa era presidida e integrada só por homens e recebia o apoio da monarquia, enquanto os salões se distinguiam de outra forma, a saber:

Os salões foram instituições fundamentais para a vida literária dos séculos XVII e XVIII. Eles se diferenciavam das academias por dois aspectos principais: primeiro porque nunca foram controlados pela Monarquia e, segundo, porque eram na essência sociedades mistas, deles participando tanto mulheres quanto homens. (ZECHILINSKI, 2012, p.46)

Podemos deduzir da citação que os salões era um espaço informal, bastante frequentado por mulheres e homens, e mais do que frequentarem, o estudo de Zechlinski informa que as mulheres dirigiam as reuniões e também podiam divulgar suas obras. Vejamos:

O salão foi uma instituição não oficial criada e dirigida pelas mulheres pertencentes à elite da sociedade. Ali elas puderam transformar a si mesmas e redefinir a sua função social, pois não eram mais esposas e mães apenas, mas seres racionais engajados na produção literária e no debate de ideias. [...] No

²⁹ *Três autoras francesas e a Cultura escrita no século XVII: Gênero e sociabilidades* – Universidade Federal do Paraná – Tese de doutorado em História.

entanto, esse novo papel forjado pelas mulheres dentro dos salões literários não foi construído sem ser contestado [...] Homens participantes de academias não gostavam de ter a sua autoridade nos assuntos do conhecimento humano questionada por mulheres, que, aliás, não tinham a mesma formação que eles e por isso mesmo estavam mais abertas para ideias novas. Também não aprovavam o domínio que elas exerciam na organização dos encontros e no desenrolar das reuniões. (ZECHILINSKI, 2012, p.47)

Como podemos inferir da citação, durante esse período, as mulheres começaram a ganhar notoriedade, pois nos salões, além de divulgarem suas produções literárias ao público, elas também faziam questionamentos e opinavam sobre os assuntos abordados, mas não sem enfrentarem a resistência de alguns homens contaminados pela cultura patriarcal na qual estavam inseridos. Não obstante, a influência das mulheres não foi minguada, e um dos fatores que concorreu para que a influência delas prevalecesse foi a *amizade*:

[...] um dos fatores que serviu como alicerce para as mulheres se tornarem escritoras: a amizade. Através das amizades elas construíram redes de relações que lhes davam suporte para confrontar a comum hostilidade à intelectualidade feminina. Esse suporte mostrava-se fundamental, em primeiro lugar, porque as mulheres (mesmo as letradas) não tinham a mesma familiaridade com a escrita que os homens de letras. Foi com a amizade de alguns desses homens letrados que as escritoras aperfeiçoaram seu modo de se expressar, adquiriram um vocabulário mais rico, praticaram e se submeteram à crítica e puderam construir as convincentes narrativas que conquistaram o público leitor. Além disso, esses homens não só ajudaram escritoras a “construir os seus enredos e a corrigir a sua sintaxe e o seu estilo”, como disse Claude Dulong, mas também ofereceram apoio intelectual e afetivo nos diversos momentos em que a autoridade literária dessas mulheres foi questionada. (ZECHILINSKI, 2012, p.114)

À vista disso, compreendemos que o percurso traçado pelas mulheres não foi fácil, pois elas tiveram que vencer o preconceito dos homens, que duvidavam da inteligência delas, como também vencer as ideias patriarcais que concebiam a mulher apenas para o ambiente do lar. Mediante o estudo, compreendemos que a razão de os contos de fadas estarem mais relacionados às obras de autores “homens” seja mais uma questão de favorecimento a escritores em vez de escritoras – legam a Perrault a paternidade dos contos de fadas, ou oferecem maior ênfase aos contos dos Irmãos Grimm.

Maria del Carmen Ramón Díaz (2001), em seu artigo *Las hadas modernas em cuento clásico francés escrito por mujeres: ¿personaje o autor?*³⁰ aponta pelo menos sete mulheres que escreveram contos de fadas na época de Perrault:

³⁰ Tradução: *Fadas modernas na história clássica francesa escrita por mulheres: personagem ou autor?*

As mulheres dominaram toda a produção, escrevendo três quartos das histórias. Sete autoras, diante de três escritores, montaram o movimento literário dos conteúdos. Juntamente com Charles Perrault, Préchac e Jean de Mailly, as autoras iniciaram e cultivaram o gênero, proporcionando uma produção mais extensa e original do que seus concorrentes masculinos. Essas autoras são as senhoritas Mademoiselle Lhéritier, Mademoiselle Bernard, Mademoiselle de La Force, Madame de Murat, Madame Durand, Madame d'Auneuil e Madame d'Aulnoy.³¹ (DÍAZ, 2001, p.95)

Logo, podemos constatar que o papel das mulheres na composição dos contos de fadas foi maior que a dos homens. A própria nomenclatura *contos de fadas*, como dito desde a introdução, surge por intermédio de uma dessas autoras, que é o nosso objeto de estudo. Díaz afirma que “A literatura do final do século XVII na França assiste ao nascimento de um novo gênero: o conto de fadas literário”³² (p. 95).

Não conhecemos todos os contos de fadas das “preciosas” do século XVII, mas a partir de d'Aulnoy e segundo o material teórico que lemos, podemos afirmar que os contos produzidos nos salões eram autorais, embora a inspiração para eles provenha da cultura e do folclore popular. O tema retratado nesses contos, segundo Zechlinski, era o amor galante:

O amor galante se distanciava tanto das concepções de paixão (como um descontrole das emoções), quanto do sistema hierárquico pressuposto pela instituição do casamento. De acordo com o modelo sentimental divulgado por romances como os escritos por Madame de La Fayette e Madeleine de Scudéry, esse era um tipo de amor baseado nos sentimentos recíprocos de estima, admiração, consideração, apreço, atenção e respeito. Assim, existindo esse amor ficava abalada a hierarquia entre o homem e a mulher. A presença da temática amorosa na literatura encontra precedentes na Idade Média, especialmente no “amor cortês”, expresso em poemas de trovadores do século XII (ZECHILINSKI, 2012, p.117-118)

Percebemos que os romances escritos pelas mulheres do salão tratavam de histórias sobre relações amorosas. O amor não era o amor/paixão, isto é, irracional, baseado no descontrole das emoções, mas implicava num afeto que punha abaixo a hierarquia entre homens e mulheres, evocava sentimentos recíprocos de admiração e respeito, como podemos perceber

³¹ Texto original: Las mujeres dominaron el conjunto de la producción, escribiendo las tres cuartas partes de los cuentos. Siete autoras, frente a tres escritores, configuraron el movimiento literario de las conteuses. Junto a Charles Perrault, Préchac y Jean de Mailly, las conteuses iniciaron y cultivaron el género, aportando una producción más extensa y original que sus émulo masculinos. Estas autoras son Mademoiselle Lhéritier, Mademoiselle Bernard, Mademoiselle de La Force, Madame de Murat, Madame Durand, Madame d'Auneuil y Madame d'Aulnoy.

³² Texto original: *La literatura de finales del siglo XVII en Francia asiste al nacimiento de un nuevo género: el cuento de hadas literario.*

no conto *O Príncipe Querido* de d'Aulnoy. Neste, a princesa, mesmo apaixonada pelo príncipe, não aceitou casar-se com ele enquanto ele não se submetesse à disciplina da fada, que tinha recebido a missão de fazer com que o príncipe se tornasse um homem melhor.

Esse amor galante derivava do “amor cortês” tão apregoado na Idade Média por meio das novelas de cavalaria, que por sua vez possuíam uma forte influência da tradição celta, do modo de narrar dos contos galeses, que enfocavam heroínas fortes, independentes. Segundo Liana Cristina Corrêa (2013), em sua apresentação³³ para o livro de contos de fadas celtas de Joseph Jacobs³⁴, intitulado de *Princesas e damas encantadas*:

[...] o que fica mais evidente como traço da cultura celta é a extrema importância dada à figura feminina e seus desmembramentos em diversas narrativas datadas deste período. Surgem figuras de deusas, princesas e fadas, bruxas e mulheres comuns que apresentavam espírito dinâmico e forte, como mães, guerreiras, companheiras e nobres (CORRÊA, 2013, p.14).

Dessa forma, quando falamos de contos de fadas, duas imagens distintas costumam surgir em nossa mente: uma diz respeito aos contos da infância, evocando imagens de crianças em uma floresta, lobos que querem devorar crianças ou porquinhos, fadas boazinhas ou bruxas malvadas; a outra imagem que surge em nossa mente advém de histórias de príncipes e princesas que, depois de vencerem os obstáculos, casam-se e têm o seu “felizes para sempre”. Essas imagens têm uma razão para existirem, por isso, enfatizaremos na próxima seção deste capítulo a distinção que Coelho (2003) fez de “contos maravilhosos” e “contos de fadas” segundo a problemática evocada dos contos.

Antes, no entanto, queremos dizer que, se traçarmos uma breve comparação entre os contos de fadas de Perrault e de d'Aulnoy, perceberemos que os contos diferem em muitos aspectos: primeiro, os contos de d'Aulnoy são mais longos, e podem ser classificados como novelas devido às várias peripécias que ocorrem no decorrer da narrativa; segundo, os contos de d'Aulnoy também narram histórias de outros personagens com núcleos narrativos ligados ao núcleo narrativo principal. Ainda observamos que o tema principal dos contos de d'Aulnoy é “o amor”, até mesmo quando o conto se volta mais à mulher guerreira e independente, como podemos ver no conto *Fortunée*, em que a irmã sofre com a maldade de seu irmão; ou no conto

³³ O título da Introdução do livro *Apresentação Contos de fadas celtas e sua Atemporalidade*

³⁴ Joseph Jacobs (1854-1916) foi um escritor, folclorista, historiador etc., e se destacou em recolher histórias maravilhosas, dentre essas as mais conhecidas no mundo inteiro é *Cachinhos dourados, Os três porquinhos, Jack – o caçador de gigantes*.

O anão amarelo, em que mãe e filha terão que vencer a astúcia do anão, por fim, as histórias findam com as princesas se casando com o belo príncipe.

Mas uma característica peculiar que diferencia os contos de Madame d'Aulnoy dos de Perrault e dos demais contos de fadas produzidos nessa época, foi que em vez de seguir uma tendência moralizante e ligadas aos valores burgueses – devemos lembrar que as mulheres dos salões eram ricas, imprimiam os valores da classe dominante em suas obras –, entretanto, d'Aulnoy utilizou os seus contos de fadas para criticar a sociedade de sua época, de maneira que subverteu o gênero moralizante, impregnando-o com denúncias ao comportamento social.

A “mãe dos contos de fadas” é a nomenclatura que lhe atribuímos por ter provindo dela o termo, por ela ter lançado a moda das “fadas”; ademais, por ela ter sido, segundo Díaz, referindo-se à quantidade de contos escritos por d'Aulnoy, a mais fecunda na produção dos contos de fadas naquela época. A autora utilizou os seus contos para apregoar a independência feminina, pois como alguns estudos biográficos sobre ela apontam, d'Aulnoy usou os seus contos com o propósito de ser aceita na sociedade: suas narrativas mostravam o drama das heroínas reféns de casamentos forçados, como também expunham a independência feminina de maneira positiva, e a razão disso era se justificar com relação ao passado escandaloso que ela tinha para os valores éticos daquela época. Segundo os estudos biográficos da autora, ela teve êxito e foi bem aceita pela sociedade daquele tempo.

Quanto ao título de “Preciosa” para as mulheres do salão, conforme apontou Zechilinski, “a palavra “preciosa”, apesar do significado pejorativo com que foi empregada na época, no princípio era usualmente utilizada como sinônimo de adjetivos positivos, como bela, casta, sábia, honesta, racional” (p.52).

Quanto aos salões, eles provinham da cultura italiana do século XVI, e até a origem da palavra também provinha do italiano *salone* que se refere à palavra *sala*. E vale ressaltar que eram em “salas” de recepções que ocorriam as reuniões. Estudos ainda apontam que o primeiro salão de renome na França foi da marquesa Rambouillet (1588-1665), que era nascida em Roma, e ela chegou a estabelecer regras de etiquetas nos salões.

CAPÍTULO 2 – O CONTO DE FADAS: DA GÊNESE NO MITO À TRADIÇÃO NA ESCRITA FEMININA NO SÉCULO XVII

Etimologicamente, como foi mencionado, a nomenclatura “contos de fadas” surgiu no século XVII por meio da obra de Madame d’Aulnoy. Entretanto, o conto maravilhoso, com histórias de princesas e seres mitológicos³⁵, seguindo o mesmo formato que d’Aulnoy compôs os dela, circulavam na Europa, mas com outra nomenclatura. Charles Perrault, por exemplo, publicou a sua coletânea de contos de fadas primeiramente com o título *Histórias ou contos de um tempo passado*³⁶, que posteriormente se popularizou com o título de *Contos da mamãe Gansa*³⁷.

Segundo Márcia Xavier de Brito (2016), no prefácio que ela escreveu para o *Fabuloso Livro Azul* de Andrew Lang, a tradição escrita dos contos maravilhosos surgiu na Idade Média, quando “as histórias mágicas e maravilhosas começaram a serem transportadas do relato oral para a forma escrita por uma multidão de escritores anônimos”, e a fórmula típica se consolidou de maneira a permitir uma memorização fácil do conteúdo pelos contadores e ouvintes. Quanto à transmissão dessas histórias, quase sempre eram adaptadas com a finalidade de agradar à audiência. Autores como Straparola³⁸, Boccaccio³⁹, Basile⁴⁰ foram quem publicou as primeiras coletâneas de contos maravilhosos, de onde advêm as primeiras versões dos contos “O gato de botas”, “Rapunzel” e “Cinderela”. Porém, é na França que ocorreu o apogeu dos contos maravilhosos; além disso, enfatizamos mais uma vez, é também onde surgiu a nomenclatura “contos de fadas”.

Os contos de fadas, como estudaremos neste capítulo, possuem duas fases: a fase oral e a fase escrita. A primeira remete ao surgimento que vem do folclore, quando as histórias eram contadas oralmente entre os povos. Esse ato de contar histórias é primitivo, vindo desde os tempos de nossos ancestrais; devido a isto, os estudos acadêmicos a respeito do assunto apontam o mito como a origem desses contos maravilhosos, e vale ressaltar que não só em

³⁵ Nos referimos à fadas, bruxas, duendes, goblins, magos, anjos etc.

³⁶ Título original em francês: *Histoires ou Contes du temps passé*.

³⁷ Título original em francês: *Contes de ma Mère l’Oye*.

³⁸ Giovanni Francesco Straparola (1480-1557), foi o autor de duas coletâneas composta por 75 contos maravilhosos da tradição renascentista da Itália: *As noites agradáveis*.

³⁹ Giovanni Boccaccio (1313-1375), foi o autor da famosa obra *Decamerão*, que se trata de um livro que contém 100 contos contados por um grupo de sete moças e três rapazes que estavam abrigados em uma vila para fugir da peste negra.

⁴⁰ Giambattista Basile (1566-1632), foi o autor da obra intitulada *Pentameron*, que ficou mais conhecida com o título *O conto dos contos*.

relação ao tempo – pela razão de os mitos serem a mais antiga fonte literária, mas também a própria natureza maravilhosa dos contos de fadas, que se compõe da mesma matéria dos mitos.

A segunda fase dos contos de fadas diz respeito ao seu registro por intermédio da escrita. Esses contos foram, a princípio, registrados de forma anônima e depois, de certa forma, foram deixando o anonimato para ganhar uma autoria, ainda que esta fosse delegada pelo mérito dos estudiosos/folcloristas/filólogos terem feito o registro desses contos populares, como no caso dos irmãos Grimm. Os dois realizaram o trabalho árduo e admirável de registrar os contos do folclore germânico, presentes em dois volumes da coletânea nomeada de *Contos Maravilhosos infantis e domésticos*⁴¹, sendo a primeira publicada em 1812, e a segunda em 1815. Joseph Campbell (1997), comentando o legado dos irmãos Grimm afirmou que, após a publicação da primeira coletânea, houve uma transformação na atitude acadêmica com relação à cultura popular:

Uma nova postura, de humildade, com relação ao informante, tornou-se visível em toda parte após 1812. A exatidão, e não o embelezamento, tornou-se daí em diante o primeiro requisito, e o "retoque", o pecado imperdoável. Além disso, aumentou muito e rapidamente o número de colecionadores. Pesquisadores de campo, armados de prancheta e lápis, espalharam-se por todos os recantos da Terra. Volumes maciços sobre o assunto enchem hoje prateleiras, com material colhido na Suíça, Frísia, Holanda, Dinamarca, Suécia, Noruega, Islândia, Ilhas Faroe, Inglaterra, Escócia, Gales, Irlanda, França, Itália, Córsega, Malta, Portugal e Espanha. (CAMPBELL, 1997, p.16)

Percebemos o impacto que o notável trabalho dos irmãos Jacob e Wilhelm ocasionou, pois existia uma certa resistência, ou porque não dizer, uma rejeição pela cultura campesina. Perrault, um século antes, ao registrar as histórias do folclore francês, fez retoques na linguagem para adequar e agradar à elite dos salões parisienses, enquanto os irmãos Grimm registraram as histórias do folclore alemão da mesma forma que eram narrados no seio da cultura popular.

Veremos, no entanto, que uma tradição escrita dos contos de fadas ocorreu com força total durante o movimento cultural conhecido como *Preciosismo* na França, quando esses contos não tratavam apenas da divulgação dos contos populares, mas passaram a ser escritos, de fato, na forma autoral, isso é, artística.

Antes de prosseguirmos com o nosso aparato teórico, queremos fazer a seguinte ressalva: Todo conto de fadas é um conto maravilhoso, mas nem todo conto maravilhoso é um conto de fadas. Deixaremos isso mais explícito ao longo desse capítulo, pois discutiremos o

⁴¹ Título original em alemão: *Kinderund Hasmärchen* (podendo também ser traduzida por Contos para crianças e famílias).

conceito de contos de fadas como uma categoria específica dentre os contos maravilhosos, pois compreendemos os contos maravilhosos como precursores dos contos de fadas.

Sendo assim, esse capítulo é composto de quatro subtópicos: no primeiro abordaremos o conceito de mito. Em seguida, refletiremos sobre o elemento “maravilhoso” dos mitos, exemplificando com narrativas míticas clássicas, cujo enredo trazem motivos que se perpetuaram nos contos de fadas ao longo dos tempos.

No terceiro subtópico, trataremos do momento em que os contos de fadas passaram da oralidade para o registro escrito. Por último, só reafirmando, trataremos dos contos de fadas como uma categoria peculiar dentre os contos maravilhosos.

Desse modo, começemos a nossa discussão abordando primeiramente os mitos.

2.1 O mito

De modo geral, os estudos e pesquisas históricas concordam que as narrativas primordiais da humanidade se tratavam dos mitos. Ana Lúcia Merege (2010), afirma que os contos de fadas têm origem muito antiga, e acrescenta que “a literatura maravilhosa que floresceu, já a partir da Antiguidade, com ecos no terreno do sagrado [...] conteria elementos provenientes daquele imaginário ancestral” (p.8). Assim, veremos a seguir algumas concepções do mito, porém, como existem conceitos variados, vamos nos limitar ao mito, tanto como discurso religioso, quanto linguagem metafórica.

Iniciemos, então, com a concepção de mito a partir do estudo de Mircea Eliade, que foi um professor, filósofo e cientista das religiões, mas cujo estudo também tem influenciado as discussões da crítica literária e da história cultural dos povos. De acordo com Eliade “o mito é uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares” ([1907]1986, p. 9). Para o autor, trata-se do relato de uma história sagrada, vejamos:

[...] o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do "princípio". Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. [...] Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do "sobrenatural") no Mundo. (ELIADE, 1972, p.9)

Compreendemos que, na visão de Eliade, o mito trata de uma história “primordial” e “sagrada”. Por ser primordial, alude às primeiras histórias imaginadas e contadas entre a raça humana; e é sagrada, porque versa sobre histórias ligadas às suas crenças. Eliade também menciona a “irrupção do sobrenatural no mundo”; segundo alguns estudiosos da literatura, esta caracteriza-se no elemento do “maravilhoso”, que está presente nas obras de ficções que tratam do imaginário, isto é, do folclore em todo o mundo.

André Jolles (1930), foi professor, linguista, historiador e empreendeu pesquisas no estudo literário, em sua obra *Formas Simples*, apoiando a sua discussão sobre o mito em *O Vocabulário de filosofia* de Eisler (2.^a edição), citando a definição de que o mito é “uma interpretação da natureza que constitui um elemento da religião [...] que se funda na imaginação e no antropomorfismo” (apud JOLLES, 1930, p.83). Baseado nessa premissa, Jolles apresenta em seu texto, as formas em que o mito se manifesta. Citamos a que nos pareceu mais pertinente:

A história da Fava que estourou e voltou a ser costurada não significa que um fenômeno se faz conhecer ao homem que o interroga; essa história parte do homem que tenta explicar o que observou, o que lhe despertou a curiosidade e que seus conhecimentos não são suficientes para explicar. É isso, precisamente, que chamamos *Análogo* ou *Mito Relativo*: um mito que, em lugar de ser verídico, é derivado e, portanto, apenas verossímil. (JOLLESS, 1930, p.96-97)

Entendemos, com a citação acima, que o mito é uma explicação primordial daquilo que os povos observavam, e, que sem o conhecimento científico suficiente, tentavam explicar. O que podemos deduzir a partir desse comentário de Jolles é que o mito se origina de uma necessidade humana para explicar as coisas, tendo os povos primitivos feito isso através da imaginação, enquanto no nosso tempo de tecnologias avançadas, isto é feito por intermédio da Ciência.

Esse modo de concepção do mito, delineada por Jolles, se aproxima do conceito empreendido por Joseph Campbell, que concebia o mito a partir de sua linguagem simbólica, ou seja, de um discurso caracterizado como uma metáfora. Vejamos a seguir o fragmento de uma entrevista de rádio em que o autor fala a respeito do que seria o mito:

A primeira pergunta que me faziam era sempre: "O que é um mito?" [...] A luz vermelha acendeu e ele começou, à guisa de argumento: "A palavra mito significa uma falsidade. O mito é uma mentira". E eu repliquei com minha definição de mito: "Não, o mito não é uma mentira. O todo de uma mitologia é uma organização de imagens e narrativas simbólicas, metáforas das possibilidades da experiência humana e a realização de uma dada cultura num determinado tempo". (CAMPBELL, 2002, p.16)

A partir da citação, percebemos que, ao ser arguido sobre o que seria o mito, a partir da preposição de que isto era uma mentira, Campbell explica ao seu entrevistador que aquilo trata de uma organização de imagens e de uma narrativa simbólica, cujo significado era metafórico, quer dizer, os sentidos surgiam com a interpretação da metáfora que caracteriza o mito. Luis Martínez-Falero (2013), professor da Universidade Complutense de Madrid, em seu artigo *Literatura y mito: desmitificación, intertextualidad, reescritura*, discute o tema, fazendo uma distinção entre o mito *etno-religioso* e o *mito literário*:

Agora, as sociedades geram dois tipos de mitos culturais: por uma parte, os mitos étnico-religiosos, ligados a rituais e com um papel fundamental nas crenças de uma sociedade; e mitos literários, criados pela individualidade em imitação dos anteriores, mas que passam para o imaginário de uma comunidade para fazer parte de seu inconsciente coletivo. Ambos os tipos de mito eles acabam se unindo, devido à sua natureza narrativa, tornando-se parte do corpus literário de uma certa tradição.⁴² (MARTÍNEZ-FALERO, 2013, p. 482)

Depreendemos da citação acima que há duas formas de mito: o étnico-religioso, que em sua essência nasce das crenças; como exemplo, há os mitos gregos, que, a princípio, representavam a religião grega na antiguidade clássica, e estavam ligados a rituais e cultos prestados às divindades. Já os mitos literários não se restringem à crença de um povo em algo sagrado, mas dizem respeito ao imaginário de um povo, isto é, à sua tradição cultural e ao seu folclore, como, por exemplo, a lenda do rei Arthur, as sagas nórdicas e os próprios contos de fadas.

A partir dos conceitos abordados pelos teóricos acima, percebemos modos distintos de conceituar o mito. Este é visto por Eliade (1972) como uma história primordial e de cunho sagrado, enquanto Jolles (1930) e Campbell (2002) contemplam no mito a manifestação de seu discurso, sendo Campbell a enfatizar que o mito se manifesta por meio de uma linguagem metafórica. Por sua vez, Martínez-Falero (2013) afirma que as sociedades produzem um mito de caráter religioso, e outro folclórico, tendo esse último derivado do primeiro.

Enfim, observamos que todas essas concepções a respeito do mito são relevantes, e que para este estudo, uma complementa a outra; ao serem refletidas de forma conjunta nos

⁴² Ahora bien, las sociedades generan dos tipos de mitos culturales: por una parte, los mitos etno-religiosos, ligados a rituales y con un papel fundamental en las creencias de una sociedad; y los mitos literarios, creados por la individualidad a imitación de los anteriores, pero que pasan al imaginario de una comunidad hasta formar parte de su inconsciente colectivo. ambos tipos de mito acaban por confluir, por su carácter narrativo, entrando a formar parte del corpus literario de una determinada tradición.

conduzem para a compreensão dos motivos pelos quais o mito se caracteriza como a gênese dos contos maravilhosos e dos contos de fadas, justamente, porque estes herdam do mito a sua matéria maravilhosa, como também a sua linguagem simbólica. Por fim, Merege (2010, p. 8) diz que “Histórias mitológicas, como as de Ísis e Osíres e Eros e Psiqué, ou clássicos como *A Ilíada* e *A Odisseia* trazem motivos que, mais tarde, seriam recorrentes nos contos de fadas”.

À vista disto, veremos a seguir alguns exemplos de mito e comentaremos a respeito da manifestação do maravilhoso em cada um deles. Os mitos que selecionamos são aqueles que possuem motivações que aparecem com mais recorrência nos contos maravilhosos e nos contos de fadas. Também almejamos mostrar que entre os mitos existem os que priorizam o herói e suas façanhas, enquanto outros se destacam pela temática do amor.

2.2 O mito e o maravilhoso: trazendo à memória o mito de Perseu, de Hércules, de Orfeu e de Amor e Psique

Antes de falarmos dos mitos que utilizaremos como exemplos, é imprescindível tratarmos primeiro do Maravilhoso. Irlemar Chiampi (2015), professora da Universidade de São Paulo, em sua obra *O realismo Maravilhoso*, afirma o seguinte a respeito do maravilhoso:

Maravilhoso é o “extraordinário”, o “insólito”, o que escapa ao curso ordinário das coisas e do humano. [...] Em sua segunda acepção, o maravilhoso difere radicalmente do humano: é tudo o que é produzido pela intervenção dos seres sobrenaturais. Aqui, já não se trata de grau de afastamento da ordem normal, mas da própria natureza dos fatos e objetos. Pertencem a outra esfera (não humana, não natural) e não têm explicação racional. (CHIAMPI, 2015, p.48)

Em visto disto, percebemos que o maravilhoso é a matéria-prima do mito, dos contos de fadas, até certo ponto da religião e de todas as narrativas que tratam da intervenção do sobrenatural no mundo natural. Tzvetan Todorov (2010, p.24), em sua obra crítica *Introdução à literatura fantástica*, apresenta o Maravilhoso para distingui-lo do gênero fantástico, afirmando que quando o leitor opta por “admitir novas leis da natureza mediante as quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso”.

Raquel de Vasconcellos Cantarelli (2017) em sua tese⁴³, citando Max Lüthi, diz o seguinte “Quando aqui nos referimos ao gênero maravilhoso, reportamo-nos àquelas narrativas que, de modo geral, apresentam um universo dotado de leis próprias, cujos elementos mágicos

⁴³ *Leituras celtas: mito e folclore em contos maravilhosos* – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista.

são trabalhados do mesmo modo que os mundanos, sem distinções (LÜTHI, 1986, apud CANTARELLI, 2017, p.20). À vista disso, compreendemos que o maravilhoso possui suas próprias regras.

Jacques Le Goff (1994), em sua obra *O imaginário medieval*, discorre sobre o Maravilhoso. A sua abordagem leva em conta o vocábulo *mirabilia*: “encontramos a partir da (sic) uma raiz *mir* (*miror*, *mirari*) que implica algo de visual. Estamos perante um olhar” (p.46). Quanto à definição do *mirabilia* “é todo um imaginário que se pode ordenar em volta desse apelo a um sentido, o da vista” (p.46). O pesquisador também afirma que “uma das características do maravilhoso é [...] o facto de ele ser produzido por forças ou seres sobrenaturais” (p. 50); em relação ao conto maravilhoso, ele assinala: “Inscreve-se na historicidade e as transformações dessas versões estão relacionadas com as grandes mutações da civilização, especialmente no tocante à vida quotidiana e ao assédio do mundo natural por um mundo sobrenatural” (p. 64).

Se trouxermos à memória o mito de *Perseu*, a criança gerada por um deus metamorfoseado em chuva de ouro, o qual banhou uma princesa presa no alto de uma torre, perceberemos, em sua composição, o maravilhoso. A história desse mito tão difundido na antiguidade segue relatando que essa criança é posteriormente encerrada dentro de uma arca com a mãe, e que são juntas lançadas ao mar. Dias depois, são encontradas vivas por um pescador e levadas ao rei do local onde foram resgatadas.

Além de sua concepção maravilhosa, Perseu ganhou fama pelos seus feitos. Thomas Bulfinch (2006) descreveu em *O livro de ouro da mitologia* os episódios em que o herói mata a medusa; o castigo que inflige ao gigante Atlas⁴⁴; e o salvamento da princesa Andrômeda⁴⁵. Robert Graves (2018) retratou, em sua obra *Os mitos gregos*, de que forma Perseu se vingou do embuste que sofreu, pois durante as suas núpcias com Andrômeda, o antigo noivo da princesa, com a aprovação dos pais dela, apareceu na festa com um grupo armado para reclamar a mão da moça e matar Perseu. O herói lutava bravamente contra seus oponentes, mas vendo-se em desvantagem, usou a cabeça da górgona e transformou todos na festa em pedra, retornando em seguida sozinho para o local de onde havia partido em sua primeira missão, onde estava a sua mãe.

Tomemos como exemplo outro mito que também foi bastante difundido na idade clássica, o qual se refere à força de *Hércules*. Zeus se metamorfoseou dessa vez na figura do rei

⁴⁴ Pela sua falta de hospitalidade, Perseu usa a cabeça da górgona para petrificar gigante Atlas.

⁴⁵ Perseu salva a princesa de ser devorada por um monstro marinho, com a condição de se casar com ela.

e marido da rainha Alcmena. Dessa forma, ele engravidou a rainha, que deu à luz *Hércules*. Porém, o herói passa a ser odiado e perseguido pela deusa Hera:

Hércules era filho de Júpiter e Alcmena. Como Juno era sempre hostil aos filhos de seu marido com mulheres mortais, declarou guerra a Hércules desde o seu nascimento. Mandou duas serpentes matá-lo em seu berço, mas a precoce criança estrangulou-as com suas próprias mãos. Pelas artes de Juno, contudo, ele ficou sujeito a Euristeus e obrigado a executar todas as suas ordens. Euristeus impôs-lhe a realização de façanhas perigosíssimas, que ficaram conhecidas como "Os Doze Trabalhos de Hércules". (BULFINCH, 2006, p.147)

A partir desta citação, percebemos que a presença do maravilhoso no mito de *Hércules* não se manifesta apenas no modo como o herói foi concebido no ventre materno, mas também na própria natureza do herói, que possui uma força descomunal. É também por meio do maravilhoso que ele executará cada um dos seus doze trabalhos.

Em contrapartida, dentro desse mesmo universo mitológico grego, há um mito que nos faz ter uma recepção distinta da que temos com os mitos de *Perseu* e *Hércules*, pois enquanto esses mitos enfatizavam a bravura desses heróis, o mito de *Orfeu* destacava o amor que ele tinha por sua amada.

Havia um homem que cantava e tocava harpa tão bem que até mesmo os animais e as árvores se juntavam para ouvi-lo. Quando sua esposa faleceu, ele, vivo, desceu ao mundo dos mortos e compôs uma música perante o rei dos mortos até que ele tivesse compaixão e lhe devolvesse sua mulher, ainda que sob a condição de que ele a levaria para cima, fora daquele mundo, sem olhar uma única vez para trás para vê-la, até que eles alcançassem a luz lá fora. Mas, quando eles estavam muito próximos da saída, um brevíssimo instante antes da hora o homem olhou para trás e ela desapareceu para sempre. (LEWIS, 2009, pg.39)

Depreendemos da citação que o elemento maravilhoso nesse mito se manifesta de forma peculiar, isto é, trata-se do maravilhoso que não se restringe à ação do herói de descer ao *hades*, mas que ganha destaque no sentimento de amor do herói pela sua amada, a ponto de descer aos infernos para resgatá-la. Esse maravilhoso se aproxima bastante daquele dos contos de fadas. Outro mito bastante corrente na antiguidade, que ficou imortalizado pelo escritor e filósofo da Roma Antiga, Lúcio Apuleio, é *Eros e Psiqué*. Vejamos uma descrição desse mito retirada do *Dicionário de Mitologia grega e romana*, de Mário da Gama Kury (2009):

Psiqué (G. Psykhé). Uma moça cuja beleza extraordinária provocou o despeito de Afrodite (v.). A deusa ordenou a Eros (o Amor) que induzisse Psiqué a

apaixonar-se por um monstro, mas o próprio Eros, vencido pelo encanto da moça, tornou-se seu amante, e depois de proibi-la de tentar ver-lhe o rosto levou-a a um palácio onde somente a visitava na escuridão da noite. As irmãs de Psiqué, enciumadas com a felicidade dela, disseram-lhe que seu amante não queria ser visto porque era um monstro, que afinal a devoraria. A intriga das irmãs exacerbou a curiosidade de Psiqué, e certa noite ela apanhou uma lâmpada e contemplou Eros adormecido. Perturbada diante da visão da beleza do amante, Psiqué deixou cair sobre Eros uma gota do óleo da lâmpada, despertando-o. Em face dessa desobediência o deus abandonou Psiqué e ela, movida pela saudade, passou a procurar o amante por todo o mundo. Afrodite, ainda despeitada, impôs-lhe várias tarefas sobre-humanas. A primeira delas foi separar na escuridão da noite os grãos de várias espécies de cereais de um monte enorme, porém as formigas apiedaram-se de Psiqué e acorreram em número incontável para realizar a tarefa por ela. Assim, por um meio ou por outro, todas as tarefas foram executadas. Na última, que consistia em trazer do inferno o escrínio de beleza usado por Perséfone (v.), Psiqué já havia praticamente realizado a proeza, quando, vencida novamente pela curiosidade, abriu o escrínio; este continha não a beleza, e sim um sono irresistível que a dominou. Zeus (v.), entretanto, instado por Eros, consentiu finalmente em seu casamento com o amante divino. Psiqué saiu do sono em que caíra e subiu ao céu com Eros. (KURY, 2009, p.294)

Podemos inferir, a partir da citação acima, que o maravilhoso no mito de *Eros e Psique* se aproxima ainda mais dos contos de fadas que são bastante famosos nos dias de hoje. Segundo Pihel (2013, p. 44), “Alguns contos de fadas populares evoluíram a partir de mitos. Outros foram neles incorporados”. Por exemplo, podemos enxergar no despeito de Afrodite a respeito da beleza de Psique a mesma afronta que sentiu a madrasta da *Branca de neve* ao ouvir do espelho mágico que a “filha” ou “enteada”, dependendo da versão, é mais bonita que ela. Outro exemplo é o da *Bela e a fera*, a moça que vivia solitária no castelo, recebendo apenas durante a noite a visita da fera para a ceia, e a provocação das irmãs da *Bela* que a faz transgredir o que havia prometido à *fera*; da mesma forma, Psique infringe a promessa feita a Eros de não vê-lo. E, por fim, o sono irresistível de Psique, que nos recorda do sono irresistível de *A bela adormecida*.

Maria Beatriz Facciolla Paiva (1990, p. 19) afirma que “As divergências ocorrem no sentido de o conto ter se tornado um mito dessacralizado, ou seja, o herói ou a heroína não agem em nome da ira dos deuses”. Se analisarmos o conto de fadas da *Cinderela*, podemos comprovar que a fada substitui o poder sobrenatural dos deuses na intervenção da vida humana. Se, em *A Odisseia* de Homero a deusa *Atena* auxilia *Odisseu* no seu retorno ao lar, no conto de fadas, a fada auxilia *Cinderela* em sua ida à festa real. Vladimir Propp (2002), em sua obra *As raízes históricas do conto Maravilhoso*, afirma que o este tipo de conto constituiria a profanação do sagrado, se referindo ao mito:

Por tudo o que dissemos, vê-se que já muito cedo tem início a “profanação” do assunto sagrado – por “profanação” entendemos a transformação da narrativa sagrada em narrativa profana, isto é, não espiritual, não esotérica, mas artística. É nesse momento que nasce o conto propriamente dito. Mas não é possível traçar uma separação nítida entre o momento em que termina a narrativa sagrada e em que começa o conto. (PROPP, p.446)

Compreendemos que o conto maravilhoso deriva do mito por possuir a mesma matéria, o maravilhoso. No entanto, enquanto o mito se enquadra numa narrativa sagrada, o conto maravilhoso surge e se desenvolve com outros fins, o não sagrado, o profano, por assim dizer. Abordaremos a seguir o conto maravilhoso e o conto de fadas, sob duas perspectivas: a primeira será histórica, e a segunda será com relação a sua problemática.

2.3 O conto de fadas: uma evolução do conto maravilhoso/popular à sua tradição na escrita

Jack Zipe (2001), um renomado professor e pesquisador dos contos de fadas e do folclore, em sua obra crítica *Romper el hechizo: una visión política de los cuentos folclóricos y maravillosos*, discute em um dos capítulos a respeito da história e da ideologia dos contos maravilhosos: ele afirma que os contos maravilhosos são precedidos dos contos do folclore, isto é, do conto popular. Ainda segundo Zipe, o conto maravilhoso sempre existiu na forma de conto popular. Vejamos a seguinte citação:

Houve um tempo em que as pessoas não contavam contos maravilhosos? Um exame superficial e retrospectivo da história será suficiente para nos mostrar que os contos maravilhosos existem como contos populares de transmissão oral há milhares de anos e se tornaram o que chamamos de contos maravilhosos escritos no final do século XVII.⁴⁶ (ZIPE, 2001, p.26)

Zipe se pergunta se existiu alguma época, na história da humanidade, na qual não se narravam contos maravilhosos entre os povos; a partir dessa questão, ele afirma que uma retrospectiva, ainda que superficial, comprovará que os contos maravilhosos sempre existiram, só que na forma oral, isto é, como contos populares do folclore, e que eles apenas se converteram em contos maravilhosos da forma que conhecemos hoje no século XVII, quando a tradição oral passou para a escrita. Brito (2016), como já citamos, diverge de Zipe, pois afirma

⁴⁶ ¿Ha habido alguna época en la cual la gente no contara cuentos maravillosos? Una mirada superficial y retrospectiva de la historia bastará para demostrar-nos que los cuentos maravillosos han existido como cuentos folclóricos de transmisión oral durante miles de años, y se convirtieron a lo que llamamos cuentos maravillosos escritos hacia fines del siglo XVII.

que os contos maravilhosos, tal como os conhecemos, só teriam surgido na Idade Média. Refletindo sobre o que foi dito por Zipe, ou seja, que o conto maravilhoso sempre existiu, compreendemos que a essência do maravilhoso está presente desde os primórdios, desde a epopeia de Gilgámesh⁴⁷, a epopeia de Homero e a Bíblia.

Zipe também afirma que embora as duas formas, a oral e a escrita, coexistissem e ainda coexistam hoje, há uma diferença nas funções que desempenham, pois os contos maravilhosos, da tradição escrita, passaram a ser influenciados por interesses econômicos e ideológicos: econômicos, porque passaram a ser comercializados, e ideológicos porque assumiram um caráter moralizante para que se adequassem aos valores da sociedade dominante.

Zipe afirma que a crítica costuma confundir os contos maravilhosos com os do folclore, não fazendo referência à comunidade e a tradição histórica, como se observa no trecho que segue:

Em geral, se confunde os itens maravilhosos com os folclóricos, e os toma como itens artificiais sem referência direta a uma comunidade ou tradição histórica em particular. Raramente, considera-se a ideologia e a estética a luz de um desenvolvimento histórico diacrônico, critério que prevalece na nova compilação automática de cultura.⁴⁸ (ZIPE, 2001, p.29)

Depreendemos da citação acima que, além de considerar o conto maravilhoso e o conto popular/folclórico de uma só espécie, não levando em conta a tradição histórica, também costumam desconsiderar sua ideologia e sua estética à luz de um desenvolvimento histórico. Zipe ainda aponta que os contos do folclore fazem parte do patrimônio da comunidade, que eram contados oralmente por narradores talentosos, e que esses contos tratavam das frustrações do homem comum, concernente às suas necessidades e desejo:

Os contos não serviram apenas para unir as pessoas de uma comunidade e ajudar a preencher a lacuna na compreensão dos problemas sociais, em uma linguagem e uma forma narrativa que seriam familiares às experiências dos ouvintes, mas também à atmosfera dos contos populares iluminavam a possível realização de anelos e desejos utópicos, o que não exclui a integração social.⁴⁹ (ZIPE, 2001, p.29)

⁴⁷ Ele que o abismo viu, título original da epopeia de Gilgámesh. É considerado o texto mais antigo dos registros literários, escrita cuneiforme de origem suméria.

⁴⁸ En general, se confunden los cuentos maravillosos con los folclóricos, y se los toma como cuentos artificiosos sin referencia directa a una comunidad o tradición histórica en particular. Raramente se consideran su ideología y su estética a la luz de un desarrollo histórico diacrónico, critério que há prevalecido en nuestra autocomprensión como cultura.

⁴⁹ Los cuentos no sólo sirvieron para unir a la gente de una comunidad y ayudar a acortar la brecha en su comprensión de los problemas sociales, en un lenguaje y una forma narrativa que resultara familiar a las vivencias

Consequentemente, os contos populares tinham a função social de agregar o povo, de ajudá-los com a compreensão dos problemas sociais que os cercavam, e, devido ao seu caráter mágico, dava o prazer, por entreter, e trazia esperança às almas dos sofridos camponeses. Ainda a esse respeito, Zipe pontua:

Originalmente, o conto folclórico era (e ainda é, até certo ponto) uma forma de narrativa oral cultivada por pessoas comuns para expressar sua maneira de perceber a natureza e a ordem social e seu desejo de atender às suas necessidades e desejos. Estudos históricos, originados em épocas tão remotas quanto o período megalítico e que o homem comum tem sido o portador e transformador das histórias.⁵⁰ (ZIPE, 2001, p.30)

Percebemos que os contos populares não tratam apenas de histórias de seres do mundo da fantasia, mas a sua interpretação implica assuntos mais complexos, que segundo Robert Darnton (1986), no tocante aos contos de fadas de Perrault, enxergava como documentos históricos que sugeriam a mentalidade cultural do povo da época. Para Darnton, os contos maravilhosos/populares, ou seja, os contos antes da tradição escrita, da fase oral, devem ser interpretados à luz do folclore e da antropologia.

Em sua obra *O Grande massacre de gatos E outros episódios da História Cultural Francesa*, no primeiro capítulo, intitulado “Histórias que os camponeses contam: o significado de mamãe ganso”, Darnton dá início ao seu texto dizendo que, aparentemente, o estudo sobre o universo mental dos camponeses parece estar irre recuperavelmente perdido, pois é uma tarefa difícil, a de situar os homens comuns do século XVIII e dissertar a respeito do que eles pensavam. Então, a sugestão é que olhemos para os contos populares que eram narrados nas longas noites de inverno em volta da lareira. Citando como exemplo a famosa história de *Chapeuzinho Vermelho*, numa versão bem mais violenta daquela que Perrault deixou registrada, Darnton diz:

Qual é a moral dessa história? Para as meninas, é clara: afastem-se dos lobos. Para os historiadores, parece dizer algo sobre o universo mental dos camponeses, no início dos Tempos Modernos. Mas o quê? Como pode alguém partir para a interpretação de um texto desses? Um dos caminhos passa pela psicanálise. (DARNTON, 1986, p.22)

de los oyentes, sino que también la atmosfera de los cuentos folclóricos iluminó el posible cumplimiento de anhelos y deseos utópicos, lo cual no excluye la integración social.

⁵⁰ Originalmente, el cuento folclórico era (y aún lo es, hasta cierto punto) una forma de narrativa oral cultivada por la gente común para expresar su manera de percibir la naturaleza y el orden social, y su deseo de satisfacer sus necesidades y anhelos. Estudios históricos, socio-origino en épocas tan remotas como el período megalítico y que el hombre común ha sido el portador y transformador de los cuentos.

Dessa forma, parece-nos que o teórico apontará a psicanálise como um estudo eficaz, mas ele faz exatamente o contrário. Darnton faz uma crítica ferrenha aos teóricos que fizeram uma interpretação psicanalítica desses contos, afirmando que os mesmos tentaram dizer o que os camponeses da época pensavam sem levar em conta a origem dos textos, ou seja, Darnton afirma que a exegese de *Chapeuzinho Vermelho* feita por Erich Fromm⁵¹ e Bruno Bettelheim⁵² foi de maneira equivocadas, pois os textos mais antigos não dão vazão ao que eles disseram em suas análises psicanalíticas. Vejamos:

Fromm e vários outros exegetas psicanalíticos não se preocuparam com a transformação do texto — na verdade, nada sabiam a respeito — porque tinham o conto que desejavam, Começa com o sexo na puberdade (o chapeuzinho vermelho)*' que não existe na tradição oral francesa) e termina com o triunfo do ego (a menina resgatada — que, em geral, é devorada, nos contos franceses) sobre o id (o lobo, que jamais é morto, nas versões tradicionais). Tudo está bem, quando termina bem. (DARNTON, 1986, p.25)

A partir do exposto na citação de Darnton, consideramos que a psicanálise não seria o melhor caminho para tratar da interpretação dos contos maravilhosos, pois, além de não ser fiel ao texto original, o crítico ainda afirma que conduz para um universo mental que nunca existiu entre os camponeses, por exemplo: “chapeuzinho vermelho como um símbolo da menstruação e a (inexistente) garrafa que levava a menina como símbolo de virgindade: daí a (inexistente) advertência da mãe, para que ela não se desviasse do caminho” (p. 23). O teórico-historiador mostra em seu estudo que esses elementos não faziam parte do conto original, que foram adicionados por Perrault para satisfazer o gosto sofisticado dos salões, onde os contos foram divulgados. Seguindo com a nossa discussão, acrescentamos o contexto histórico descrito por Darnton a respeito dos camponeses:

Os homens trabalhavam do amanhecer ao anoitecer, arranhando o solo em faixas dispersas de terra, com arados semelhantes aos empregados pelos romanos, e cortando seu cereal com pequenas foices primitivas, a fim de deixar restolho suficiente para a pastagem comunitária. As mulheres se casavam tarde — entre vinte e cinco e vinte e sete anos — e davam à luz apenas cinco ou seis filhos, dos quais apenas dois ou três sobreviviam até a idade adulta. Grandes massas humanas viviam num estado de subnutrição crônica, subsistindo sobretudo com uma papa feita de pão e água, eventualmente tendo misturadas algumas verduras de cultivo doméstico. Comiam carne apenas umas poucas vezes por ano, em dias de festa ou depois

⁵¹ Estudo no livro *A Linguagem esquecida* (1973)

⁵² Estudo no livro *A Psicanálise dos contos de fadas* (2007)

do abate do outono, que só ocorria quando não tinham silagem suficiente para alimentar o gado durante o inverno. (DARNTON, 1986, p.40)

Darnton, como historiador, traça o quadro crítico em que viviam os camponeses da época, e com isso ele procura justificar o porquê de certos elementos serem tão recorrentes nos contos populares, pois de certa forma eles eram recorrentes na realidade, por exemplo: o abandono de filhos pelos pais devido à fome, como podemos averiguar no conto do *Pequeno Polegar*; as madrastas malignas, porque as famílias tinham muitos filhos, e quando ocorria a viuvez para os homens, eles se casavam, mas sabiam que os filhos não receberiam o mesmo afeto que recebiam das mães, como podemos perceber em algumas versões de *Branca de neve*; o sofrimento infligidos aos órfãos, como no conto da *Cinderela* que era forçada a trabalhar como escrava, etc., enfim, esses elementos tão recorrentes nos contos maravilhosos populares eram contados entre os povos. Quanto ao conto maravilhoso em sua forma escrita, existem dois fatos iniciais que marcam essa nova fase: o primeiro é quando os contos passam a circular nos salões literários da França; o segundo é quando aos contos são delegados o status de literatura infantil. Zipe nos dá uma descrição de como se deu esse desenvolvimento:

[...] e aqui é importante acrescentar que o conto de fadas para crianças não pode ser separado do conto de fadas para adultos. O gênero se originou dentro de uma tradição de contar histórias e foi criado e cultivado por adultos, e como o conto de fadas tornou-se um gênero literário aceitável primeiro entre os adultos, foi então divulgado impresso no século XVIII para as crianças. Quase todos os críticos que estudaram o surgimento do conto de fadas literário na Europa concordam que escritores educados se apropriaram propositalmente do conto oral e converteram em um tipo de discurso literário sobre costumes, valores e maneiras, para que crianças e adultos se civilizariam de acordo com o código social desse tempo⁵³. (ZIPE, 2006, p.3)

Inferimos, com a citação acima, que o conto maravilhoso, quando se torna gênero literário sofre mudanças significativas, pois enquanto o popular tinha uma função mais para entretenimento, em sua fase escrita os contos passam assumir uma função exemplar, na qual buscava disseminar os valores da classe dominante entre os povos. E à medida que são agregados e designados como literatura infantil, os contos passam a ser mais moralizantes e

⁵³ Texto original: [...] and here it is important to add that the fairy tale for children cannot be separated from the fairy tale for adults. The genre originated within an oral storytelling tradition and was created and cultivated by adults, and as the fairy tale became an acceptable literary genre first among adults, it was then disseminated in print in the eighteenth century to children. Almost all critics who have studied the emergence of the literary fairy tale in Europe agree that educated writers purposely appropriated the oral folktale and converted it into a type of literary discourse about mores, values, and manners so that children and adults would become civilized according to the social code of that time. (ZIPE, 2006, pg.3)

suavizados quanto à sua descrição de cenas concernente à violência. Observemos em uma outra citação o que Zipe diz referente à aceitação dos contos nos salões literários:

[...] escrever contos literários na França no final do século XVII, modelados em contos italianos, foi a base de sua aceitação na corte de Luís XIV e em Salões parisienses de destaque. A história oral floresceu por muito tempo nas aldeias e berçários, parte de um discurso popular, parte de um discurso entre governantas e filhos da classe alta. Tinha visto até luz literária no mercado de massa “Livros azuis” distribuídos pelos vendedores ambulantes para consumo dos camponeses e as classes mais baixas. No entanto, era desprezado como forma literária pelas classes aristocráticas e burguesas até receber aprovação judicial através de Madame de Maintenon e Fénelon; isto é, até que possa ser codificado e usado para reforçar um modo discursivo aceito de convenções sociais vantajosa aos interesses dos intelectuais e do antigo regime, que fizeram uma moda afim de explorar as ideias e a produtividade da burguesia⁵⁴. (ZIPE, 2006, p.3)

Os contos maravilhosos, na sua forma escrita, começaram sendo distribuídos por vendedores ambulantes, porém esses textos não recebiam prestígio nenhum; podemos supor que, se eles não tivessem obtido o devido reconhecimento ao serem aprovados pela classe aristocrática e a burguesia, poderiam até ter sido esquecidos no tempo. No entanto, esses contos foram levados aos salões parisienses da época e passaram a ser narrados entre os intelectuais. Precisamos salientar, porém, que não do mesmo modo que eram narrados entre o povo, esses contos passaram por transformações, como ilustra Brito:

Os contos de fadas mais propriamente ditos começaram a ser escritos entre os séculos XVI e XVIII. Muitos desses contos eram histórias tradicionais passada para a forma literária, como se as histórias do povo tivessem ido ao salão de beleza e ficassem muito arrumadas, sem palavras vulgares ou grosseiras, embelezadas para apresentar-se nos salões da corte (principalmente da corte francesa). Outras já nasceram nobres, muito belas e educadas, e saíram direto das cabeças de cabelereiras postiças de cortesãos espirituosos, de condessas e marquesas elegantes que divertiam a todos nos salões. Nessa época, as histórias eram escritas para entreter principalmente os adultos, mas faziam muito sucesso também entre as crianças. (BRITO, 2016, p. 39-40)

⁵⁴ Texto original: [...] writing literary tales in France in the late seventeenth century, modeled on Italian tales, was predicated on their acceptance at Louis XIV's court and in prominent Parisian salons. The oral tale had flourished for a long time in villages and nurseries, part of a popular discourse, part of a discourse between governesses and children of the upper class. It had even seen literary light in the massmarketed “blue books” distributed by peddlers for consummation by peasants and the lower classes.⁶ However, it was disdained as a literary form by the aristocratic and bourgeois classes until it received courtly approval through Madame de Maintenon and Fénelon; that is, until it could be codified and used to reinforce an accepted discursive mode of social conventions advantageous to the interests of the intelligentsia and ancien régime,⁷ which made a fashion out of exploiting the ideas and productivity of the bourgeoisie. (ZIPE, 2006, pg.3)

Brito sintetiza e explica bem o processo de adesão dos contos populares nos salões da elite: uns são embelezados, e outros nasceram já dentro daquele contexto. Ou seja, parte dos contos populares foram adaptados de forma que se adequassem tanto à forma de narrar dos burgueses, quanto aos seus valores. E outros surgiram dentro daquele momento histórico dos salões, embora possuíssem a mesma essência mágica e maravilhosa dos contos folclóricos.

Mariza B. T. Mendes (2000), em sua obra *Em busca dos contos perdidos: o significado das funções femininas nos contos de Perrault*, também discorre sobre a ideologia da burguesia impregnada nos contos de fadas de Perrault, a qual ela vai nomear como de “moral ingênua e utilitária”, chegando a essa conclusão do prefácio que Perrault escreveu por estar preocupado com a recepção de sua obra.

Segundo Mendes, Perrault compara os seus contos aos mitos da Grécia e Roma: “Grisélidis é comparada à Matrona de Éfeso (uma das personagens do *Satiricon*), *Pele de Asno* lembra Psiquê, e a história dos desejos ridículos é semelhante à de *Júpiter e o lavrador*” (p. 49-50). Porém, Perrault exalta os seus contos dizendo que eles transmitiam uma moral mais nobre, a qual o paganismo não podia transmitir:

A Matrona de Éfeso é uma viúva que jura fidelidade ao marido e não resiste à primeira tentativa. Para o poeta, essa história contém uma péssima moral, pois ensina o mau caminho às mulheres. Já Grisélidis "ensina as mulheres a sofrerem por seus maridos, mostrando que não existe nada de tão brutal ou tão estranho que a paciência de uma mulher honesta não possa superar" (ibidem, p.182). Quanto à moral da história de Psiquê, Perrault diz que poderia compará-la à de *Pele de Asno* se conseguisse decifrá-la, e conclui: "essa história, assim como a maioria das que foram transmitidas pelos antigos, só foi feita para agradar, sem preocupação com os bons costumes, que eram muito negligenciados" (ibidem, p.182). (MENDES, 2000, pg.50)

Percebemos que, ao compararmos as suas histórias com as do universo mitológico pagão, Perrault demonstra claramente o que estava ocorrendo com os contos populares ao terem sido aderidos aos salões literários, isto é, também estavam sendo reescritos pelas mulheres aristocráticas com os valores burgueses, e como já foi dito, à medida que é atribuído o *status* de literatura infantil aos contos maravilhosos, esse processo se torna cada vez mais evidente. Por fim, Mendes aponta:

Com todos esses comentários no Prefácio de 1695, Perrault deixa claro que, para a moral ingênua e utilitária, os homens devem ser guiados por poderes superiores (mágicos/divinos), que punem o vício e premiam a virtude. Esse esquema será usado com maior eficiência nos contos em prosa porque, dirigidos às crianças numa linguagem simples e poética, eles atingirão certamente o alvo principal dos ensinamentos morais. Os contos mostrarão "a

vantagem de ser honesto, paciente, providente, trabalhador, obediente..." (ibidem, p.183), exatamente as qualidades que o rei esperava de seus súditos, os maridos, de suas esposas e os pais, de seus filhos. Esse Prefácio comprova que foi com Perrault, no final do século XVII, que se definiu o uso ideológico dos contos de fada. (MENDES, 2000, pg.51)

Assim, compreendemos o marco que foi a obra *Contos da mamãe Gansa*. Esta antologia exemplifica a nova tendência adquirida pelos contos maravilhosos em sua segunda fase, a escrita, que diz respeito ao uso dos contos de fadas com propósito ideológico e moralizante; bem como por ter sido definida posteriormente como a primeira obra, a gênese da literatura infantil. A seguir, trataremos da problemática dos contos de fadas, que é essencial para a compreensão dos contos de fadas de d'Aulnoy.

2.4 O conto maravilhoso e o conto de fadas: “Todo conto de fadas é um conto maravilhoso, mas nem todo conto maravilhoso é um conto de fadas”

Acreditamos ser importante fazer a diferenciação entre o conto maravilhoso e o conto de fadas, pois os contos de fadas de Madame d'Aulnoy dialogam com outras narrativas da tradição do folclore, todavia, são autorais, e possuem traços peculiares; uma concepção generalizada a respeito dos “contos” não abarca toda a problemática presente em seus contos. Com isso, enfatizamos a premissa citada no início deste capítulo e como subtítulo desse tópico: Todo conto de fadas é um conto maravilhoso, mas nem todo conto maravilhoso é um conto de fadas.

Assim, respaldados no estudo de Nelly Novaes Coelho (2003), concordamos que ambos, os contos maravilhosos e os contos de fadas, fazem parte do universo do maravilhoso, mas se diferenciam em sua problemática:

Embora ambas pertençam ao universo do maravilhoso, as formas narrativas “contos maravilhosos” e “contos de fadas” apresentam diferenças essenciais, quando analisadas em função da problemática que lhes serve de fundamento. *Grosso modo*, pode-se dizer que o conto maravilhoso tem raízes orientais e gira em torno de uma problemática *material/social/sensorial* – a busca de riquezas; a conquista de poder; a satisfação do corpo etc. –, ligada basicamente à realização socioeconômica do indivíduo em seu meio. (COELHO, 2003, p.79)

À vista disso, percebemos que em *O gato de botas*, o drama do filho do moleiro é ter herdado apenas um gato, que aparentemente não lhe serviria para o seu sustento *material/social/sensorial*. Quando o gato falante pede ao seu dono que lhe faça botas e que não

o despreze por ele ser apenas um gato, o felino sai em busca de recursos que possam satisfazer às necessidades de seu dono. Não se encaixaria, por acaso, este conto dentro dos parâmetros que Coelho pensou a respeito do conto maravilhoso? A nossa resposta para essa pergunta é “Sim”. Quanto ao conto de fadas, Coelho afirma o seguinte:

Quanto ao conto de fadas de raízes celtas, gira em torno de uma problemática *espiritual/ética/existencial*, ligada à realização interior do indivíduo, basicamente por intermédio do Amor. Daí que suas aventuras tenham como motivo central o encontro/a união do Cavaleiro com a Amada (princesa ou plebéia), após vencer grandes obstáculos (COELHO, 2003, p. 79)

Logo, percebemos que o drama do rei em *L'île inaccessible*⁵⁵ (conto de fadas de Madame d'Aulnoy), é chegar à ilha onde a sua amada princesa o aguardava. Nesse conto, o rei trava uma batalha ferrenha em alto mar com um rei invejoso que era auxiliado por uma fada má. No entanto, o rei “bom”, consegue vencer o rei “mau” e chegar à ilha, onde a princesa o esperava. Em *A gata borralheira* ou, como nos é mais comumente conhecido, *Cinderela*, temos o exemplo do príncipe vasculhando todo o seu reino a fim de encontrar a dona dos sapatinhos de cristal, por quem se apaixonara no baile. Tomando esses contos como exemplo, percebemos que o que movia os personagens era a concretização de um desejo que transcendia a necessidade física, pois o amor é imaterial, como disse Camões, “é fogo que arde sem se ver”. Isto é, o amor pertence ao plano *espiritual/ético/existencial*.

Pensando nessa diferenciação entre *contos maravilhosos* e *contos de fadas*, no tocante à problemática *material/social/sensorial* e *espiritual/ético/existencial*, chegamos à dualidade *corpo* e *alma*. Compreendemos que esta nos leva a discussões filosóficas e antropológicas, nas quais não nos aprofundaremos aqui. Se seguirmos essa linha de raciocínio, porém isto nos faz cogitar que a questão-chave ou motivação que influencia o pensamento humano, o qual estará refletido na sua forma mais simplória e primitiva nos contos maravilhosos e nos contos de fadas, advém justamente das necessidades do *corpo* e da *alma* humana, do concreto e do abstrato, da fogo que queima a pele e da paixão que incendeia os corações, do sólido e do insólito, etc.

Para fundamentarmos o que dissemos no parágrafo anterior, citamos o estudo de Battista Mondin. Em sua obra *O homem, quem ele é? Elementos de Antropologia filosófica*, o teórico inicia seu estudo abordando a dimensão corpórea do homem, e logo de início fala da

⁵⁵ Tradução: A ilha inacessível.

expressão *homo samaticus* e afirma que, desde os tempos de São Paulo⁵⁶ e Filão Alexandrino⁵⁷, os autores daquele período distinguiam no “homem” dois elementos, sendo um psíquico e outro somático, o primeiro a respeito da alma, e o outro, ao corpo (1980 p. 27).

Quando fala do conhecimento sensitivo, Mondin distingue o conhecimento externo, adquirido pelo dispositivo fisiológico (visão, audição, tato, paladar e olfato); apoiado em Tomás de Aquino⁵⁸, aborda o conhecimento interno (o saber comum, memória, fantasia e instinto) e ainda trata do *homo volens* (vontade do homem), dizendo que o homem tem “inclinações relativas ao pão, à carne e ao vinho [...] e além dessas, a coisas abstratas e espirituais como a glória, a virtude, a bondade, a coragem, a felicidade” (p. 110-111).

Em suma, percebemos que a problemática *material/social/sensorial* e *espiritual/ético/existencial*, citadas por Nelly Coelho para distinguir o conto maravilhoso e o conto de fadas, encontra apoio numa visão antropológica. Deduzimos, com toda essa discussão, que os contos abordam um mundo maravilhoso, entretanto este é compreensível e aceito por nós porque a sua problemática está intrinsicamente ligada à vontade humana, e talvez por esse motivo esses textos atravessaram os séculos e tiveram uma recepção aceitável, ainda que tenham sofrido modificações, mesclando-se à cultura local, onde chegaram.

⁵⁶ São Paulo, Apóstolo (5-67) foi um apóstolo de Cristo, um dos maiores propagadores do cristianismo. Autor de treze epístolas do Novo Testamento. Antes de se converter ao Cristianismo era conhecido como Saulo e perseguia os discípulos de Jesus nos arredores de Jerusalém. (Disponível em: < https://www.ebiografia.com/sao_paulo/ > acesso em 08/09/2019.

⁵⁷ Fílon de Alexandria foi um filósofo judeo-helenista (20 a.C. — ca. 50[1]) que viveu durante o período do helenismo. Ele usou da alegoria filosófica para harmonizar as escrituras judaicas, principalmente a Torah, com a filosofia grega. Seu método seguia as práticas, tanto da exegese judaica quanto da filosofia Estoica. (Disponível em: < https://pt.wikipedia.org/wiki/F%C3%ADlon_de_Alexandria > acesso em 08/09/2019.

⁵⁸ Tomás de Aquino (1225-1274) foi teólogo e também filósofo, cuja filosofia tinha como base as ideias de Aristóteles.

CAPÍTULO 3 – A MANIFESTAÇÃO DA METAMORFOSE NOS CONTOS DE FADAS “A GATA BRANCA” E “O RAMO DE OURO”

Nesse capítulo analisaremos a manifestação da metamorfose em dois contos de fadas de Madame d’Aulnoy, “A gata branca” e “O ramo de ouro”. Os dois contos tratam-se de traduções para a língua portuguesa. “A gata branca”, cujo título original é “*La Chatte blanche*”, pertence à segunda coletânea dos contos de fadas de d’Aulnoy, *Contes nouveaux ou les Fées à la mode* (Novos Contos ou À moda das fadas), publicada pela primeira vez em 1698. Já o segundo conto, “O ramo de ouro”, cujo título original é “*Le Rameau d’or*”, faz parte da primeira coletânea de contos de fadas de d’Aulnoy, *Les contes de fées* (Contos de fadas), publicado pela primeira vez em 1697.

Os contos de Madame d’Aulnoy apresentam bastante intertextualidade com outros contos da tradição folclórica, no entanto, os estudos acerca dos contos de fadas de d’Aulnoy consideram os seus textos como autorais. Citamos como exemplo a tese “*Les contes de Mme d’Aulnoy et leur fortune en Europe (France; Italie; Grande-Bretagne; Allemagne) 1752-1935*”⁵⁹, de Valentina Alzati (2018), em que a pesquisadora, ao refletir a respeito dos contos de d’Aulnoy, afirma:

Visam, portanto, relatar trabalhos de escrita complexo reinventando o gênero de narrativa, de um diálogo intertextual com textos antigos e modernos e textos em contato com o contexto sócio-histórico e cultural de produção e interpretação⁶⁰ (ALZATI, 2018, p.17).

Ou seja, é uma reinvenção do conto maravilhoso, que engloba diálogos entre o passado e o presente e aquele contexto em específico. Por esse motivo, percebemos, nos contos analisados, tanto a intertextualidade com diversos contos de fadas, como também a crítica aos costumes da época. Alzati (2018) também comenta a influência dos contos de d’Aulnoy na Europa, afirmando que “Enquanto hoje, a escritora está quase esquecida, durante o século 19, ela influenciou a literatura inglesa e francesa e ajudou a enriquecer o panorama dos contos maravilhosos italianos e alemães⁶¹” (p. 18).

⁵⁹ Os contos da Madame d’Aulnoy e sua fortuna na Europa (França; Itália; Grã-Bretanha; Alemanha) 1752-1935

⁶⁰ Ils visent ainsi à rendre compte d’œuvres d’écriture complexe réinventant le genre du conte, d’un dialogue intertextuel avec les textes anciens et modernes et de textes en prise avec leur contexte socio-historique et culturel de production et d’interprétation .

⁶¹ Aujourd’hui, l’écrivaine est presque oubliée, tandis que, pendant le XIXe siècle, elle a influencé la littérature anglaise et française et a permis d’enrichir le panorama des contes merveilleux italiens et allemands.

Ao comentar sobre as traduções e as adaptações dos contos de Madame d'Aulnoy para outros idiomas, Alzati (2018) explica que alguns desses contos foram encurtados. Quando adaptados para a literatura infantil e juvenil, foram retiradas as partes consideradas indecentes, ou as autorreflexões, consideradas enfadonhas para as crianças. No trecho a seguir, porém, a pesquisadora expõe outro motivo:

De fato, se as traduções de "o pássaro azul", de "O anão amarelo" e de "A Bela de cabelos dourados" frequentemente apresentam uma versão resumida e simplificada dos contos, não é o mesmo para "La Princesse Printanière" ou "Serpentin Vert", traduzidos respeitando o estilo e a prosa de Madame d'Aulnoy. Essas diferenças são explicadas pela relação que esses textos tecem com os hipotéticos mais antigos. De fato, enquanto os padrões e personagens dos quatro primeiros contos citados são baseados em padrões e personagens que retornam em outros contos folclóricos, "La Princesse Printanière" é uma história mais original, pelo menos na conclusão, enquanto "Serpentin Vert" é inspirado na fábula de Apuleio dedicada a Eros e Psique, conhecida na época de Madame d'Aulnoy⁶². (ALZATI, 2018, p. 125)

Com este fragmento, mais do que destacar a questão das traduções e das adaptações dos contos, queremos reforçar a questão da autoria de d'Aulnoy pela inspiração em narrativas antigas e em contos que se tornaram mais originais, devido aos desfechos surpreendentes dados por d'Aulnoy às suas histórias. Ao analisarmos os contos desta autora, perceberemos motivos e personagens que aparecem em outros contos de fadas. Por essa razão, os tradutores costumam encurtar as histórias, visto que os contos de d'Aulnoy são longos. Em suma, comparamos esse processo de autoria de d'Aulnoy ao que C. S. Lewis (2017) fez com a obra *Até que tenhamos rostos*, que se trata da releitura de um mito. A respeito dessa obra, Lewis escreveu o seguinte:

Essa reinterpretação de uma antiga história viveu em minha mente desde os tempos de escola, crescendo e ganhando força com o passar dos anos. Por causa disto, eu poderia até dizer que passei a vida toda me dedicando a ela. Recentemente, veio à minha mente o que me pareceu ser a versão correta, e os temas de repente se entrelaçaram: um genuíno conto de barbarismo, a memória de uma mulher feia, idolatria sinistra e o pálido encantamento na guerra com cada um e com os seus fantasmas e a destruição que uma vocação, ou até mesmo a fé, faz na vida humana. (LEWIS, 2017, p.12)

⁶² En effet, si les traductions de « l'Oiseau bleu », du « Nain Jaune » et de « la Belle aux Cheveux d'Or » présentent souvent une version abrégée et simplifiée des contes, il n'en est pas autant pour « la Princesse Printanière » ou « Serpentin Vert », traduits respectant le style et la prose de Mme d'Aulnoy. Ces différences s'expliquent par le rapport que ces textes tissent avec des hypotextes plus anciens. En effet, tandis que les trames et les personnages de quatre premiers contes cités reposent sur des trames et des personnages qui reviennent dans d'autres contes folkloriques, « la Princesse Printanière » est un récit plus original, du moins pour ce qui est de sa conclusion, tandis que « Serpentin Vert » s'inspire de la fable d'Apulée dédiée à Eros et Psyché, connue à l'époque de Mme d'Aulnoy.

C. S. Lewis foi um exímio pesquisador e leitor dos clássicos e também escreveu sobre eles de forma crítica; ademais, reescreveu esses textos de forma original e criativa. Com a nossa pesquisa, concluímos que os contos de Madame d'Aulnoy são autorais por motivos similares.

A nossa análise está dividida em quatro tópicos: O primeiro possui três subtópicos e, nele, apresentamos a concepção de “metamorfose” na literatura de forma generalizada, como também sua manifestação nos mitos e nos contos de fadas; por último, focamos no agente da metamorfose, a fada.

No segundo tópico, discutimos sobre a metamorfose no conto de fadas “A gata branca”. No terceiro tópico, refletiremos sobre a ocorrência da metamorfose em “O ramo de ouro”. E finalizamos com o quarto tópico abordando sobre ação da fada nos contos que foram analisados.

3.1 A metamorfose: de sua manifestação na natureza à sua representação na literatura

A metamorfose é um fenômeno que ocorre no mundo natural, nos seres e em todas as coisas à nossa volta, e o tema é recorrente em diversas áreas do saber. Por exemplo, podemos falar da metamorfose nas ciências naturais, como fez o escritor alemão Johann Wolfgang Von Goethe (1749-1832). Em sua incursão às ciências naturais, escreveu *A metamorfose das plantas*, obra que revolucionou o pensamento científico de sua época, cujo método se baseava na observação da natureza, chegando à conclusão que “chamou-se *Metamorfose das Plantas* ao processo pelo qual um e mesmo órgão se nos manifesta diversamente alterado” (1970, p.35). Essa alteração resultava das condições do ambiente em que a planta estivesse inserida.

Além da botânica, a zoologia trata amplamente da metamorfose, como aponta Cleide Costa “Muito são os grupos de animais que apresentam a metamorfose (mudanças de forma) em seu ciclo biológico, mas sem sombra de dúvida, a dos insetos [...] é a mais espetacular” (2006, p. 17). Assim, atentamos à metamorfose que nos soa mais poética, que já foi tema de livros infantis, como na obra da autora contemporânea Ruth Rocha, *A Primavera da lagarta*, na qual menciona “é preciso ter paciência com as lagartas, se quisermos conhecer as borboletas” (1979, p.12), referindo-se à metamorfose das *borboletas*. Bulfinch (2006) quando relata o mito de “Cupido e Psique”, diz que este mito é frequentemente considerado uma alegoria à metamorfose da borboleta:

Psique em grego significa tanto borboleta como alma. Não há alegoria mais notável e bela da imortalidade da alma como a borboleta, que, depois de estender as asas, do túmulo em que se achava, depois de uma vida mesquinha e rastejante como lagarta, flutua na brisa do dia e torna-se um dos mais belos e delicados aspectos da primavera. Psique é, portanto, a alma humana, purificada pelos sofrimentos e infortúnios, e preparada, assim, para gozar a pura e verdadeira felicidade. Nas obras-de-arte, Psique é representada como uma donzela com asas de borboleta, juntamente com Cupido, nas diferentes situações descritas pela alegoria. (BULFINCH, 2006, p. 96)

Segundo observamos no capítulo anterior, dentre os mitos da antiguidade, a história de amor de “Cupido e Psique” é a que mais se aproxima dos contos de fadas. E inferimos da citação acima que a alegoria para a transformação da borboleta é apontada como concernente a este mito. Lembremos que o mito faz parte de uma obra que também é conhecida pelo título de *As metamorfoses*. Este tema ainda foi assunto de músicas, de reflexões filosóficas e psicológicas, como símbolo de evolução e liberdade.

Estabelecendo uma ligação com as fadas, destacamos que alguns círculos teosofistas, no século XIX, chegaram a comparar as fadas com as borboletas. Citamos o teosofista EL Gardner, Arthur Conan Doyle⁶³, que destaca em sua obra *The Coming of the Fairies* (A Vinda das Fadas): “são e desempenham funções relacionadas à vida vegetal, de caráter importante” – e ainda – “As fadas não nascem e não morrem como nós” – e estão – “Aliadas aos lepidópteros , ou gênero de borboletas”⁶⁴ (GARDNER, apud DOYLE, 2014).

Ressaltamos, brevemente, nos parágrafos anteriores o fenômeno da metamorfose nos reinos vegetal e animal, por dois motivos: primeiro, para destacar que se trata de um fenômeno natural, que é objeto de estudo na ciência; segundo, porque são as plantas e os animais as principais referências às metamorfoses dos seres na mitologia e, por consequência, na literatura.

Isto, porém, não exclui a metamorfose dos seres nas demais matérias, como em constelações, rochedos, estátuas de pedras etc., e até em monstros, como na obra de Robert Louis Stevenson (2013), a saber, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, mais conhecida nas traduções e adaptações em língua portuguesa como *O médico e o monstro*, que relata o drama de um médico que se aventurou em criar e experimentar uma poção química que conseguia separá-lo de seu outro “eu”, porém o doutor começa a perder o controle dessa metamorfose e o *monstro*, Mr. Hyde, começa a assumir de vez a personalidade do Dr. Jekyll.

⁶³ Arthur Conan Doyle (1859-1930), escritor que se tornou famoso pela sua obra de ficção Sherlock Holmes.

⁶⁴ Fragmentos no idioma original: they are as real as we are, and perform functions in connection with plant life of an importante. [...] Fairies are not born and do not die as we do. [...] Allied to the lepidoptera, or butterfly genus. Disponível em: < http://www.gutenberg.org/files/47506/47506-h/47506-h.htm#CHAPTER_VIII > Acesso em: 18 de novembro de 2019.

A palavra metamorfose é de origem grega (*meta* – mudança; e *morphe* – forma). Vejamos a seguir a definição do termo em dois dicionários da Língua Portuguesa: primeiro em o (1) *Novo dicionário da língua Portuguesa* de Cândido Figueiredo de 1913, e o segundo conceito no (2) *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* de Antônio Houaiss de 2001:

- (1) Definição: Transformação de um objecto noutra, operada pelos deuses, segundo a crença dos Pagãos. Transformação de substâncias, operada por causas naturais. Mudança, a que estão sujeitos os insectos e os batráquios e que os faz passar por estados muito diferentes. Mudança, manifestada por pessoas, no vestir, no carácter, na fortuna, nos costumes, etc. Mudança, transformação. * Bot. Planta malvácea de Cabo-Verde, (*hibiscus notabilis*, Lin). (Lat. metamorphosis)⁶⁵
- (2) Definição: 1 mudança completa de forma, natureza ou de estrutura; transformação, transmutação <m. dos antigos deuses egípcios> <m. de um metal qualquer em ouro> 2. BIO mudança relativamente rápida e intensa de forma, estrutura e hábitos que ocorre durante o ciclo de vida de certos animais [a transformação da lagarta em borboleta é um exemplo] 3. Mudança de aparência, carácter, circunstâncias etc. (HOUAISS, 2001, p)

Podemos depreender dos conceitos oferecidos pelos dois dicionários que a metamorfose é a transformação de uma coisa em outra coisa. Figueiredo e Houaiss abordam a metamorfose nas crenças dos pagãos, referindo-se à mitologia. Figueiredo ressalta a mudança que é operada pelos deuses; já Houaiss destaca a transmutação dos deuses. Os conceitos também incluem a transformação operada por causas naturais: Figueiredo e Houaiss salientaram a mudança que ocorre no ciclo de vida de certos animais, como o da lagarta em borboleta. Mas apenas Figueiredo mencionou a metamorfose no reino vegetal, como observou Goethe em relação às plantas.

Entretanto, ao nosso estudo interessa a parte concernente às crenças, ao imaginário dos povos, isto é, a metamorfose como um símbolo ou/e elemento maravilhoso. Jean Chavalier, em seu *Diccionario de Los Símbolos* (1986), apresenta o seguinte conceito da metamorfose como símbolo:

Metamorfose. Todas as mitologias estão cheias de histórias de metamorfose: deuses transformando-se ou transformando outros seres em humanos, animais, na maioria das vezes pássaros, árvores, flores, fontes, rios, ilhas, rochas, montanhas e em estátuas.⁶⁶ (CHAVALLIER, 1986, p.709)

⁶⁵ Dicionário-Aberto.net. Sítio que utilizou o conteúdo do dicionário da edição de 1913 em domínio público, disponível no sítio sob a licença CC-BY-SA 2.5 PT: < <http://dicionario-aberto.net/search/metamorfose>> Acesso em 01 de outubro de 2019.

⁶⁶ Metamorfosis. Todas las mitologías están llenas de relatos de metamorfosis: dioses transformándose o transformando a otros seres en humanos, en animales, lo más a menudo en pájaros, en árboles, en flores, en fuentes, en ríos, en islas, en rocas, en montañas y en estatuas.

Como podemos inferir da definição de Chavalier, a metamorfose como símbolo na mitologia é essencialmente a ação dos deuses operando a transformação neles próprios ou em outros seres. Discutiremos mais a respeito desse assunto no subtópico a seguir.

3.1.1 A metamorfose: origem nos mitos

Publius Ovidius Naso, o nome em latim do poeta Ovídio, foi contemporâneo de Virgílio e Horácio, e o autor do célebre poema *Metamorfose*. Essa obra se tornou um clássico da literatura ocidental, sendo apontada pelos estudiosos da área como uma referência para os mitos gregos e romanos, e como a obra prima de Ovídio:

[...] as *Metamorfose*s eram consideradas a *Magnum opus*, a “grande obra” de Ovídio já na Roma antiga e o seriam também depois, a partir do século XII, e durante todo o Renascimento e a Idade Moderna. Por séculos as *Metamorfose*s foram o guia mais completo e encantador para os mitos gregos e romanos, não apenas para os poetas – colegas de ofício de Ovídio – senão também para pintores, escultores, músicos e dramaturgos, desde o século I d.C. (NETO, 2017, p.28)

Como afirma João Angelo Oliva Neto (2017), na citação acima, referente à sua apresentação para a edição bilíngue de *Metamorfose*s, pela Editora 34, o poema de Ovídio se tornou um clássico e um dos guias mais completos para os mitos. Isso porque Ovídio narra desde a origem do mundo, isto é, o poema também é uma cosmogonia, e com isso o poeta faz um apanhado de quase todos os mitos da antiguidade orientados por um tema central, o da “metamorfose”. Inspirado nessa temática o poeta explica a origem de seres que passaram a existir como resultados de uma transformação.

Um dos primeiros relatos de Ovídio a respeito de uma metamorfose é do rei da Arcádia, *Licaón*, o qual é transformado em “lobo” como castigo por sua maldade. O poeta conta que a maldade havia se multiplicado na terra, então *Zeus* se disfarçou de humano e foi ver de perto o que estava acontecendo. Quando o filho de Cronos entrou no castelo do rei, deu sinais de sua divindade, todos lhe dirigiram súplicas, no entanto, *Licaón* zombou e pôs *Zeus* à prova, mandando matar um refém e servindo-o ao deus. *Zeus* no mesmo instante derrubou tudo com o fogo vingador. *Licaón* fugiu e, quando estava no meio da floresta, sentiu que estava passando por uma metamorfose, isso é, tomando a forma de lobo. Alguns estudos apontam a metamorfose

de *Licaón* como a fonte de onde se origina o mito da *licantropia*, que diz respeito ao terrível e assustador lobisomem.

Outro exemplo é referente à “aranha”. Esse mito está no sexto livro das *Metamorfoses*. O poeta relata que *Aracne* aprendeu com a deusa *Palas* a arte da tecelagem e ela fazia com tal excelência que granjeou fama. No entanto, a moça esqueceu-se de quem lhe deu o dom, e se encheu de soberba ao ponto de desafiar a deusa para um duelo. Nessa disputa, *Aracne* e *Palas* teceram peças de tecelagem que contavam histórias a respeito dos tempos antigos. *Aracne* se igualou ou superou a arte de *Palas*, mas a deusa atingiu a moça com a varinha, e quando ela tentou cometer suicídio a deusa a transformou em aranha.

Citamos ainda, mais dois exemplos: o “morcego”, pois, aparentemente, o culto a *Baco* não era aceito e nem reconhecido por todos. As filhas de *Mínia* pertenciam ao grupo dos que não reconheciam e nem celebravam as festas de *Baco*. Enquanto todos estavam celebrando os ritos, elas estavam trabalhando, e, para passar o tempo, contavam histórias. Então, *Baco* apareceu e as transformou em morcego. Outro caso de metamorfose é o das “rãs”: segundo Ovídio, os moradores de determinado lugar negaram água de um lago à *Latona* e aos seus dois filhos gêmeos, *Apolo* e *Diana*. A deusa, diante do ultraje, rogou ao céu o castigo, e aquelas pessoas foram transformadas em rãs.

Ovídio não se restringiu a narrar a transformação dos seres em animais. Em seu poema também há relatos sobre a transformação dos seres em plantas, constelações, entre outros casos. No entanto, citamos os episódios que nos pareceram mais pertinentes a esta discussão, com o propósito de mostrar que em Ovídio a metamorfose está relacionada à explicação da origem de um ser que surgiu como resultado de uma mudança radical em sua aparência. O que mais nos interessa no conceito de metamorfose forjado no poema é que o fenômeno diz respeito à transformação física dos corpos:

[Proêmio]

É meu propósito falar das metamorfoses dos seres em novos corpos. Vós, deuses, que as operastes, sede propícios aos meus intentos e acompanhai o meu poema, que vem das origens do mundo até os meus dias. (OVÍDIO, 2017, p.43)

Como está apresentado no proêmio do poema, a metamorfose se caracteriza pela transformação dos seres em novos corpos. Outro elemento que queremos destacar nesse proêmio é o agente, que são os deuses. Nos exemplos já citados nesta seção, percebemos que os deuses são os responsáveis pelas mudanças dos seres em outros, o que nos leva a uma outra questão, que é a motivação.

Vera Maria Tietzmann Silva (1985), em sua obra crítica *A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles*, distingue dois tipos de metamorfoses nos relatos míticos e suas motivações:

De um modo geral, podem-se distinguir dois tipos de metamorfose nos relatos míticos: a metamorfose auto-infligida [sic], ou por vontade própria, e a metamorfose causada por um agente externo, ou por vontade alheia. Uma e outra visam ao disfarce, ao encobrimento da realidade, mas a primeira é mais comumente utilizada como artifício para obtenção de algo. Ela se constitui num meio e, como tal, é descartada e tornada sem efeito assim que o objeto se concretiza. (SILVA, 1985, p.22)

A metamorfose autoinfligida diz respeito ao agente que opera a metamorfose em si mesmo com a intenção de obter algo. Temos vários relatos dos deuses metamorfoseando a si mesmos: *Juno* se metamorfoseia em velha para persuadir Sêmele, filha de Cadmo, a pedir a *Zeus* que a abrace com sua forma divina, resultando na morte da rival, consumida pela forma divina do deus; a autometamorfose de *Hermes* ocorreu para testar a fidelidade de seu servo *Bato*, e assim que percebeu que o velho estava inclinado a traí-lo, ao receber uma proposta melhor, transformou o velho numa pedra; por fim, *Zeus* se autotransformou em boi para se aproximar da filha do rei, *Europa*, e assim que a moça montou nele, ele a raptou.

Quanto ao segundo caso de metamorfose, o qual está relacionado ao agente externo, é que chegamos à questão das motivações:

A metamorfose causada por um agente externo pode também ser transitória, mas isso se dá em escassas ocasiões. Quase sempre ela é de caráter permanente e será motivada pela vingança ou pela compaixão, impregnando-se de uma conotação valorativa de castigo ou de prêmio. Essa característica vai marcar os personagens em literatura até hoje, na forma de degradação ou de melhora. (SILVA, 1985, p.22)

Como podemos inferir da citação acima, a metamorfose que é causada por agentes externos, e no caso dos mitos são os deuses, estão relacionadas a motivações de vingança ou compaixão, ou ainda por castigo ou prêmio. Dentre os exemplos que já citamos, como a metamorfose de *Licaón* em lobo e a de *Aracne* em aranha, a motivação foi de vingança e castigo devido à insolência deles para com os deuses.

No caso de *Dafne*, conta-se que, para se vingar da soberba de *Apolo*, que se dizia imbatível com seu arco, *Cupido* lhe atirou uma flecha do amor para que o deus se apaixonasse por *Dafne* e, por conseguinte, atirou uma flecha em *Dafne* para que ela sentisse repulsa por *Apolo*. Assim, para fugir do assédio do *Apolo* apaixonado, *Dafne* rogou ao pai, deus do rio,

para mudar sua aparência. A prece foi ouvida e ela, transformada numa árvore, o loureiro. Mesmo assim, Apolo não desistiu e fez dela a sua árvore, traçando uma coroa com sua folhagem. Norman O. Brown (2001), numa coletânea organizada por Joseph Campbell, *Mitos, Sonhos e Religião*, disserta no capítulo *Dafne ou Metamorfose* a respeito desse caso e afirma o seguinte:

Metamorfose, ou transformação de símbolo; a origem da cultura humana. Um ramo de louro na mão, uma coroa de ramos de louro na casa, um laurel na cabeça, para purificar e louvar. Apolo depois de matar o dragão ou as legiões romanas entrando em triunfo na cidade. (BROWN, 2001, p. 51)

Brown aponta a metamorfose de Dafne como um símbolo religioso: Apolo entrando em triunfo na cidade, a representação divina que se apaixonou pela fragilidade humana e fez dela uma coroa.

Quanto à metamorfose efetuada por agente externos, cuja causa é positiva, como disse Silva, ela é motivada por compaixão e ainda um “prêmio”. Nos mitos, percebemos mais o sentido próprio da palavra compaixão, pois quando Dafne é transformada em loureiro, ela recebe o “livramento” ou o “escape” de uma ação que ela não deseja. Mas e quanto ao sentido de “prêmio” como uma recompensa? Esse tipo de transformação como recompensa é mais visível nos contos de fadas, como discutiremos a seguir. Nos mitos, a metamorfose em seu nível mais sublime era tornar-se uma estrela no céu.

3.1.2 A metamorfose: sua manifestação nos contos de fadas

O mito e os contos de fadas compartilham de uma mesma matéria, o maravilhoso, portanto, o fenômeno da metamorfose que tem sua origem no mito, também repercutirá nos contos de fadas. O percurso da metamorfose pode ser definido da seguinte maneira: surge no mito, ganha características novas com a Idade Média (imaginário religioso/cristão) e aparece nos contos maravilhosos dessa forma:

A literatura infantil e a tradição folclórica, compartilhando a mesma atmosférica mágica das mitologias, recorre também a metamorfose de maneira análoga e com objetivos semelhantes. Nas narrativas tradicionais, o agente é um deus ou demônio, substituídos, às vezes, pelos seus equivalentes, a fada ou o feiticeiro. A transformação ocorre por desejo próprio ou alheio, tendo neste último caso, o caráter de prêmio, castigo ou maldição (encantamento). [...] As características medievais, conforme se observa,

soma-se às míticas nessas narrativas, recebendo o agente metamorfoseado um destaque maior do que anteriormente tivera. (SILVA, 1986, p.24)

Como podemos depreender da citação, a metamorfose nos contos de fadas segue de maneira análoga os mesmos objetivos, ou seja, os mesmos motivos dos mitos, prêmio e castigo. Porém, com as características medievais, acrescenta-se às motivações a maldição (encantamento). Portanto, se há maldição/encantamento, poderá ser desfeito.

A maldição é um termo que vem da tradição cristã. Em linhas gerais, a maldição se caracterizava como a transgressão da lei de Javé, como está proferida no quinto livro da Torá, *Deuteronômio*. A lei se baseava num conjunto de mandamentos, como advertências contra a idolatria, a cobiça entre outros, mas como nenhum homem era capaz de cumprir a lei, por causa da natureza caída herdada da transgressão de Adão, Javé enviou seu filho como substituto do homem, para receber a maldição em seu lugar, como está registrado nas cartas paulinas aos Gálatas 3.13: “Cristo nos resgatou da maldição da lei, fazendo-se maldição por nós; porque está escrito: Maldito todo aquele que for pendurado no madeiro”.

O encantamento, por sua vez, está ligado ao mundo mágico, e embora tenha raízes na mitologia grega romana, é na cultura dos celtas, ou melhor, na “matéria de Bretanha” que o encantamento ganha a forma que repercutirá nos contos de fadas. E os principais personagens que servirão como exemplar são o mago Merlin e a dama do lago.

Lênia Márcia Mongelli (2013), em sua apresentação da obra *O rei Arthur e os cavaleiros da tábola redonda*, discute a respeito da importância do personagem do mago Merlin:

Dois motivos da “matéria de Bretanha”, estreitamente entrelaçados e distribuídos ao sabor das “aventuras”, compõem o enredo: a história de Arthur até seu casamento com Guinevere e a história de Merlin e seu amor por Vivien. De um lado, o rei e o feiticeiro têm uma trajetória comum, já que a este aquele deve o seu nascimento e a constante proteção de seu reino; de outro, a biografia individual do próprio Merlin, com a sua dramática e polissêmica paixão. Entre as duas facetas, o mundo das fadas (MONGELLI, 2013, p.21)

Desse modo, deduzimos a importância do personagem do Mago Merlin para a lenda do rei Arthur, pois ele será o agente que operará a favor do rei e contra os seus adversários, e o seu modo de agir ocorre pelo encantamento. Lembremos que Merlin operou a metamorfose em *Uther-Pendragon*, para que substituísse seu irmão *Aurélio* que pereceu na batalha, tornando-se rei, esposo da rainha *Igraine*, e pai de Arthur. Quanto à dama do lago, Côrrea diz o seguinte:

Se há, por exemplo, a exaltada figura de Merlin, o Mago, há, também, Nimue (ou Viviane), sua representante feminina, dita sua amante e mostrada em muitas histórias como traidora. Há a famosa Dama do Lago, a mesma Nimue que, algumas narrativas, traz a espada Excalibur à presença de Arthur e há também Morgana (Morgaine, segundo sua origem celta), sobrinha de Nimue e meia irmã de Arthur, que assume o papel de Dama do Lago, depois de Nimue, e algumas vezes é retratada como uma bruxa e outras como uma sacerdotisa e protetora do rei. Todas essas personagens surgem em meio ao misticismo (CÔRREA, 2013, p.14)

Percebemos que a dama do lago será a equivalência do mago Merlin, pois usando a magia ela operará, premiando ou punindo. Outra circunstância que devemos levar em conta é esse duplo aspecto de identificar a personagem, ora como fada, ora como bruxa. Segundo Coelho (2000), nesse contexto histórico/mítico, a fada representava a imagem da “mulher com poderes sobrenaturais”. Sendo assim, quando a figura feminina encarnava o bem, era tida como fada, mas ao encarnar o mal configurava-se como bruxa. Este aspecto, portanto, referia-se à dualidade da condição feminina: “Vulgarmente se diz que *fada* e *bruxa* são formas simbólicas da eterna dualidade da mulher” (COELHO, 2003, p.72). Martha Roble (2006), em *Mulheres, mitos e deusas: o feminino através dos tempos*, quando trata das fadas diz o seguinte:

Acredita-se que as fadas regem o destino humano desde antes do nascimento; as bruxas, por outro lado, alteram a ordem e o bem-estar no instante em que se entregam aos mistérios da feitiçaria. Quando boas, as fadas são luminosas, geralmente sem marcas da idade nos rostos, sensíveis a beleza e inclinadas a corrigir os problemas em que tenham intervindo outras criaturas extraordinárias. Por alguma razão discriminatória, as bruxas são representadas como velhas mal humoradas e feias, ainda que seja imemorial a crença em algumas de natureza sobrenatural que existem por si mesmas - tal como a necessidade do bem e do mal -, com a função de romper com suas intervenções a lógica habitual da vida. A esta espécie correspondem as figuras gigantescas ou com atributos cambiantes, como as que frequentam os *fens* ou pântanos e sobrevivem rodeadas de sombras. (ROBLES, 2006, p.252)

Inferimos da citação acima, que as fadas regiam os destinos dos indivíduos de sorte a conduzir o alcance do êxito, enquanto as bruxas agiam de forma contrária, buscando alterar o bem-estar, impedindo a felicidade, transtornando o caminho do herói e da heroína etc. Todavia, apesar de a *fada* representar o bem, enquanto a *bruxa* representava o mal, as duas imagens estavam ligadas e concernentes a uma mesma imagem: “a mulher com poderes sobrenaturais”. Por este motivo, não é incomum, também, a fada ser representada como boa ou má, como no caso de um dos contos de fadas que analisamos neste trabalho, “A gata branca”, em que as fadas operam de modo bondoso em certos momentos, e agem de forma maléficas em outros. Já no

outro conto, “O ramo de ouro”, existem as duas imagens: a da fada operando o bem e a da bruxa querendo impedir a felicidade dos protagonistas.

Quanto à relação entre “a mulher com poderes sobrenaturais” e o “homem com poderes sobrenaturais”, não havia superioridade. No conto de fadas “O pássaro Azul”, Madame d’Aulnoy ilustra bem a relação entre o feiticeiro e a fada:

O mago que tomava conta dos assuntos relativos ao rei Encantador, não tendo poderes bastante para desfazer o que Súcia fizera, achou por bem ir ter com ela e propor-lhe um acordo qualquer de modo a que ela devolvesse ao rei a sua figura humana: meteu-se no carro puxado pelas rãs e voou para o palácio da fada que naquela altura conversava com Trutona. Entre um mago e uma fada a diferença é muito pequena; conheciam-se há uns quinhentos ou setecentos anos, e durante todo esse tempo tinham estado umas vezes de bem um com o outro, outras de relações cortadas. Ela recebeu-o com simpatia (D’AULNOY, p.121)

Podemos perceber, com o trecho acima, que existia uma equidade de poderes mágicos entre o feiticeiro e a fada, pois o mago não pôde desfazer a metamorfose operada por Súcia. No fragmento do conto também está evidente o caráter dúbio da fada. Em contrapartida, ele apresenta um feiticeiro como *Merlin*, que procura ajudar o rei. No próximo subtópico destrincharemos mais a respeito das “fadas”, por se tratar do agente que operará a metamorfose nas personagens.

Enfim, retomando a motivação da metamorfose por maldição (encantamento) presente nos contos de fadas, percebemos que os personagens podem ficar sob o efeito dela por um determinado tempo, como se estivessem a cumprir pena por uma transgressão. Um exemplo clássico está no conto de fadas “A bela e a fera”: na sua primeira versão, o príncipe é metamorfoseado em fera devido à sua desobediência à fada que o criou, e só recupera a sua forma física quando a *Bela* se apaixona por ele. Nas versões mais recentes, como a contada no filme de produção da *Walt Disney Pictures*, lançado em 2017 no Brasil, a metamorfose do príncipe em fera aconteceu por sua má conduta, arrogância e maldade para com os seus semelhantes.

Quando discutimos a respeito da metamorfose nos mitos, utilizamos bastantes exemplos, o que não fizemos nesse momento, quando estamos abordando a sua manifestação dos contos de fadas, porque o faremos nos tópicos em que analisaremos os contos de fadas “A Gata Branca” e “O ramo de ouro”. Daremos continuidade a nossa discussão abordando ainda mais a fundo a respeito da fada.

3.1.3 A fada: o agente da metamorfose

Conforme o *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa* de Antenor Nascentes⁶⁷ (1955. p. 206), a palavra “fada” vem do latim *fata* e significa deusa do destino. Porém, atentemos para o conceito abordado por Houaiss no *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, pois o filólogo aprofunda o conceito:

Definição: 1. Ser imaginário do sexo feminino a que se atribui poder mágico de influir no destino das pessoas < histórias boas ou más f.> 2. Obsl. Bom ou mau pressentimento; auspício, augúrio, agouro. 3. Fig. Mulher de beleza e encanto extraordinários. ETIM lat. *Fata*, ae’ a deusa do destino, Parca’ (HOUAISS, 2001, p)

Isto posto, percebemos que a fada é apontada como um ser imaginário feminino que possui o poder mágico de influenciar no destino das pessoas. Segundo Regina Michelli (2013, p. 65), em seu artigo *Nas trilhas do Maravilhoso: a fada*: “Ao se associar à ideia de destino, a fada aproxima-se das Moiras gregas, das Parcas latinas ou das Nornas nórdicas, todas representadas por divindades femininas”.

No “Guia Onomástico” da *Teogonia* de Hesíodo, Sueli Maria Regino (2010, p. 119-120) deixa posto que as “Moiras eram divindades primordiais que se apresentavam como três irmãs fiandeiras [...] As deusas personificavam o destino individual, a felicidade e o infortúnio”. Quanto às Parcas, nas notas feitas por João Angelo Oliva Neto (2016, p. 877) para a *Eneida* de Virgílio, está descrito “três deusas irmãs que, fiandeiras, controlavam a duração da vida humana”. Já na *Edda em Prosa*, de Snorri Sturluson, de tradução de Artur Velar (2018, p. 46), as Nornas são descritas dessa forma: “há três donzelas, que são chamadas assim: Urdr ou Passado, Verdandi ou Presente, Skuld ou Futuro; essas donzelas determinam o período da vida dos homens: nós as chamamos de Nornas”.

Graves (2018), no volume 1 de sua obra *Os mitos gregos*, ao discorrer sobre as Parcas, diz que elas são a deusa-Lua tripla, fazendo referência à deusa que representava o período matriarcal antigo, antecessor ao patriarcal. O símbolo maior dessa deusa era a lua e, devido às fases lunares, tidas na antiguidade apenas como três (nova, cheia e velha), sendo esta última

⁶⁷ Antenor de Veras Nascente (1886-1972) foi considerado um dos maiores estudiosos da Língua Portuguesa do Brasil no século XX, recebendo vários prêmios, como o primeiro prêmio Francisco Alves pela Academia Brasileira de Letras; condecoração pelo Governo Português pelos serviços prestados às letras portuguesas; e o seu *Dicionário etimológico da Língua Portuguesa* teve em sua primeira edição o prefácio (em alemão) de W. Meyer Lübke, o mestre que consolidou os estudos da Linguística Românica. Fonte disponível em: < <http://www.filologia.org.br/xcnlf/homenageado.html> > acesso em 11/10/2019.

nos estudos astronômicos chamada como “minguante” e sendo a quarta e não terceira fase da lua. Enfim, segundo Graves, as três fases lunares evocavam três faces para a deusa “– virgem na primavera, ninfa no verão e velha no inverno –, passou-se a associar a deusa às mudanças sazonais na vida dos animais e das plantas” (2018, p. 28). Com isso, percebemos uma associação do divino-feminino, onde se originam as fadas, com o tempo, o destino e a natureza. E este último elemento deve ser levado em conta, pois as fadas terão intrínseca ligação com a natureza.

Assim como as deusas do destino, as fadas possuem poderes para interferir e/ou influenciar na vida das personagens, podendo proferir profecias ou lançar maldições/encantamentos. Porém, as fadas diferem das deusas, pois as deusas estavam ligadas ao contexto religioso mitológico, e as fadas adentram o contexto do imaginário, que, por sua vez, está conectado com os desejos humanos, como observou Chevalier em seu *Diccionario de Los Símbolos*:

Fada 1. Senhora da magia, simboliza os poderes paranormais da mente ou as habilidades prodigiosas da imaginação. Opera as transformações mais extraordinárias e, em um instante, realiza ou desaponta os desejos mais ambiciosos.⁶⁸ (CHEVALIER, 1986, p.550)

Percebemos que uma das funções da aparição das fadas é realizar os desejos dos personagens, e ela o faz por meio da magia. J.R.R Tolkien⁶⁹, em seu estudo *Sobre contos de fadas*, afirma que esses contos tratam de histórias sobre o “Reino Encantado”, e a respeito desse reino ele declara: “não pode ser captado por uma rede de palavras; pois uma das qualidades é ser indescritível, porém não imperceptível. [...] O próprio Reino Encantado talvez possa ser traduzido mais proximamente por Magia” (2013, p. 12)”. E sobre a magia do Reino, Tolkien acrescenta:

A magia do Reino Encantado não é um fim em si, sua virtude reside nas suas operações, entre elas a satisfação de certos desejos humanos primordiais. Um desses desejos é vistoriar as profundezas do espaço e do tempo. Outro (como veremos) é entrar em comunhão com outros seres vivos. (TOLKIEN, 2013, p. 14)

⁶⁸ Texto original: Hada. 1. Señora de la magia, simboliza los poderes paranormales de la mente o las capacidades prodigiosas de la imaginación. Opera las más extraordinarias transformaciones y en un instante colma o decepciona los deseos más ambiciosos.

⁶⁹ John Ronald Reuel Tolkien (1892-1973), conhecido mundialmente pela sua trilogia *O senhor dos anéis* e pela obra *O Hobbit*. Foi um premiado escritor de histórias de fantasias, além de professor universitário e filólogo.

Segundo Tolkien, a magia do Reino Encantado acontece para satisfazer os desejos humanos primordiais. Embora, segundo o pesquisador, esse desejo primordial seja superar os limites das fronteiras do nosso espaço e tempo, pensemos nesse desejo humano por aquilo que seria “impossível” por intermédio dos recursos humanos, vindo a ser possível por intermédio de algum poder sobrenatural ou mágico. Para os mitos, provavelmente seria o sobrenatural, mas para os contos de fadas, a magia. Em se tratando de magia, que é o poder pelo qual as fadas operam, as pesquisas indicam que a imagem das fadas provém da cultura dos celtas:

Evidentemente, é impossível a determinação exata do ponto geográfico ou o momento temporal em que as fadas teriam nascido. Mas as milhentas pesquisas realizadas por historiadores, antropólogos, filólogos, etnólogos etc. apontam para a origem celta [...] Historicamente, sabe-se que o rio Sena, naquela época, banhava a Gália, onde povos celtas se concentraram durante séculos. Por outro lado, facilmente se comprova que as primeiras referências às fadas, como personagens ou figuras reais, apareceram na literatura cortesã cavaleiresca de raízes celtas surgidas na Idade Média. (COELHO, 2003, p.71-72)

Em seu estudo, Coelho deixa evidente que a origem provável das fadas como figuras simbólicas vem da cultura celta, porque as primeiras referências a elas como personagens aparecem na literatura cavaleiresca de raízes celtas. Nesta, as fadas são representadas por mulheres dotadas de magia, isto é, em estrutura humana.

C. S. Lewis,⁷⁰ no estudo *A imagem descartada: para compreender a visão medieval do mundo*, discorre sobre as fadas no capítulo intitulado *Os longaevi*, referindo-se ao seres cuja morada fica entre o ar e a terra, sendo, talvez, as únicas criaturas às quais o Modelo não atribuiu um *status* oficial: “grupos de danças de *Longaevi* que assombram florestas, clareiras e bosques, e lagos, fontes e riachos” A alternativa teria sido chamá-los de fadas” (2015, p. 123). Nesse capítulo, em especial, Lewis discorre sobre a aparição das fadas em diversos momentos e em diversas obras literárias da Idade Média, fazendo algumas classificações. Citaremos a que nos é mais pertinente com relação ao tipo de fada da tradição literárias que estamos estudando:

As “fadas donzelas” podem ser “encontradas nas florestas densas”. “Encontradas” é a palavra importante aqui. O encontro não é acidental. Elas vêm para se encontrar conosco, e suas intenções são geralmente amáveis (mas nem sempre). Elas são as *fées* dos romances francêss, as *fays* do romance

⁷⁰ Clive Staples Lewis (1898-1963) foi um dos gigantes intelectuais do século XX, conhecido mundialmente pelas suas amadas *Crônicas de Nárnia* e pela sua trilogia cósmica de ficção científica. Era professor e tutor de Literatura Inglesa na Universidade de Oxford, e foi eleito unanimemente para a cadeira de Inglês Medieval e Renascentista na Universidade de Cambridge, posição que manteve até sua aposentadoria. Fonte: *Abolição do homem* (2017), obra da autoria de Lewis, que faz parte da coleção Filosofia e Religião.

inglês, as *fate* do italiano. A amante de *Launfal*, a senhora que levou embora *Thomas the Rhymer* [...] Morgan Le Fay em Malory foi humanizada e seu equivalente italiano, *Fata Morgana*, é uma fada no sentido completo. Merlin, que é apenas metade humano –, nunca é visto praticando magia como arte –, quase pertence a essa ordem. Eles geralmente são, no mínimo de estatura humana. (LEWIS, 2015, p.130-131)

A fada donzela, como foi classificada por Lewis, é a fada dos contos da tradição francesa do século XVII, pois ela possui estatura humana, embora possa se autometamorfosar, como por exemplo, em um animal. Essas fadas vêm ao encontro dos personagens e suas intenções geralmente são amáveis, mas também podem ser maléficas, como veremos na análise do conto “A Gata Branca”, que no próximo tópico deste capítulo.

Na teoria de Vladmir Propp, mais precisamente na obra *A morfologia do conto maravilhoso*, o teórico, que segue a metodologia dos formalistas russos, analisa os contos do folclore russo a partir das funções das personagens. Em seu estudo, Propp classifica pelo menos sete personagens que estarão presentes nos contos de magia, dentre eles o “o auxiliar mágico”, a quem são atribuídas as seguintes ações:

3. A esfera de ação do Auxiliar, que compreende: o deslocamento do herói no espaço (G), a reparação do dano ou da carência (K) o salvamento durante a perseguição (Rs), a resolução de tarefas difíceis (N), a transfiguração do herói (T). (PROPP, p.44)

Assim sendo, no conto de fadas, o auxiliar mágico será a fada, pois à ela podemos outorgar todas essas ações citadas acima, pois tanto em “A gata branca” como também em “O ramo de ouro”, a fada operará no deslocamento dos personagens, assim como na reparação do dano, suprirá as carências, e realizará a metamorfose.

3.2 A metamorfose em “A Gata Branca”

A narrativa “A gata branca” começa falando de um velho rei, que, possuindo três valentes e belos filhos, temia que um deles quisesse tirar seu trono, atentando contra a sua vida. Esse rei era muito esperto e usava essa qualidade para manter os jovens ocupados. Ele convocou, certo dia, seus filhos para uma reunião, e lançou um desafio aos moços: trazer para o rei o cachorrinho mais belo do mundo para ser o seu companheiro, quando se aposentasse. Ao vencedor do desafio, o rei prometeu como prêmio ser o herdeiro de sua coroa.

O tempo estabelecido para os príncipes retornarem à presença do rei foi de um ano, e assim eles saíram em viagem em direções distintas. A partir desse ponto, a narrativa concentra-

se no filho mais moço, relatando a sua jornada em busca de encontrar o cachorrinho mais belo e vencer o desafio. Em sua peregrinação, o jovem príncipe se perdeu na floresta em um dia chuvoso, e procurando abrigo, encontrou um castelo magnífico, cujas paredes eram de porcelana; nelas, havia o registro das histórias de fadas desde os tempos primordiais. Então, o príncipe entrou no castelo e logo surgiram mãos sem corpos (ou corpos invisíveis), que o conduziram para uma sala, onde sua roupa foi trocada; depois, foi encaminhado a uma mesa com talheres, para uma ceia lhe foi posta. Na sequência, ele presenciou uma orquestra formada por gatos e, dentro dessa cena, surge a linda gata branca, vestida de luto, mas que miava encantadoramente. Para a sua surpresa, a gata tinha a faculdade da fala e a inteligência para conversar com os seres humanos.

Podemos afirmar que é a partir do momento em que o príncipe entra no castelo dos gatos que a narrativa começa a apresentar o seu aspecto maravilhoso, ou seja, é quando, segundo Tolkien, o personagem adentra o Reino Encantado. Quanto à aparição da gata falante, o texto não deixa claro que se trata de um caso de metamorfose, pois o fato de os seres humanos falarem com os animais é natural para o reino encantado dos contos de fadas:

Bichos, pássaros e outras criaturas muitas vezes falam como homens nos contos de fadas de verdade. Em parte (muitas vezes em pequena parte), essa maravilha decorre de um dos “desejos” primordiais que estão próximos do cerne do Reino Encantado: o desejo que os homens têm de se comunicar com outros seres vivos. (TOLKIEN, 2013, p.15)

Segundo Tolkien, no reino encantado é possível comunicar-se com os animais, por isso, a aparição da gata falante é um vestígio “natural” do mundo maravilhoso em que o personagem se encontra. No entanto, devemos levar em conta o seguinte detalhe, a própria narrativa apresenta o fato de a gata falar, como o indício de que se trata de algo extraordinário:

– Senhora Gata – disse o príncipe –, é muito generosa em me receber com tanto ardor, mas não me parece um animal comum. O dom que tem da palavra, e o magnífico castelo que possui, são provas bastante evidentes disso. (D’AULNOY, p.102)

O príncipe se admira com a gata por ela ser proprietária de um castelo luxuoso, e possuir o dom da fala que se assemelha aos humanos, podendo raciocinar com tal inteligência. “A (Gata) branca”, de d’Aulnoy, assim como “O (Gato) de botas”, de Perrault, possuem comportamento humano. A isto, dá-se o nome de Antropomorfismo:

ANTROPOMORFISMO (in. *Anthropomorphísni*; fr. *Anthropomorphisme*, ai. *Anthropomorphismus*; it. *Antropomorfismo*). Indica-se com este nome a tendência a interpretar todo tipo ou espécie de realidade em termos de comportamento humano ou por semelhança ou analogia com esse comportamento. (ABBAGNANO, 2007, p.68)

Segundo Abbagnano (2007), em seu *Dicionário de Filosofia*, ao comportamento humano em qualquer espécie – animal ou plantas, e até divindades – dá-se o nome de Antropomorfismo. Essa é uma das características da representação dos animais nos contos de fadas. Retomando a narrativa, ela mostra que o príncipe observou a existência de um quadro entre as patinhas da gata e, nele, havia o retrato de um jovem imensamente parecido com o próprio herdeiro do reino:

Reparou que tinha ela, numa das patas, um retrato feito de madeira, o que surpreendeu. Pediu-lhe que o mostrasse, achando que era o senhor Gato. Ficou muito surpreso ao ver um rapaz tão belo, que era difícil crer que a natureza pudesse formar um semelhante, e que se parecia tanto com ele mesmo que não o poderiam pintar melhor. Ela suspirou, e, ainda mais triste, manteve um profundo silêncio. O príncipe percebeu muito bem que estava diante de algo extraordinário. No entanto, não ousou perguntar por medo de aborrecer a Gata, ou de entristecê-la. (D'AULNOY, p.103-104)

Esse fragmento do conto começa a evidenciar o processo da metamorfose, pois somos surpreendidos com o retrato de um homem que está em posse da gata, pois o esperado é que seja um felino como ela. Segundo Silva, a metamorfose dos personagens pode ocorrer em dois níveis, o nível físico e o nível comportamental:

A metamorfose dos personagens [...] deve ser considerada de maneira mais abrangente possível, compreendendo essa abrangência a metamorfose no sentido ovidiano, ou de transformação física pela alteração da aparência do ser; no sentido goetheano, ou de transformação psíquica pela mudança de comportamento do indivíduo. (SILVA, 1985, p.38)

Na metamorfose ovidiana, como discutido anteriormente, a transformação ocorreu em seu aspecto físico. Em Goethe, o que também foi comentado em capítulo anterior, se considerarmos a metamorfose das plantas, perceberemos que o ambiente influenciará em seu

desenvolvimento, ou seja, a planta não deixará de ser um vegetal, mas possuirá desenvolvimento (comportamento)⁷¹ distinto de outras da mesma espécie.

No caso dos contos de fadas, é mais comum observarmos o tema da metamorfose no aspecto físico, seguindo o mesmo modelo que ocorre nos relatos mitológicos, nos quais a transformação física dos personagens será em animais, em árvores etc. Todavia, se nos relatos mitológicos as personagens poderiam sofrer a perda das faculdades humanas, como a fala, em muitos casos conservavam a memória. Já os personagens dos contos de fadas, especificamente os de Madame d'Aulnoy, mantinham os sentidos intactos, isto é, continuavam a falar, ver, ouvir, sentir o cheiro das coisas e, dessa forma, podiam interagir com os humanos, conservando até a memória intacta.

No decorrer da narrativa, é relatado ao leitor que o tempo de um ano se finda, e a Gata branca lembra ao príncipe o dia de seu retorno ao castelo do rei. Quando o príncipe se vê aflito com a distância do castelo de seu pai, a felina o acalma e providencia tudo que ele precisava para chegar no tempo determinado. Percebemos, então, a personagem feminina sendo a salvadora e provedora do personagem masculino, que, em toda narrativa, se mostrará dependente dela, da Gata, para ter êxito em seus empreendimentos.

O príncipe retornou ao castelo de seu pai, e, assim como os seus irmãos, apresentou o cachorrinho ao rei. O velho monarca fica impressionado com o presente de seu filho caçula, no entanto, não querendo ainda entregar a coroa, lançou outro desafio aos filhos, e dessa vez, o desafio era mais difícil que o primeiro, pois dentro de um ano os rapazes teriam que lhe trazer uma peça de tela bem fina, que fosse possível passar pelo buraco de uma agulha.

Os príncipes partiram outra vez em suas buscas, já menos amigos que antes. O príncipe mais moço retornou ao castelo da Gata branca. Como da primeira vez, a felina avisou ao príncipe do retorno, e providenciou o que ele precisava para vencer o desafio uma segunda vez. Todavia, o rei, que não desejava entregar o trono, lançou mais outro desafio, o de trazerem a mais bela moça e casar-se com e ela, prometendo que no dia do casamento, o vencedor seria corado rei. O terceiro pedido do rei é o motivo para a narrativa revelar a metamorfose da personagem, o porquê de ela se vestir de luto e o porquê de ela ter sido transformada numa gata:

Avisou-o na véspera que só lhe cabia levar uma das mais belas princesas do mundo, que a hora de destruir a obra fatal das fadas, enfim, chegara, e que, para tanto, ele precisava cortar-lhe a cabeça e o rabo e lançá-los ao fogo. (D'AULNOY, p.122)

⁷¹ (Comportamento) é grifo nosso.

Antes de dizer o motivo da metamorfose, o texto apresenta a forma como a transformação será desfeita: cortar a cabeça e o rabo da gata e depois jogar no fogo. O príncipe se nega a fazer tal barbárie com a sua amiga felina, mas a gata insiste dizendo que somente dessa maneira, ele a estaria libertando do feitiço das fadas, que a haviam prendido naquela forma animal:

Numa palavra, pressionou-o com tanto ardor, que ele puxou a espada tremendo, e com a mão hesitante, cortou a cabeça e o rabo da sua boa amiga Gata. Ao mesmo tempo, viu a mais encantadora metamorfose que se possa imaginar. O corpo da Gata Branca cresceu, e ela se transformou, de repente, em moça. O que não pode ser descrito é que nunca houve jovem mais bem feita. (D'AULNOY, p.123)

Como podemos perceber, em “A Gata branca” a metamorfose ocorre de forma subvertida, pois a quebra do feitiço também é realizada por meio de uma metamorfose. Porém, compreendemos que essa transformação trata do retorno da personagem ao seu estado original. Embora raro, em Ovídio há também o relato de uma personagem que retorna, ou seja, recupera sua imagem primeira. Lembremos da ninfa de nome Io, que é metamorfoseada em vaca:

Rodeando com seus braços o pescoço da esposa, Júpiter roga-lhe, por fim que ponha termo ao castigo, e diz-lhe: “Deixa-te de te preocupar, jamais será para ti motivo de desgosto.” E convoca como testemunha as águas do Estige. Apaziguada a deusa, Io reassume a primitiva feição e torna-se o que antes fora. [...] reaparecem braços e mãos, o casco desaparece e dá lugar aos cinco dedos. Nada restava da vaca que fora, salvo a brancura. (OVÍDIO, p.97)

Como apresentado no fragmento, a metamorfose de Io foi motivada como castigo – embora a ninfa não seja a culpada de ter provocado seu próprio tormento: no poema está dito que ela fugia de Zeus, mas o deus consegue pela força deitar-se com ela, provocando a ira de sua esposa Juno, o que leva, consequentemente à metamorfose da sua amante.

O conto de fadas “A Gata Branca” segue para a sua segunda parte, na qual, a princesa, que era gata, relata como aconteceu a sua metamorfose. Ela anunciou que seus pais eram um rei e uma rainha, governantes de seis reinos. Durante a gravidez, a rainha, sua mãe, viajou até uma montanha, onde existia um antigo castelo de fadas, no qual a rainha aproveitou a ocasião para ir visitá-la, porém, ninguém lhe atendeu. A rainha, no entanto, observou que no jardim do castelo havia árvores que davam as melhores frutas; tomada pela cobiça, desejou ardentemente comê-las. Sobre esse desejo desenfreado da rainha, podemos facilmente deduzir que tenha sido

provocado pelas fadas, a fim de poder barganhar com rainha uma troca das frutas pela filha, que ainda estava em seu ventre:

Muitas vezes diz-se das fadas (verdade ou mentira, não sei) que elas produzem ilusões, que enganam os homens com “fantasia”; mas esse é assunto bem diferente. É problema delas. Seja como for, essas trapaças acontecem no interior de histórias em que as próprias fadas não são ilusões; por trás da fantasia existem vontades e poderes reais, independentes das mentes e dos propósitos dos homens. (TOLKIEN, p.14)

As fadas, mestras em realizar desejos, podem ter provocado os desejos da rainha. O texto narra que a corte da rainha se instalou em frente ao castelo por seis semanas e que a rainha agonizava de desejos pelas frutas, até que certa noite, uma velha feia apareceu na cabeceira de sua cama, e ofereceu as frutas em troca da criança. A rainha, obcecada pelo desejo, aceitou a proposta da velha fada, e dessa feita, pôde se deliciar das frutas do jardim encantado.

Após o desejo satisfeito a rainha foi tomada pelo arrependimento e retornou ao seu castelo, porém, quanto mais se aproximava o dia do nascimento da criança, de mais tristeza ela se enchia. O rei, tomado de preocupação pelo estado da esposa, insistiu que ela contasse o motivo da tristeza e a rainha acabou cedendo e contando sobre seu acordo com as fadas. O rei ficou indignado com a esposa, cobriu-a de censuras e mandou trancafiá-la em uma torre até o nascimento da princesa que, ao nascer foi levada ao palácio do rei, enquanto a rainha permaneceu presa.

As fadas, que não ignoravam o que estava ocorrendo, enviaram mensageiros ao rei, para que libertassem a rainha e entregassem a princesa. O rei não quis ouvir, e com isso, o reino passou a sofrer muitos males, pois assim como os deuses, as fadas tinham o poder de enviar pragas. Como os males não cessavam, os súditos do rei aconselharam-no a procurar ajuda, e o rei dirigiu-se à sua fada madrinha; esta o aconselhou a fazer o que as fadas estavam pedindo, persuadindo-o de que ele não teria nenhum mal a temer, pois a princesa seria bem cuidada, e quanto a ele e seu reino, todos seriam recompensados. Por fim, o rei ouviu a sua fada madrinha, libertou a rainha e entregou a princesa às fadas.

As fadas construíram uma torre para abrigar a princesa, onde ela passou a morar apenas com um cachorrinho e um papagaio. A intriga surgiu quando a moça avistou da janela da torre um jovem; os dois, então, se apaixonaram. Porém, a princesa percebeu o perigo que o moço estava correndo, de ser descoberto e morto pelo dragão da fada, que se chamava Violenta. O nome da fada já demonstra que se tratava de uma criatura maléfica. Ainda tratando a respeito da forma como a fada foi nomeada, observamos que esta é uma das características dos contos

de d'Aulnoy, pois a maioria dos seus personagens não possuíam nomes próprios, como Maria, José etc., mas nomes adjetivados que carregavam características físicas ou morais a respeito das personagens.

A princesa enviou seu papagaio para persuadir o jovem a não mais voltar à torre, mas o rapaz insistiu com o papagaio que não desistiria da moça, e que continuaria a ir vê-la. A princesa, porém, ficou aflita, e essa aflição foi percebida pelas fadas, que sem saber ao certo o motivo, compreenderam que certamente a jovem precisava se casar. Observamos, com isto, algo bastante disseminado nos contos de fadas, que é a felicidade por intermédio do amor. Relembremos, como foi apresentado no tópico 2.5 do segundo capítulo, que “Quanto ao conto de fadas [...] gira em torno de uma problemática *espiritual/ética/existencial*, ligada à realização interior do indivíduo, basicamente por intermédio do Amor”. (COELHO, 2003, p. 79).

Essa ideia de felicidade ligada à realização do amor, segundo Lewis, é uma herança do amor cortês tão divulgado nos tempos medievais: “ideal de “felicidade” – uma felicidade fundada no amor romântico coroado de sucesso – que ainda constitui o motivo de nossa ficção popular”. (LEWIS, 2012, p.14). Quando, na narrativa, as fadas conceberam como remédio o casamento para curar a tristeza da princesa, retomou-se a ideia de felicidade por intermédio do amor e do casamento.

A narrativa segue contando que a princesa, ao saber da notícia, entrou em estado de desespero. E, ao receber a visita do jovem que amava, o qual havia decidido não desistir do amor dela, a jovem começou a tecer uma escada para que ele subisse à torre para buscá-la e assim os dois fugirem. Com a escada pronta, o jovem apareceu à noite, subiu à torre, mas em vez de fugirem imediatamente, a princesa e o rapaz decidiram casar-se naquele mesmo instante, e assim eles fazem, vivendo uma noite de amor.

Próximo ao amanhecer, o jovem foi embora e o rei Pequenino chegou. Este rei, escolhido pelas fadas, era um horrendo macaco. A princesa o rejeitou veementemente, assim que o viu, e ele, indignado, foi reclamar com as fadas. Estas, no entanto, não fizeram grandes reclamações à princesa, porém armaram um plano terrível, de entrarem à noite no quarto da moça e amarrá-la à carruagem do rei Pequenino para que ele a levasse. Esse é um dos temas bastante criticados por d'Aulnoy em seus contos de fadas: referimo-nos à obrigatoriedade de se submeter a casamentos arranjados. As personagens de d'Aulnoy costumam não ficar passivas diante desta situação, mas apresentam uma enfática resistência, isto é, lutam para impedir a realização do casamento forçado.

Além de “A gata branca”, um exemplo de heroína dessa natureza está em “*La Bonne Petite Souris*” que pode ser traduzido como (O bom ratinho); este conta a história da princesa

perdida, raptada por uma fada má. A princesa trabalhava como cuidadora de perus no reino do rei que havia assassinado seu pai, mas a moça não estava ciente disto, pois somente no episódio final da narrativa é que ela descobrirá que era filha de reis. No entanto, na condição de empregada, a moça sofria o assédio do príncipe que queria obrigá-la a casar-se com ele, mas a princesa não cede mesmo sob ameaças.

Retomemos a narrativa de “A gata branca”. Sem estar ciente do que estava por vir, a princesa recebeu seu amado em seu quarto. Os dois amantes foram surpreendidos pelas fadas, pelo rei Pequenino e sua comitiva. O resultado foi que o dragão devorou o seu bem-amado na sua frente, e ela foi metamorfoseada em gata, e levada ao palácio de seus pais, onde tomou conhecimento da morte de seus pais. E toda a corte que ainda restava no castelo foi transformada em gatos.

Como podemos perceber a respeito de tudo que foi descrito até o parágrafo anterior, assim como nos mitos antigos, que se tornaram parâmetros para os casos de metamorfoses para os dias atuais, a transformação em “A gata branca” é operada por um agente externo, as fadas, e o motivo dessa mudança é uma punição, isto é, de um castigo em decorrência de sua desobediência às fadas. Lembremos o que Silva diz a respeito desse tipo de metamorfose:

A metamorfose causada por um agente externo pode ser transitória, mas isso se dá em escassas ocasiões. Quase sempre ela é de caráter permanente e será motivada por vingança ou pela compaixão, impregnando-se uma conotação valorativa de castigo ou de prêmio. (SILVA, 1985, pg. 22)

Discutimos no capítulo anterior que a metamorfose nos contos de fadas – quando esta é causada por um agente externo, e cuja motivação se restringe a punição/castigo, diferenciando-se dos mitos – assume um aspecto de encantamento (maldição). Encantamento, pois ocorre por meio de magia, e maldição, por se tratar de uma transgressão.

Os estudos teológicos, que nos ajudam a compreender conceitos propagados na idade medieval, costumam diferenciar encantamento de maldição. O encantamento é realizado por um ser que possui magia, sendo a maldição operada legitimamente pelo ser divino ou por quem seja investido de autoridade máxima. Vejamos, primeiro, a definição de encantamento:

ENCANTADOR *Veja Magico.*

ENCANTAMENTO Na versão KJV em inglês, esta é a tradução de várias palavras hebraicas. Foi usada para os truques dos mágicos egípcios (Ex 7.11,22; 8.7), para os agouros procurados por Balaão (Nm 24.1), para o encantamento da serpente (Ec 10.11) e para as palavras mágicas (Is 47.9,12). A lei mosaica proibia a prática de tais encantamentos (Dt 18.10; Lv 19.26; Is

47.9). Eles constituíam uma tentação peculiar para levar a nação de Israel a apostasia. *Veja Magia; Magico; Adivinhação.*
 ENCANTO, ENCANTADOR, ENCANTAMENTO *Veja Magia.*
 (PFEIFFER; VOS; REA, 2007, p. 640)

Como dito acima, encantamento é um truque realizado por magia com a finalidade de deixar a sua vítima encantada ou enfeitiçada. O encantamento, poderíamos também supor, é um estado de ilusão, e por esse motivo, o mesmo pode ser quebrado, e a ilusão desfeita. Quanto a “Encantador”, “Encanto/encantamento”, que também estão citados acima, com uma sugestão de procurarmos o conceito de “mágico” e “magia”, incluímos na citação por mostrar a relação de “encantador” com o “mágico”, e o de “encanto/encantamento” com “magia”.

A fada, como refletimos no primeiro tópico de nossa análise, é em parte “deusa do destino”, mas também, encarnada do simbolismo provindo da cultura celta, é a “mulher de magia”. Ou seja, em termos simbólicos, um ser híbrido, uma semideusa. Como mulher de magia, ela faz encantamentos, e como deusa do destino ela pode amaldiçoar ou abençoar.

A maldição, que provém do mundo religioso e diz respeito à transgressão das leis divinas, exige punição do transgressor. Quanto ao encantamento, podemos falar de vítimas do encanto, mas referente à maldição só podemos falar de culpados, pois, segundo o que está escrito no livro dos Provérbios de Salomão 26.2, “Como o pardal que voa em fuga, e a andorinha que esvoaça veloz, assim a maldição sem motivo justo não pega”.

O *Dicionário bíblico de Wycliffe* traz uma discussão ampla para o conceito de maldição no texto sagrado, por esse motivo, citaremos o trecho mais pertinente para a nossa discussão:

MALDIÇÃO [...] Os termos de um contrato ou tratado eram protegidos pelas maldições ou imprecções dirigidas a qualquer um que violasse o acordo no futuro (veja ANET, pp. 205ss.). [...] Maldições também eram dirigidas contra assassinos (Gn 4,11,12), assim como contra os inimigos que no futuro pudessem prejudicar alguém (2 Sm 18.32), ou que já estivessem prejudicando alguém (Jr 12.3). Na verdade, as maldições eram empregadas onde quer que estivessem faltando as medidas punitivas e protetoras, ou onde estas estivessem presentes porém fossem consideradas inadequadas.
 [...] No Novo Testamento, amaldiçoar os inimigos ou perseguidores é uma atitude proibida pelo exemplo e pela palavra de Jesus (Lc 23.34; Mt 5.44). A “maldição da lei” era a sentença de condenação pronunciada contra o transgressor (G1 3.10), e da qual Cristo nos redimiou quando se fez maldição por nós (G1 3.13). (PFEIFFER; VOS; REA, 2007, p. 1202)

A partir da citação acima, percebemos que maldição consiste numa ação de punição por violação de acordos ou para punição de um crime que não recebeu julgamento justo. Para a teologia, somente Javé, que é Deus, poderia legitimar a maldição, pois Ele possui como

atributo a onisciência, podendo julgar com equidade. Na narrativa bíblica, veremos muito presente a questão da maldição no antigo testamento, o que não será a mesma coisa no novo testamento, pois com o advento do Messias, segundo as escrituras, a maldição recaiu sobre Cristo, entrando em voga um novo conceito, o da redenção.

Devemos também considerar as ideias de maldição e redenção, pois nos contos de fadas, as personagens que são metamorfoseadas por punição ficam aguardando a redenção. Foi o que ocorreu com a gata branca.

Marie Louise von Franz (1987), em *La Gata: Un cuento de hadas de redención femenina*, analisa um conto de fadas com traços semelhantes ao de d'Aulnoy. A pesquisadora, que utiliza a Psicanálise, área na qual buscamos não nos deter nesse estudo, chama a atenção para a simbologia do gato como uma figura sagrada, de fortes relações com o feminino, por ser o favorito da deusa Isis, do Egito antigo. Entretanto, o gato carrega uma ambivalência simbólica, podendo representar tanto o bem quanto o mal. No estudo analítico de Franz, um dos aspectos que é analisado diz respeito à cor do gato. É sabido que na Idade Média o gato preto está associado a bruxas, figura não só folclórica, mas também histórica. Vejamos a seguir a diferença entre o gato preto e o gato branco:

No folclore e nos contos de fadas, o gato branco é o libertador dos oprimidos e o ajudante da juventude pobre ou desfavorecida. Ele usa seu astuto engenho para derrubar os poderes das trevas e trazer riqueza, poder e honra. O gato preto é frequentemente um presságio de infortúnio, trazendo pobreza e frustração. Oprime e tortura. Ele é um traidor e ladrão. O gato solar, a luz do mundo, deve ser visto aos pés de Cristo, enquanto o gato demônio está sentado aos pés de Judas.⁷² (VON FRANZ, 2002, p.81-82)

Como dito acima, o gato branco representa o bem, a redenção do mal e, com os seus engenhos, pode trazer riquezas, poder e honra. Lembremos que a gata branca, por meio de seus engenhos, ajudou o príncipe a vencer todos os desafios que o rei propôs, fazendo do príncipe o vencedor nos três desafios.

As fadas em “A gata branca” revelaram-se maléficas para com a princesa. No entanto, elas não foram totalmente más. Como deusas do destino, elas entregaram à princesa metamorfoseada um quadro, como se fosse uma profecia, dizendo que a maldição duraria até a

⁷² Texto original: En el folclore y los cuentos de hadas, el gato blanco es el liberador de los oprimidos, y ayudante de jóvenes pobres o desfavorecidos. Utiliza su astucia e ingenio para derrocar a los poderes de la oscuridad y trae riqueza, poder y honor. El gato negro es a menudo un presagio de la desgracia, con lo que la pobreza y la frustración. Se oprime y torturas. Es un traidor y ladrón. El gato solar, la luz del mundo, debe ser visto al pie de Cristo, mientras que el gatodemoniaco encuentra a los pies de Judas.

princesa ser libertada por um príncipe que as fadas haviam sonhado para ela, e o retrato desse príncipe estava no quadro que a gata recebeu das mãos das fadas.

Esse príncipe era justamente aquele jovem que a gata estava auxiliando a vencer as provas impostas pelo rei. Em termos teológico-filosóficos e ainda simbólicos, podemos deduzir que aquele príncipe representava um messias, um salvador para princesa. A forma como a metamorfose da gata é desfeita podemos associar a um sacrifício. E todo sacrifício é um ato de redenção que se pode traduzir como “um pagamento de uma dívida para que um escravo seja livre”, como também “sofrer para que outros sejam beneficiados”.

Esse conto termina com o príncipe retornando com a princesa ao castelo de seu pai e vencendo o desafio. Porém, uma das características dos tempos modernos atribuída aos contos de fadas é fazer com que todos sejam “felizes para sempre”; com isso, a princesa, que era a soberana de seis reinos, oferece um reino para cada um de seus cunhados, e abre mão do reino do velho rei, dizendo que ele poderia continuar reinando.

3.3 A metamorfose em “O ramo de ouro”

“O ramo de ouro” narra a dramática história de um príncipe e de uma princesa completamente deformados. Devido à deformidade física que eles possuíam, ambos eram rejeitados pelos pais. Porém, o que eles tinham de “feios” exteriormente, possuíam de “belos” interiormente.

O príncipe tinha pernas tortas, boca e olhos tortos, e ainda era corcunda; devido à sua deformidade, a rainha, mãe do príncipe, deu-lhe o nome de “*Torticoli*”, que traduzido do francês significa “torcicolo”, fazendo assim referência a uma das deficiências do príncipe. De acordo com o narrador “jamais uma alma tão bonita animou um corpo tão mal feito”⁷³ (D’AULNOY, 2006, p. 32)

Quanto à princesa, ela também possuía as pernas tortas, porém a sua deformidade era mais severa do que a do príncipe, ao ponto de ela precisar utilizar uma liteira. Ainda é descrita como possuindo uma pele escamada como de peixe, as sobrancelhas ligadas uma à outra, o nariz largo e achatado e a boca tão larga que se aproximava das orelhas. O nome da princesa era “*Trognon*” que significa “truncado, cortado, amputado etc., também fazendo referência à deficiência da moça. Além disso, quanto ao comportamento da jovem, o narrador esclarece que

⁷³ et jamais une si belle âme n'avait animé un corps si mal fait.

“Ela era a criatura, pelo espírito, mais amável do mundo; parecia que o céu queria recompensá-la pelo mal feito a ela pela natureza”⁷⁴ (D’AULNOY, 2006, p. 32).

A história segue narrando que as duas deformadas altezas foram prometidas em casamento em decorrência de um acordo vantajoso pelos pais dos dois desafortunados. No entanto, quando o retrato de um foi apresentado ao outro, a recusa pelo casamento foi imediata, pois tanto o príncipe quanto a princesa não queriam casar-se, principalmente com alguém semelhante a eles.

Por rejeitarem as propostas de casamento, desobedecendo à vontade do rei, o príncipe recebeu uma punição: foi colocado em uma torre destinada aos príncipes rebeldes. Lá, o moço se defronta com o reino encantado das fadas no momento em que se vê pintado nos vitrais da janela da torre, e se admira com esse evento. Porém, com o anoitecer, o príncipe se dirigiu ao seu quarto, e quando pegou um livro para ler, observou que as figuras do objeto se moviam como se fossem animadas, vivas. Então um dos personagens da publicação encantada fala com ele, e a partir desse episódio mágico é que o moço será conduzido a descobrir os mistérios que envolviam a sua representação nos vitrais. Todos esses acontecimentos levam o príncipe ao alto da torre, onde ele encontra um armário que continha uma caixa, e dentro dessa caixa uma mão ensanguentada. Essa mão separada do corpo faz parte dos temas do fantástico proposto por Louis Vax, como afirma Todorov (1981) em sua obra crítica *Introdução à literatura fantástica*. Essa mão ensanguentada falava e segurava a foto de uma bela mulher, e deu instruções ao príncipe, as quais fizeram-no encontrar um quarto, onde estava a tal mulher da foto, adormecida sob o efeito de encantamento. Nessa cena, surgiu uma grande águia com um ramo de ouro. O príncipe pegou o ramo da ave real e, dessa forma, conseguiu despertar a mulher, quebrando o encanto. Desperta, ela revelou que era uma fada e que a mão ensanguentada pertencia ao seu amado, a qual fora cortada por vingança de um terrível feiticeiro que era apaixonado por ela. Como recompensa, a fada operou uma metamorfose no príncipe, tornando o seu corpo perfeito e sua aparência aprazível. Por fim, transportou-o para um campo, no qual ele se tornou pastor de ovelhas. Completamos dizendo que, como o nosso objetivo é analisar a metamorfose no personagem feminino, como informamos na introdução deste estudo, por esse motivo, condensamos a história do príncipe nesse parágrafo.

A princesa, assim como o príncipe, também se opõe à proposta de casamento. E, ao ver o retrato do príncipe, ela abaixou os olhos e se pôs a chorar. Essa atitude de choro e repulsa que ela demonstrou ao ver o retrato do seu pretendente deixou o rei indignado; o narrador, por

⁷⁴ C’était la créature du monde la plus aimable par l’esprit; il semblait que le ciel avait voulu la récompenser du tort que lui avait fait la nature.

sua vez, afirma que o monarca agiu da seguinte maneira: “pegou um espelho, e disse a ela: “Você chora, minha filha”, ele falou, “Ah! olhe para si mesma e depois concorde que você não tem permissão para chorar.””⁷⁵(D’AULNOY, 2006, p. 33) Mesmo contra a sua vontade, a moça foi levada para se casar com o príncipe deformado.

Assim como em “A gata branca”, percebemos uma repetição da crítica aos casamentos arranjados. Em “O ramo de ouro” é mais evidente a impotência do personagem feminino, sendo levada contra a sua vontade e entregue para um casamento que ela não consentia. Também é narrado que “O pai de *Trognon* ficou encantado em poder casá-la tão vantajosamente”⁷⁶ (D’AULNOY, 2006, p. 33), evidenciando assim que os “interesses” eram que importava, como afirma Lewis: “Casamentos não tinham nada a ver com amor, e não se tolerava nenhuma “bobagem” a este respeito” (2012, p. 25).

Ao chegar ao reino de seu noivo, a princesa *Trognon* foi recebida pelo malvado rei, seu futuro sogro e, ao demonstrar descontentamento, mais uma vez foi censurada: “Na verdade, princesa *Trognon*, não sei por que desprezas meu Tortícoli; saiba que ele é muito feio; mas sem mentir, ele é menos do que você”⁷⁷ (D’AULNOY, 2006, p.40).

A narrativa prossegue relatando que os criados encarregados de vigiarem o príncipe na torre se veem em apuros com o sumiço do moço. Temendo o maléfico rei, os empregados forjaram a morte do herdeiro do trono. Com isso, o rei ficou triste, mas sendo um rei malvado, ele mandou castigar a princesa, mantendo-a cativa na torre onde outrora estava seu filho.

A princesa, prisioneira na torre, também passou pelas mesmas aventuras que o príncipe, assistindo às mesmas histórias nos vitrais das janelas, onde ela também se via ali representada. Mas, além de se ver, ela também viu o príncipe em sua nova forma, a de pastor de ovelhas, e se apaixonou por ele. Atentemos para o fato de que as fadas são mulheres dotadas de magia, mas também são deusas do destino, e todas aquelas ilusões eram provocadas por obra de fadas. Similarmente à “A gata branca”, em que a princesa recebeu um retrato de seu futuro príncipe, em “O ramo de ouro” a princesa de igual modo vê seu futuro cônjuge representado nos vitrais.

Diferentemente do caso do príncipe, em que um dos personagens de um livro encantado fala com ele, a moça foi surpreendida por uma velhinha que dizia que seus lamentos a comoveram e pediu para que ela escolhesse entre a beleza e a virtude. Quando surge essa

⁷⁵ prit un miroir. Le mettant vis-à-vis d'elle: “Vous pleurez, ma fille”, lui dit-il, “Ah! regardez-vous, et convenez après cela qu'il ne vous est pas permis de pleurer.

⁷⁶ Le père de Trognon fut ravi de trouver une occasion si avantageuse de la marier

⁷⁷ En vérité, princesse Trognon, vous êtes gracieuse de mépriser mon Torticoli; sachez qu'il est bien laid, mais sans mentir il l'est moins que vous.

anciã, deparamo-nos com a metamorfose autoinfligida, pois se trata da fada que havia sido despertada pelo príncipe. Recordemos o que Silva diz a respeito da autometamorfose:

De um modo geral, podem-se distinguir dois tipos de metamorfose nos relatos míticos: a metamorfose auto-infligida [sic], ou por vontade própria, e a metamorfose causada por um agente externo, ou por vontade alheia. Uma e outra visam ao disfarce, ao encobrimento da realidade, mas a primeira é mais comumente utilizada como artifício para obtenção de algo. Ela se constitui num meio e, como tal, é descartada e tornada sem efeito assim que o objetivo se concretiza. (SILVA, 1985, p. 22)

A metamorfose autoinfligida é realizada somente por seres que possuem poder para realizar este feito, sejam os deuses das narrativas míticas, ou as fadas e magos dos contos de fadas. Esse tipo de metamorfose, também visa a um só objetivo: o disfarce. Não há motivação de prêmio ou castigo, apenas a ilusão da vista. É bem verdade que a motivação do disfarce pode ser para castigar, premiar, ou obter algo. Nesse conto, a fada se disfarçou de velha com o objetivo de testar o bom caráter da moça que, diante da proposta em se tornar bela ou adquirir virtude e sabedoria, escolhe os dois últimos, os dons espirituais em vez da beleza física.

Chamamos à atenção a autometamorfose da fada em uma velha feia com objetivos nobres, pois, geralmente, as velhas feias aparecem nos contos com o objetivo de enganar as heroínas, como ocorreu em “A gata branca”, e também pode ser visto no famoso conto “Branca de neve”, dos irmãos Grimm. A aparição da anciã caracterizada como feia, possivelmente tem sua origem no mito de Juno, quando se autometamorfoseou em velha para persuadir a sua rival, Sêmele, a requerer de Zeus, por meio de juramento, que o deus se mostrasse em sua glória divina, o que resultou na morte de sua oponente.

Após esse evento, a princesa, desde que fora presa na torre, passou a enviar cartas ao pai, contando de sua situação, e aguardava a sua vinda para resgatá-la. Ela só não sabia que as suas cartas eram interceptadas pelo pai do príncipe, fazendo com que toda a espera da princesa fosse vã. Certo dia, em meio à sua expectativa, ela procurou uma forma de subir a torre, com o intuito de ter uma visão melhor de fora. É desse modo que ela encontra o aposento com o armário de madeira: ela abre o móvel e acha a caixa que continha a mão cortada. A princesa olhou para o conteúdo da caixa com horror, então ouviu uma agradável e doce voz que dizia:

Tenha coragem, princesa, sua felicidade depende desta aventura. - E o que devo fazer? Ela respondeu tremendo. - É necessário, a voz disse a ela, que

você leve essa mão para o seu quarto, esconda-a sob a cabeceira da cama e, quando vir uma águia, entregue-a sem demora.⁷⁸ (D'AULNOY, 2006, p.42)

A princesa fez exatamente como foi lhe dito e, ao entregar a mão à águia, no mesmo instante, o pássaro se transformou em um rei. Esse rei relata à princesa como ocorreu a sua metamorfose, a qual foi motivada por vingança de um feiticeiro. O rei havia se apaixonado pela fada de nome “Benigna” e fez dela a sua rainha. Porém, o feiticeiro, que também era apaixonado pela fada, magoado por sua rejeição e com inveja da felicidade do casal, resolveu se vingar. Então, ele cortou a mão do rei, que no mesmo instante se viu metamorfoseado em águia, e a fada caiu em um sono profundo. Esse encantamento durou por duzentos anos, pois já estava previsto que seria assim, como afirmou o rei:

Eu também sabia que, depois de duzentos anos, um príncipe libertaria Benigna e que uma princesa, me dando minha mão cortada, retornaria à minha forma primitiva. Uma fada interessada em vossa glória é que isso sucedesse assim, foi ela quem colocou cuidadosamente minha mão no armário da torre, e ela quem me tem dado o poder de manifestar minha gratidão; diga, princesa, o que você mais deseja, e você o receberá imediatamente⁷⁹ (D'AULNOY, 2006, p.43)

Inferimos da citação acima dois acontecimentos: a fada sofreu encantamento, porém não de metamorfose. Isto nos leva à seguinte assertiva “os deuses/fadas/magos podem se autometamorfosear e também transformar outros seres que não são de sua mesma espécie”. E subsequente a esta indagação: “mas não podem metamorfosear quem lhe seja equivalente?” Seria este o motivo de o feiticeiro ter prendido a fada em um encanto em vez de metamorfoseá-la em qualquer coisa, como por exemplo, animal, planta ou objeto? Pelo menos nos relatos míticos não temos deuses metamorfoseando seus semelhantes.

Em segundo, temos discutido que a metamorfose nos contos de fadas ocorre principalmente por maldição ou encantamento. A maldição se deve a uma transgressão, como ocorreu em “A gata branca”, e parece não haver um tempo determinado para que ela acabe, mas, em vez disso, apenas um “meio” para cessar a maldição. Já as metamorfoses por encantamento parecem possuir tempo determinado, devido à natureza temporária do encanto.

⁷⁸ Prends courage, princesse, ta félicité dépend de cette aventure. - Hé! que puis-je faire? répondit-elle en tremblant. - Il faut, lui dit la voix, emporter cette main dans ta chambre la cacher sous ton chevet; et, quand tu verras un aigle, la lui donner sans tarder un moment.

⁷⁹ Je savais encore qu'au bout de deux cents ans un prince rappellerait Bénigne à la lumière, et qu'une princesse, en me rendant ma main coupée, me rendrait ma première forme. Une fée qui s'intéresse à votre gloire a voulu que cela fût ainsi; c'est elle qui a si soigneusement enfoncé ma main dans l'armoire du donjon; c'est elle qui m'a donné le pouvoir de vous marquer aujourd'hui ma reconnaissance. Souhaitez, princesse, ce qui peut vous faire le plus de plaisir, et sur-le-champ vous l'obtiendrez.

Lembremos que, em “Cinderela”, a fada encantou a moça com um luxuoso vestido e sapatos de cristal, além de metamorfosear uma abóbora em carruagem e, por fim, avisou que o encanto só duraria até a meia noite. Em “A bela adormecida”, na versão de Perrault, a fada profere a seguinte sentença: “a princesa vai furar a mão no fuso, mas, em vez de morrer, só vai cair num sono profundo durante cem anos, e, passando esse tempo, o filho de um rei virá acordá-la”. Páginas depois, o narrador acrescenta “Passaram-se cem anos e o filho do rei” (PERRAULT, 2012, p.26;29). Embora o beijo do príncipe ganhe destaque como o fator principal que quebrou o encanto, no entanto, o cumprimento do tempo é que foi o motivo essencial para que o beijo do príncipe fosse eficaz.

Então, uma vez livre de seu encantamento, o rei afirma que a princesa poderia pedir o que quisesse, e isso lhe seria concedido. A modesta princesa apela outra vez pelos dons espirituais, sabedoria e virtude. Porém, o rei afirma que isso não teria mais como ser realizado porque ela já os possuía, e diz que assim como ela era bela interiormente, ela o seria exteriormente, e no mesmo instante a princesa é metamorfoseada em uma bela pastora, e teve seu nome trocado para Brilhante. Logo, a princesa se viu transportada para outro lugar, à beira de um rio, com um cajado e um rebanho de ovelhas para cuidar. Esse lugar é o mesmo aonde o príncipe havia sido enviado.

Queremos salientar que os contos de d’Aulnoy são mais extensos que os contos de fadas de Perrault, dos Irmãos Grimm e de Andersen. Podemos confirmar este fato ao observar que, assim como no conto “A gata branca”, o qual primeiro narra o encontro do príncipe com a gata metamorfoseada, e depois da metamorfose da gata em moça, o conto “O ramo de ouro”, do mesmo modo, começa a narrar um novo drama. Além disso, em “O ramo de ouro”, o estilo do conto de fadas se mescla ao estilo dos romances pastoris e das novelas medievais, trocando os castelos dos magníficos reinos para os campos verdejantes; tal como os cavaleiros da corte do rei Arthur, o príncipe Torticoli, que agora chama-se “*Sans Par*” (em francês), o qual pode ser traduzido para o português como (Incomparável ou Inigualável), se põe como servo apaixonado da pastora Brilhante.

O relato segue informando que no mesmo instante em que o pastor vê a pastora no campo, se apaixona por ela. Ele a reconhece dos vitrais da torre, pois assim como a princesa já o tinha visto nos vitrais e se apaixonado por ele, o narrador nos revela que de igual modo havia ocorrido com o príncipe. Ao se aproximar dela, o pastor diz: “Amada pastora”, disse ele, “que destino feliz te trouxe até aqui? Sem dúvida, você vem para receber nossos incensos e nossos

votos. Ah! Sei bem que serei o primeiro a render as minhas homenagens”⁸⁰ (D’AULNOY, 2006, p. 46). O príncipe, então, coloca-se como servo submisso da princesa. Se, em “A gata branca” era a princesa quem supria e prestava serviço ao príncipe, em “O ramo de ouro” ocorre o inverso. Vemos, portanto, a forte temática do amor cortês. Sobre a relação entre o cavaleiro e a dama, assim como Lewis afirma:

O amante é sempre servil. O atendimento aos menores caprichos da donzela, por mais extravagante, e a aquiescência silenciosa de suas censuras, por mais injustas, são as únicas virtudes que ele ousa reivindicar. Há uma espécie de serviço prestado por amor que segue de perto o modelo do serviço que um vassalo presta ao seu senhor. O amante é o “homem” da donzela. (LEWIS, 2012, p.14)

É exatamente essa relação, exposta na citação, que passa a prevalecer entre o príncipe/pastor e a princesa/pastora. Ele se põe como servo da mulher. Primeiro, ele a ajuda a encontrar um local onde ela possa morar com uma sábia e bondosa anciã, que era como uma mãe para ele. E, no mais, ele passa a cortejá-la, sempre com palavras de humildade, pondo a princesa/pastora no patamar de senhora, e ele de seu mais devoto servo.

A princesa/pastora, mesmo apaixonada pelo príncipe, passa a demonstrar indiferença. O rapaz passa a sofrer com a rejeição da moça, e ela, também a padecer porque mesmo apaixonada, não queria ceder ao amor. Esse conflito, com relação ao “amor” era recorrente do pensamento medieval:

Entretanto, para o pensamento medieval, o amor apaixonado era mal em si, e não deixava de ser mau se o desejo fosse a esposa. Uma vez que um homem tivesse se rendido a essa emoção, ele não tinha escolha entre o amor “culpado” e “inocente”: ele só tinha a escolha entre o arrependimento e alguma forma diferente de culpa. (LEWIS, 2012, p.26)

Como descrito rigorosamente acima, é esse o sentimento de culpa que afligia a pobre pastora, que havia escolhido os dons espirituais da virtude e da sabedoria, em vez da beleza física. A moça apaixonada se sentia culpada por amar o pastor, e dessa feita, ela passa a evitá-lo. Ao trazer esse tema aos contos de fadas, talvez d’Aulnoy quisesse criticar esse tipo de pensamento medieval. E, pelo fato de esse comportamento estar manifestado na personagem da princesa, podemos deduzir que d’Aulnoy queria que as mulheres refletissem e se libertassem

⁸⁰ Aimable bergère, lui dit-il, quelle heureuse destinée vous conduit ici? Vous y venez, sans doute, pour recevoir notre encens et nos vœux. Ah! je sens déjà que je serai le plus empressé à vous rendre mes hommages.

do pensamento de que a mulher sempre deveria buscar a virtude, reprimindo assim os seus desejos por se sentirem culpadas.

A narrativa segue informando que, para fugir do amor do príncipe, a princesa/pastora resolveu consultar um mago que vivia na floresta, próximo dali. Já no caminho, o mago, que sabia da vinda da princesa, liberou uma mágica no ar, que imitava a voz e os lamentos do príncipe/pastor. Constrangida, por escutar as declarações de amor ecoando pela floresta, a princesa foi tomada por um sentimento de ira pelo pastor, e de forma irresoluta ela seguiu sua marcha ao castelo do feiticeiro.

Ao entrar no castelo do mago, a princesa achou o local sombrio e repugnante, porém o que mais a incomodou foi reparar que havia doze gatos colados ao chão, e doze ratos atados pela cauda numa grande mesa, tendo diante de si um pedaço de “bacon”, o qual não podiam alcançar, assim “os gatos viam os ratos sem poder comê-los, e os ratos temiam os gatos e morriam de fome ao mesmo tempo na frente de um bom pedaço de bacon”⁸¹ (D’AULNOY, 2006, p. 52)

Assim que a princesa viu o feiticeiro, cujo aspecto era assustador, ela se arrependeu de ter ido até ali, mas, ao tentar fugir, deparou-se com uma porta coberta de teias de aranhas; mesmo encarando as teias para sair dali, a moça percebeu que as teias não findavam. Por fim, a pastora compreendeu que havia caído em uma armadilha. Então, o feiticeiro se pôs a rir, e disse que ela jamais escaparia, e lhe propôs que ela se casasse com ele; ele a recompensaria dando-lhe os gatos e os ratos, que por sua vez eram príncipes e princesas metamorfoseados, além de oferecer-lhe os mais belos vestidos, os melhores alimentos para saciar a fome, enfim, seria a sua senhora.

Como temos discutidos ao longo deste estudo, d’Aulnoy, por meio de seus contos de fadas, faz críticas a costumes comuns da sociedade da época e deduzimos na atitude do feiticeiro, uma possível crítica velada ao pensamento de que se podia “comprar uma mulher” por meio de bens materiais, não levando em conta os seus sentimentos e o seu livre-arbítrio para escolher o seu cônjuge.

A princesa/pastora se nega veementemente em ceder à chantagem do mago. Desse modo, o malvado a transformou em um gafanhoto. Metamorfoseada, a “gafanhoto” conseguiu escapar para o jardim e foi viver entre as relvas. O texto deixa sinais de arrependimento por parte da moça de ter rejeitado o amor do príncipe, pois ao se encontrar nesse novo estado de metamorfose, a princesa percebeu que tinha “tudo” para ser feliz, desejando assim ter uma outra

⁸¹ [...] les chats voyaient les souris sans les pouvoir manger; les souris craignaient les chats, et se désespéraient de faim près d'un bon morceau de lard.

chance. Poderíamos dizer que essa metamorfose seria por encantamento, já que a princesa “aparentemente” era inocente. Porém, podemos atribuir transgressão à princesa ao fato de ela negar o seu desejo de amar o príncipe por sentir-se culpada, podendo esse fato ser interpretado como uma autotransgressão, ou seja, uma transgressão de si mesma. Isto fica evidente porque ela demonstrou arrependimento de ter ido procurar o feiticeiro. Se há arrependimento, é porque um mandamento foi infligido. Lembremos que o “amor próprio” é caracterizado como um mandamento. Portanto, houve transgressão, e por conta disso a personagem tornou-se vulnerável à maldição. Ou seja, a sua metamorfose não tinha um tempo determinado para durar, mas apenas um meio para se livrar.

Quanto ao príncipe, ele havia desmaiado de tristeza quando a sua amada pastora partiu. Porém, uma força mágica, que sabemos ter sido a da fada, fez com que o príncipe recobrasse as forças. Ele foi procurar a princesa/pastora na cabana onde ela vivia com sua amiga anciã, e ele soube por sua boa aliada que há alguns dias a moça não aparecia por lá. Em tristeza, ele se viu perto de um rio, já pensando em se jogar naquelas águas, quando surgiu uma bela anciã, e lhe aconselhou a ir em busca da princesa; ela mostrou o caminho e disse que ele logo encontraria a sua amada pastora. Apontamos um fato curioso: quando a fada se metamorfoseou em feia velha, foi para pôr a princesa à prova, mas quando foi para aconselhar ao príncipe, ela se metamorfoseou em bela anciã. Temos assim duas funções relacionadas à aparência: a primeira para testar/provar e a segunda, para aconselhar/guiar. Com relação a este último, são em sua maioria os seres de aparência formosas que se apresentam como guias – fadas/anjos/animais considerados nobres etc – enquanto, para testar o caráter dos heróis, são as situações difíceis ou seres aparentemente não aprazíveis que assumem esta função.

A narrativa continua e o narrador informa que o príncipe atende e obedece ao conselho da charmosa anciã. Já na floresta, o moço se deparou com uma imagem ilusória da pastora, só que essa imagem era provocada por magia de uma velha e malvada fada, que usou dessa ilusão para atrair o príncipe até o seu castelo. Quando o príncipe adentrou o castelo da fada maléfica, também se deu conta de que caiu numa armadilha, pois essa fada era irmã do feiticeiro e chantageia o príncipe para que se case com ela. No caso do príncipe, a fada não utilizou como subterfúgio bens materiais, e nem prometeu boa vida ao moço; a orgulhosa fada tentou convencê-lo por meio da força bruta, fazendo com que ele lutasse com diversos monstros, cessando a luta só para saber se o príncipe se rendia. Como o príncipe se mantinha irresoluto, por meio de encantamento ela faz a imagem da princesa aparecer, e diz que se o príncipe não aceitasse se casar com ela, os animais ferozes devorariam a pastora. Em meio a esse conflito, o príncipe chama pela fada Benigna:

O pobre príncipe vacilava, por fim, ele clamou: - O que, Benigna, você me haveis abandonado depois de tantas promessas? Venha, venha me socorrer. Essas palavras mal foram pronunciadas quando ele ouviu no ar uma voz que dizia claramente: Deixe o destino agir, porém seja fiel e procure o ramo de ouro⁸². (D'AULNOY, 2006, p.57)

A partir da citação, queremos destacar a função da fada como deusa. Ao clamar pela fada, o príncipe faz lembrar do “fiel” que clama a Deus. E ao responder o príncipe, a fada mostrou sua natureza, em parte de deusa, que tem a onisciência do que vai acontecer. A fada maléfica, ao ouvir a voz de Benigna, ficou horrorizada e desistiu da chantagem feita ao príncipe. No entanto, ela metamorfoseou o moço em um grande grilo negro. Dessa maneira, o “grilo” se retirou dali com o propósito de encontrar o ramo de ouro.

Embora o nosso foco não seja a metamorfose no personagem masculino, não podemos deixar de nos perguntar: qual foi a transgressão do príncipe? Que tipo de metamorfose é a dele? – Julgamos que a possível transgressão do príncipe está em sua desobediência à velha fada, pois estes seres mágicos, como apresentamos nesse estudo, descendem dos deuses, possuindo assim uma natureza sagrada. E quanto ao feiticeiro/mago? Eles também descendem dos deuses? Para responder a essa pergunta, tomamos como exemplo o mais famoso deles, o Mago Merlin, que segundo Mangelli (2013, p.8) “ambíguo personagem de profeta, filho do diabo mas agente de Deus na terra”. É da natureza do diabo fazer os homens transgredirem. Por esse motivo, não foi considerada transgressão a princesa não ceder a proposta do feiticeiro, diferente do que ocorreu com o príncipe.

O príncipe e a princesa se reencontram, porém, devido às suas metamorfoses, eles não se reconhecem. O grilo se dirige ao gafanhoto pensando ser um inseto qualquer e os dois se surpreendem ao perceberem que podiam se comunicar; dialogando, contam que eram humanos, mas que foram metamorfoseados. Em meio à conversa dos dois, surgem dois ratos, que eram duas princesas metamorfoseadas que haviam escapado do castelo do feiticeiro. As ratas reconheceram a gafanhoto, e relataram que somente o ramo de ouro poderia libertá-los: “Este Ramo é maravilhoso, pois apenas uma de suas folhas é suficiente para ser rica em vida: ele dá riqueza, desencanta, faz bonito e preserva a juventude”⁸³ (D'AULNOY, 2006, p.58).

⁸² Le pauvre prince hésitait: “Hé quoi! Bénigne, s'écria-t-il, m'avez-vous donc abandonné, après tant de promesses? Venez, venez nous secourir.” Ces mots furent à peine prononcés qu'il entendit une voix dans les airs, qui prononçait distinctement ces paroles: Laisse agir le destin; mais sois fidèle, et cherche le Rameau d'Or.

⁸³ Ce Rameau est merveilleux; une seule de ses feuilles suffit pour être toujours riche; elle fournit de l'argent, elle désenchanté, elle rend belle, elle conserve la jeunesse

O grilo que havia sido instruído em ir em busca do ramo de ouro, também faz parceria com as ratas, pois elas disseram que sabiam onde encontrar a árvore mágica. Desse modo, os quatro personagens viajam juntos e, por fim, encontram o que buscavam no jardim das fadas:

Estava plantado no meio de um maravilhoso jardim; em vez de areia, o solo estava coberto com pérolas orientais redondas como ervilhas; as rosas eram diamantes vermelhos e as folhas de esmeralda; as flores de romã das granadas; os malmequeres, topázios; os narcisos, amarelos brilhantes; as violetas, safiras; as flores, turquesa; tulipas atraentes; opalas e diamantes; Em suma, a quantidade e variedade dessas lindas flores brilhavam mais que o sol.⁸⁴ (D'AULNOY, 2006, p. 59)

A descrição referente aos elementos do esplêndido jardim onde estava o ramo de ouro, muito se assemelha aos elementos presentes na descrição da Nova Jerusalém no livro de Apocalipse 21. A cidade santa é caracterizada como revestida de ouro, portas de pérolas, e os muros de doze pedras preciosas (jaspe, safira, calcidão, esmeralda, sardônica, sárdio, crisólito, berilo, topázio, crisópraso, jacinto, ametista).

Também é mencionado que a cidade não precisa de sol ou lua porque a Glória de Deus resplandece mais que o sol, ainda que no meio dela esteja a Árvore da Vida, com propriedades milagrosas. Levantamos a hipótese de que d'Aulnoy tenha se inspirado nessa passagem para descrever o jardim encantado onde o ramo de ouro estava plantado, a mais alta das árvores; não se costuma ver todo esse esplendor nos mitos da Grécia e de Roma, pois isso é herança da visão maravilhosa medieval, que por sua vez tem sua base na religiosidade cristã. E com relação ao maravilhoso medieval, podemos contemplar em “O ramo de ouro” elementos que remontam às novelas de cavalaria de Chrétien de Troyes (c.1135-c.1183), revelado no tema do amor cortês e da bravura do príncipe quando enfrentou monstros terríveis no castelo da velha fada.

Lembremos que o século XVII se enquadra historicamente na idade Moderna, e embora o antropocentrismo e humanismo triunfassem no Renascimento cultural, o qual teve seu impacto nas artes da época, todavia, a visão religiosa da Idade Média não estava extinta. A própria política de Estado ainda tinha uma intrínseca ligação com a religião, pois o rei Luís XIV, que reinou em absoluto, considerava-se o representante de Deus na terra, e a religião instituída do reino francês da época era a cristã de vertente católica.

⁸⁴ Il était planté au milieu d'un jardin merveilleux; au lieu de sable, les allées étaient remplies de petites perles orientales plus rondes que des pois; les roses étaient de diamants incarnats, et les feuilles d'émeraude; les fleurs de grenades, de grenats; les soucis, de topazes; les jonquilles, de brillants jaunes; les violettes, de saphirs; les bluets, de turquoises; les tulipes, d'améthystes, opales et diamants; enfin, la quantité et la diversité de ces belles fleurs brillaient plus que le soleil.

Recordemos ainda que, entre as obras de d'Aulnoy, constam dois poemas cristãos escritos por ela, *Sentiments d'une âme penitente* (1691) e *Le Retour d'une âme à Dieu* (1693); isto demonstra certa espiritualidade e que certamente ela era uma conhecedora dos dogmas cristãos. Ramón de la Campa Carmona (2003), num artigo *Iglesia y Religiosidad Española Según La Condesa d'Aulnoy (Segunda Mitad del Siglo XVII)* aborda a visão da escritora sobre a religiosidade na Espanha, que era outro país extremamente religioso da época. Ritchie (1892), como já citamos no capítulo 1, ao falar sobre a biografia de d'Aulnoy, conta que, nas memórias da autora, publicadas em inglês por John Nicholson, antes de se casar d'Aulnoy havia sido enviada para um convento.

Edmund Spenser (1552-1599), que escreveu *A rainha das fadas*, abordou as “fadas” dentro de uma cultura religiosa e John Milton (1608-1674), em *Paraíso Perdido*, fez do mesmo modo. Dessa forma, não nos seria improvável deduzir que d'Aulnoy, por analogia, tenha feito o jardim das fadas como o paraíso bíblico do novo testamento. Mas essa relação entre o jardim das fadas e o paraíso bíblico não se restringe à aparência do lugar: há outros elementos que abordaremos nos próximos parágrafos.

Retomando o conto, assim que o grilo, o gafanhoto e as ratas se aproximaram da árvore, recuperam as suas formas anteriores, e foi uma surpresa para o príncipe/pastor e a princesa/pastora se reencontrarem naquele magnífico jardim. Então, a fada Benigna aparece junto com o rei Trasimeno e proclamou:

Venham, felizes amantes, disse a rainha, estendendo os braços, e recebam de nossas mãos as coroas às quais vocês se tornaram dignos por sua virtude, seu nascimento e sua fidelidade; suas tristezas se tornarão satisfações.⁸⁵ (D'AULNOY, 2006, p.59)

Conforme a citação acima, percebemos outra referência ao Apocalipse (25. 4-5b) “E Deus limpará de seus olhos toda a lágrima; e não haverá mais morte, nem pranto, nem clamor, nem dor; porque já as primeiras coisas são passadas. Eis que faço novas todas as coisas”. Por que fazemos essa analogia do final do conto “O ramo de ouro” com o Apocalipse? Percebemos que além do esplendoroso e majestoso jardim, a fada aparece para coroar “aqueles que venceram a peregrinação e as provações da vida”. A fada providenciará que aqueles príncipes e princesas, outrora aprisionados no castelo do feiticeiro, sejam resgatados e recuperem a sua

⁸⁵ Venez, aimables amants, s'écria la reine, en leur tendant les bras, venez recevoir de nos mains les couronnes que votre vertu, votre naissance et votre fidélité méritent; vos travaux vont se changer en plaisirs.

forma primeira. O que salientamos é o número “12”, pois são doze príncipes e doze princesas, correspondendo ao número de doze tribos e doze apóstolos.

Soma-se isso a revelação final de todas as coisas: a fada revela a identidade da pastora e do pastor, pois eles ficam cientes um da linhagem real do outro, e que haviam sido prometidos em acordo pelos pais. A fada também revela que nunca havia abandonado os seus protegidos, que ela era a velha feia que provou a princesa quando ela escolheu a virtudes, que ela era a mesma velha pastora que hospedou Brilhante quando ela estava no campo, e que ela era a anciã que mostrou ao príncipe o caminho para encontrar a sua amada princesa.

E, por fim, assim como em Apocalipse, há o casamento do Cordeiro com a sua noiva no paraíso, ali no jardim é celebrado o casamento do príncipe e da princesa.

3.4 A ação da fada em “A Gata Branca” e em “O Ramo de Ouro”

Após a análise dos contos de fadas “A gata branca” e “O ramo de ouro”, podemos agora refletir, resumidamente, sobre o papel das fadas nos dois contos.

Em “A gata branca”, há três fadas que mais parecem feiticeiras. Nesse conto, percebemos o lado maléfico das fadas, pois elas usam da magia para provocar um desejo incontrollável na rainha, com a finalidade de a soberana trocar a própria filha para ter o desejo saciado. E como se fosse pouco, as fadas enviaram pragas ao reino, forçando o rei entregar a princesa a elas. Depois de receberem a princesa, elas põem a menina em uma torre e quando ela se torna moça, as fadas decidem casá-la com um pretendente da escolha delas, mas diante da “rebeldia” da princesa, elas castigam a moça, metamorfoseando-a em gato.

Em “O ramo de ouro”, embora haja uma velha fada malvada, o destaque é para bondosa fada Benigna. Essa fada cumpre à risca o papel que Propp nomeou como “auxiliar mágico”. Vejamos outra vez a citação do estudo do teórico:

3. A esfera de ação do Auxiliar, que compreende: o deslocamento do herói no espaço (G), a reparação do dano ou da carência (K) o salvamento durante a perseguição (Rs), a resolução de tarefas difíceis (N), a transfiguração do herói (T). (PROPP, p.44)

Isto posto, lembremos que a fada operou a metamorfose/transfiguração na princesa e no príncipe como recompensa. Depois, deslocou os personagens para um campo, onde eles passam a pastorear ovelhas, ou seja, um cenário romântico para que eles se conhecessem. E, quando a princesa foge do amor do príncipe, a fada também auxiliará para que o dano seja

reparado. Benigna age exatamente como uma “fada madrinha”, pois ela se torna a protetora e abençoadora do casal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

C. S. Lewis lembra que “Por vezes, os contos de fadas podem dizer melhor o que deve ser dito” e acrescenta que “pode nos dar experiências que nunca tivemos e, portanto, em vez de “comentar a vida”, pode enriquecê-la” (2018, p. 95). Mesmo pertencendo a tempos diferentes, sendo Lewis do século XX e Madame d’Aulnoy do século XVII, entretanto, parece que a autora em seu tempo já havia percebido o que Lewis falou séculos depois, pois ela utilizou o reino encantado das fadas para tratar de assuntos recorrentes na sociedade em que viveu, em um mundo que até os tempos de hoje ainda resiste, insistindo em querer subjugar as heroínas contemporâneas. Por meio da análise dos contos de fadas “A gata branca” e “O ramo de ouro”, percebemos como as princesas se viram reféns de casamentos que não desejavam. Uma delas foi punida com a metamorfose de felino, e ficou nesse estado aguardando a redenção. A outra princesa, que também não cedeu ao seu livre-arbítrio, foi conduzida por meio da força ao castelo do noivo.

Por meio dessa pesquisa, obtivemos alguns resultados, os quais apresentaremos a seguir: d’Aulnoy mostrou em “A gata branca” a desventura da moça em querer escolher seu próprio noivo, como também o revés de resistir ao casamento que fosse combinado por seus cuidadores, neste caso as fadas; e já em “O ramo de ouro” ela demonstra o medo daquelas que podiam escolher o noivo, mas em vez disso, optavam pelas virtudes e pelos dons espirituais, fugindo assim do casamento. Também mencionou o arrependimento da fuga do amor, cuja consequência foi outra metamorfose para a princesa/pastora. Assim, constatamos que os personagens femininos, quando amam, estão mais sujeitos aos percalços da vida, do que os masculinos.

Outro resultado obtido é referente a nomenclatura “contos de fadas”, a qual pode evocar dois tipos de histórias: “histórias de um mundo mágico” (infantis) e “histórias de amor com finais felizes”. Ou ainda, a presença do elemento insólito, nomeado de “reino encantado”. Os contos de fadas de d’Aulnoy se caracterizam por fazer a junção dessas duas espécies de narrativas, assim como pela presença do “reino encantado”. Vejamos, embora os contos de d’Aulnoy tenham sido reclassificados como literatura infantil, por causa da fantasia que permeia as suas narrativas; porém, seus contos tratam de relações românticas, as quais são do mundo adulto. Até os dias atuais, filmes de romance são chamados de contos de fadas, da mesma forma que são denominados os filmes de fantasias e os infantis. No entanto, para Tolkein o que caracteriza uma narrativa como contos de fadas é a presença do “reino encantado”, pois é este reino que põe “A Cinderela”, a órfã que se apaixona e casa-se com o

príncipe, ao lado de “Chapeuzinho vermelho”, a menina que é devorada pelo lobo. As duas histórias, mesmo sendo tão diferentes, são consideradas “contos de fadas”. O que há de comum entre elas? O fato de terem agradado ao público infantil? Definitivamente que não, mas o reino encantado do qual Tolkien abordou em seu estudo. Podemos perceber esse “reino encantado” quando o príncipe adentra o castelo de gatos, em “A gata branca”, e a manifestação desse reino na torre e no jardim que estava a árvore “O ramo de ouro”, que dá título ao conto.

Ainda tratando da repercussão da nomenclatura, lembramos que na sétima arte, o filme “Uma linda mulher⁸⁶” é inspirado em um conto de fadas, tem até o protagonista subindo as escadas e beijando a dama na sacada de um prédio. Da mesma forma que “Frozen, uma aventura congelante” é chamado de conto de fadas, porém por motivos distintos. Enquanto o primeiro se deve à história romântica, o segundo se deve ao mundo mágico, ou “reino encantado”. O que queremos dizer, ao citar como exemplo a arte cinematográfica, é que os contos de fadas de d’Aulnoy enfatizam o romance e foi por esse motivo que destacamos tanto a questão do “amor”, com os mitos de *Orfeu* e de *Eros e Psique* como mitos que mais se aproximam da temática dos contos de fadas do que os mitos de *Hércules* e de *Perseu*.

As fontes que inspiraram d’Aulnoy provém do universo mítico greco-romano e do maravilhoso medieval; devido a este último, também há relações com o maravilhoso bíblico, e por esse motivo não é incomum em seus contos algum elemento que poderíamos apontar como de origem bíblica, embora não tenha sido de fato a intenção da autora, por esse motivo, quando comparamos o “jardim das fadas” com a descrição da “Nova Jerusalém”, enfatizamos a descrição como hipótese. Essa nossa hipótese provém da história, pois quando ocorreu a junção entre o Estado e a Igreja, devida a conversão de imperadores romanos ao cristianismo, também houve uma junção/união de culturas. Talvez seja mais provável que d’Aulnoy tenha utilizado elementos, como por exemplo, o uso dos número “12” para enfatizar doze príncipes e princesas, repetindo elementos já de cunho tradicional e recorrentes em outras narrativas, do que fazendo inferência diretamente à Bíblia, mas apontamos para o texto bíblico como fonte de origem.

J. R. R. Tolkien afirma “Os Evangelhos contêm um conto de fadas, ou uma história de tipo maior que engloba toda a essência dos contos de fadas” (2013, p. 46). Acreditamos nesta tese, pois uma análise dos evangelhos, como seus milagres, sacrifícios, uma ênfase para o “amor” como o maior dos mandamentos, enfim, tudo aponta para os contos de fadas, tanto como reino encantado, como história do mais sublime amor, do Cristo entregando sua vida pela humanidade.

⁸⁶ Uma Linda Mulher (título original: *Pretty Woman*), é um filme de comédia romântica de 1990. Escrito por J. F. Lawton e dirigido por Garry Marshall. Protagonizados por Julia Roberts e Richard Gere.

Outro resultado, que destacamos neste trabalho, é a motivação da metamorfose quando operada por um agente externo. E recorremos a fontes teológicas e filosóficas para explicar e debater o que seria uma metamorfose por encantamento e a metamorfose por maldição. E concluímos que o encantamento é acompanhado por um tempo pré-estabelecido, enquanto a maldição é quebrada através de um meio. Com isto, voltamos outra vez ao evangelho para afirmar que o “sofrimento e o martírio” de Cristo foram motivados pela maldição para redimir os transgressores e o tempo de três dias no *Hades* foi encantamento, porque ele era justo e inocente, portanto, o inferno e a morte não tinham poder de aprisioná-Lo⁸⁷.

O que destacamos desde o início desse trabalho, ressaltamos outra vez para finalizar, a primeira obra denominada de “contos de fadas” foi a coletânea de contos de d’Aulnoy, que tratavam de “histórias de amor” dentro de um “reino encantado” com fadas e seres do mundo mitológico. Acreditamos que os estudos a respeito dos contos de fadas deveriam levar isto em consideração, ao invés de classificar todas as histórias infantis de contos de fadas. Por fim, esse trabalho visa contribuir com os estudos que tratam do tema da fantasia, dos contos de fadas, acrescentando às fontes de pesquisa em língua portuguesa – como dito na introdução – uma dissertação que discorra sobre a produção literária da autora, a quem se deve ao crédito pela criação da nomenclatura “contos de fadas”.

⁸⁷ Apocalipse 1.18: E o que vivo e fui morto, mas eis aqui estou vivo para todo o sempre. Amém. E tenho as chaves da morte e do inferno.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Tradução da 1ª edição brasileira coordenada e revista por Alfredo Bossi; revisão da tradução e tradução dos novos textos Ivone Castilho Beneditti. – 5º ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2007.

AUTHOR PROFILE: MADAME D'AULNOY. **The Truth About Fairytales**. 2011. Disponível em: <http://thetruthaboutfairytales-emilyr.blogspot.com/2011/03/author-profile-madame-daulnoy.html>. Acesso em: 15 Nov. 2018.

ALZATI, Valentina. **Les contes de Mme d'Aulnoy et leur fortune en Europe (France; Italie; Grande-Bretagne; Allemagne)1752-1935**. Littératures. Université Paris-Saclay, 2018. Français.

BÖHM, Roswitha. "A Participação de Fadas Modernas na Criação de uma Memória Feminina", em *Mulheres no Grande Século*, Anais da 33ª Conferência Anual da Sociedade Norte-Americana da Literatura Francesa do Século XVII, D. Wetsel e F. Canovas, Tübingen, Gunter Narr Verlag, "Biblio 17", 144, 2002, p.119-121. Apud Anne Defrance, 2007. Disponível em: < http://siefar.org/dictionnaire/fr/Marie-Catherine_Le_Jumel_de_Barneville > acesso em 29 de julho de 2019)

BRITO, Márcia Xavier. Prefácio à Edição brasileira: Era uma vez um conto de fadas: origens e características das histórias mais antigas do mundo. In: LANG, Andrew. **O fabuloso Livro Azul** [livro eletrônico] / edição de Renan Santos. – Porto Alegre, RS: Concreta, 2016, p. 38-69.

BROWN, Norman O. Dafne ou Metamorfose. In: CAMPBELL, Joseph (org). **Mitos, Sonhos e Religião: Nas artes, na filosofia e na vida contemporânea**. Tradução Angela Lobo de Andrade e Bali Lobo de Andrade. Ediouro, 2001, p. 51-62.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia: história de deuses e heróis**. Tradução David Jardim. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

CAMPBELL, Joseph. **Isto és tu: Redimensionando a metáfora religiosa**. Tradução: Edson Bini. – São Paulo: Editora: Landy. 2002.

_____. **O voo do pássaro selvagem: ensaios sobre a universalidade dos mitos**. Tradução: Ruy Jungman. – Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos. 1997.

CANTARELLI, Raquel. **Leituras celtas: mito e folclore em contos maravilhosos**. Araquara, 2017. 206 p. Tese (Programa de Pós-graduação em Estudos Literários) - UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA JÚLIO DE MESQUITA FILHO, 2017. Disponível em: http://www.fclar.unesp.br/agenda-pos/estudos_literarios/4276.pdf. Acesso em: 6 Out. 2019

CHAVALIER, Jean. **Diccionario de Los Símbolos**. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano**. – São Paulo. Editora: Perspectiva. 2015.

COELHO, Nelly Novaes. **O Conto de fadas: símbolos, mitos, arquétipos**. São Paulo: Difusão Cultural do Livro, 2003.

CORRÊA, Lilian Cristina. Apresentação Contos de fadas Celtas e sua atemporalidade. In: JOSEPH, Jacobs. **Princesas e damas encantadas**. Tradução Vilma Maria da Silva e Inês A. Lohbauer. São Paulo: Martin Claret, 2013, p. 11-15. (Coleção Contos).

COSTA, Cleide. Introdução. In: **Insetos imaturos: Metamorfose e Identificação**. Ribeirão Preto: Holos Editora, 2006, p. 17-18.

DARNTON, Robert. **O Grande massacre de gatos E outros episódios da História Cultural Francesa**. Tradução Sonia Coutinho. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

D'AULNOY, Madame. O Pássaro Azul. In: BEAUMONT, Madame; D' AULNOY, Madame. **A bela e o monstro e outros contos**. Tradução Magda Bigotte de Figueiredo. Portugal: Editora Colares, p. 81-138.

_____. A Gata Branca. In: BEAUMONT, Jeanne-Marie Leprince; D'AULNOY, Madame. **A bela e a fera e outros contos de fadas**. Apresentação e Tradução Renata Cordeiro. – São Paulo: Princípio, 2007.

_____. O Ramo de ouro. In: LANG, Andrew. **O fabuloso Livro Vermelho** [livro eletrônico] / edição de Renan Santos. – Porto Alegre, RS: Concreta, 2017, p. 279-296.

_____. Le Rameau d'Or. In: D'AULNOY, Madame. **Contes, Tome II**. [livro eletrônico disponível pelo *The Project Gutenberg*, 2006] Disponível em: < http://www.gutenberg.org/files/18368/18368-h/18368-h.htm#Le_Rameau_dOr > Acesso em 20 de nov. de 2019.

DEFrance, Anne. **Marie-Catherine O Jumel de Barneville**/Anne Defrance, 2007. SIEFAR - SOCIEDADE INTERNACIONAL PARA O ESTUDO DAS MULHERES DO ANTIGO REGIME. 2013. Disponível em: http://siefar.org/mediawiki/fr/index.php?title=Marie-Catherine_Le_Jumel_de_Barneville&oldid=8934. Acesso em: 15 Nov. 2018.

DÍAZ, Maria Del Carmen Ramón . **Las hadas modernas en cuento clásico francés escrito por mujeres: ¿personaje o autor?** Complutense de Estudios Franceses, Madrid, p. 95-107, 2001. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/38846015.pdf>. Acesso em: 6 Out. 2019.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. Tradução: Pola Civelli. – São Paulo: Editora: Perspectiva. 1972.

FIGUEIREDO, Cândido. **Novo dicionário da língua Portuguesa**. Dicionário-Aberto.net. 1913. Disponível em: <http://dicionario-aberto.net/search/metamorfose>. Acesso em: 1 Out. 2019.

FRANZ, Marie Louise von. **La Gata: Un cuento de hadas de redención feminina**. Tradução para o espanhol Manuel Kirchner. Buenos Aires: Paidós, 2002.

GRAVES, Robert. **Os Mitos Gregos**. Tradução Fernando Klabin. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, v. 1 e 2, 2018.

GOETHE, Johann Wolfgang Von. **A metamorfose das plantas**. Tradução Maria Filomena Molder. Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1993. (Série universitária - Clássicos de filosofia).

HESÍODO. **Teogonia; Trabalhos e dias** / Hesíodo. Tradução Sueli Maria Regino. – São Paulo: Martin Claret, 2010. (Coleção a obra-prima de cada autor).

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. – Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUNTINGTON, Archer M. Huntington. Introduction. In: D'AULNOY, Marie-Catherine. ***The Ingenious and Diverting Letters of the Lady-Travels into Spain***. London : Projeto Gutenberg EBook, 2016. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/52667/52667-h/52667-h.htm>. Acesso em: 15 Nov. 2018.

IDADE Média: **A real e macabra origem das fadas**. Aventura na História . São Paulo, 2019. Disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/historia-real-e-sombria-origem-das-fadas.phtml>. Acesso em: 1 Out. 2019.

JOLLES, André. **Forma Simples: Legenda, Saga, Mito, Advinha, Ditado, Caso, Memorável, Conto, Chiste**. Tradução: Álvaro Cabral. – São Paulo: Editora: Cultrix. 1930.

KURY, Mário da Gama. **Dicionário de Mitologia Grega e Romana**. 8. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

LABLANC, MICHAEL L. “**Marie-Catherine d'Aulnoy – Introduction**”. Literary Criticism (1400-1800) Ed. Michael L. LaBlanc. Vol. 94. Gale Cengage 2004 eNotes.com. Disponível em <http://www.enotes.com/topics/marie-catherine-daulnoy#critical-essays-introduction> Acesso em: 15 Nov. 2018.

LE GOFF, Jacques. **O Imaginário Medieval**. Tradução Manuel Ruas. Portugal: Editora Estampa, 1994.

LEWIS, C.S. **A imagem descartada: para compreender a visão medieval do mundo**. Tradução Gabriele Greggersen. – 1.ed. – São Paulo; É Realizações, 2015.

_____. **Alegoria do Amor: Um Estudo da Tradição Medieval**. Tradução Gabriele Greggersen. – 1.ed. – São Paulo; É Realizações, 2012. – (Educação clássica)

_____. **Sobre histórias**. Tradução Francisco Nunes. – 1. ed. – Rio de Janeiro; Thomas Nelson Brasil, 2018.

_____. **Um experimento na crítica literária**. Tradução João Luís Ceccantini. São Paulo: Editora Unesp , 2009.

_____. **Até que tenhamos rostos: a releitura de um mito**. Tradução de Jorge Camargo. Viçosa; Ultimato, 2017.

MADAME D'AULNOY. À la française. Disponível em: <https://geudensherman.wordpress.com/lit-17-fr/04-1685-1715/madame-daulnoy/>. Acesso em: 30 Abr. 2018.

MARTÍNEZ-FALERO, Luis, “*Literatura y mito: desmitificación, intertextualidad, reescritura*”, em Signa, 22, 2013, pp. 481-496.

MENDES, Mariza B. T. **Em busca dos contos perdidos: O significado das funções femininas nos contos de Perrault**. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

MEREGE, Ana Lúcia. **Os contos de fadas: origem, história e permanência no mundo moderno**. São Paulo: Editora Claridade, 2010.

MICHELLI, Regina. **Na trilha do maravilhoso: a fada**. Revista de Estudos Literários – Terra rocha e outras terras, 26, 2013, pp. 61-72.

MONDIN, Batista . O homem, quem ele é? : Elementos de antropologia filosófica. Tradução R. Leal Ferreira e M.A.S Ferreira. São Paulo: Paulinas, 1980.

MONGELLI, Lênia Márcia. Apresentação: A história de Arthur além da História. In: PYLE, Howard. **Rei Arthur e os cavaleiros da Távola Redonda**. Rio de Janeiro: Zaher, 2013, p. 7-25.

NASCENTES, Antenor. **Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: 1955.

OVÍDIO, (Publius Ovidio Naso). **Metamorfoses** / Ovídio; edição bilíngue; tradução, introdução e notas de Domingos Lucas Dias; apresentação de João Angelo Oliva Neto – São Paulo: Editora 34, 2017.

PAIVA, Maria Beatriz Facciolla. **Os contos de fadas: suas origens histórico-culturais e implicações psicopedagógicas para crianças em idade pré-escolar**. Rio de Janeiro. Dissertação (Psicologia da educação) - Fundação Getúlio Vargas, 1990. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/handle/10438/9128>. Acesso em: 6 Out. 2019.

PFEIFFER, Charles F.; VOS, Howard F.; REA, John. **Dicionário Bíblico Wycliffe**. Tradução Degmar Ribas Júnior. 2º ed. Rio de Janeiro: CPAD, 2007.

PIHEL, Ruslana. **Uma Proposta de Tradução de Contos de Fadas de Hermann Hesse num Modelo de Edição Bilingue**. Lisboa, 2013. Dissertação (Mestrado em Tradução) - Universidade de Lisboa - Faculdade de Letras. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/10054>. Acesso em: 6 Out. 2019.

PRODANOV, Cleber Cristiano. **Metodologia do Trabalho Científico**. [recurso eletrônico]: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico / Cleber Cristiano Prodanov, Ernani Cesar de Freitas. – 2. ed. – Novo Hamburgo: Feevale, 2013.

PROPP, Vladimir. **As raízes históricas do Conto Maravilhoso**. Tradução Rosemary Costhek Abílio, Paulo Bezerra. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. **Morfologia do conto maravilhoso.** Tradução de Jasna Paravich Sarhan. 1. Ed. – Rio de Janeiro. Editora Forense Universitária, 1984.

RITCHIE, Anne Thackeray . Introduction. In: D'AULNOY, Madame. *Fairy Tales of Madame D'Aulnoy*. Tradução Annie Macdonell e Miss Lee . Aberdenn University-Press, 1892, p. 9-21. (Collectanea juvenilla). Tradução de: Contes des fées.

ROBLES, Martha. As fadas. In: **Mulheres, mitos e deusas: o feminino através dos tempos** / Martha Robles; tradução William Lagos, Débora Dutra Vieira. – São Paulo: Aleph, 2006.

ROCHA, Ruth. **A Primavera da Lagarta.** 2. ed. Abril, 1979. Disponível em: <https://docero.com.br/doc/n5cn01>. Acesso em: 6 Out. 2019.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. **A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles.** – Rio de Janeiro, Editora Presença, 1985.

STEVENSON, Robert Louis. **O médico e o monstro.** Tradução Marcos Marcionilo. Melhoramentos, 2013. (Clássicos da Literatura). Tradução de: Dr.Jekyl and Mr.Hyde.

STURLUSON, Snori. **Edda em prosa: Gylfaginning e Skáldskaparmá** / Snori Sturluson. Tradução Artur Avelar. – 2ª ed. – Belo Horizonte, MG, 2018.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica.** Tradução: Maria Clara Correa Castello. 4 edição. – São Paulo. Editora: Perspectiva. 2010.

TOLKIEN, J.R.R. **Árvore e folha.** Tradução Ronald Eduard Kyrmse. - São Paulo: Editora WMF. Martins Fontes, 2013.

VIRGÍLIO, (Publius Vergilius Maro). **Eneida** / Virgílio; edição bilíngue; tradução de Carlos Alberto Nunes; organização e notas de João Angelo Oliva Neto – São Paulo: Editora 34, 2016.

ZECHLINSKI, Beatriz Polidori. **Três autoras francesas e a cultura escrita no século XVII: gênero e sociabilidades.** Curitiba. Tese (Pós-graduação em História) - UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ, 2012. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/27579?show=full>. Acesso em: 6 Out. 2019.

ZIPES, Jack. **Romper el hechizo: una visión política de los cuentos folclóricos y maravillosos.** Tradução Vanina Cúccaro. Buenos Aires - México: Grupo Editorial Lumen, 2001. Tradução de: Breaking the Magic Spell.

_____. **Fairy tales and the art of subversion: the classical genre for children and the process of civilization.** 2. ed. New York: Routledge is an imprint of Taylor & Francis Group, 2006.

