

FUNDAÇÃO OSWALDO CRUZ - FIOCRUZ
ESCOLA POLITÉCNICA DE SAÚDE JOAQUIM VENÂNCIO
LABORATÓRIO DE EDUCAÇÃO PROFISSIONAL EM GESTÃO EM SERVIÇOS DE SAÚDE
CURSO DE EDUCAÇÃO PROFISSIONAL EM GESTÃO DE SERVIÇOS DE SAÚDE

AS TRANSFORMAÇÕES DA FACE DOS CONTOS DE FADAS

Pammella Ferreira da Silva

RIO DE JANEIRO

2009

AS TRANSFORMAÇÕES DA FACE DOS CONTOS DE FADAS

Monografia apresentada como requisito para a conclusão do Curso de Educação Profissional de Gestão em Serviços de Saúde da Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio, sob a orientação do professor Mário Newman.

RIO DE JANEIRO

2009

**“Há maior significado profundo nos contos de fadas que me contaram na infância do que na verdade que a vida me ensina.”
(Schiller, *The Piccolomini*, III, 4)**

Dedico a minha monografia a minha mãe, Sônia Ferreira, pelo amor e pelos valores ensinados.

Agradecimentos:

Agradeço, primeiramente, à Deus pela oportunidade de ingressar na Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio e por me guiar nesta caminhada em direção a conclusão do curso de Gestão em Serviços de Saúde.

À minha família, em especial, minha mãe Sônia por ser minha fortaleza, por sustentar todos os meus sonhos e por criar meios de realizá-los. Obrigada, pelas críticas, pelos elogios e pelos conselhos, mãe eu te amo.

As minhas queridas amigas, Pâmella e Stefanie, por compartilharem essa realidade comigo e pelos bons momentos vivenciados nesta escola.

E, por último, mas não menos importante, ao meu querido orientador Mário Newman, pela ajuda, pela atenção, pelo carinho e por todas as outras tantas coisas que você me ensinou. Sem você, este trabalho não teria o mesmo valor, muito pela compreensão e pela paciência que você sempre me demonstrou em meio a tantas dificuldades.

Resumo

Esta monografia pretende fazer uma análise das transformações que ocorreram ao longo dos séculos nos contos de fadas, em especial o conto “A Sereiazinha”, do século XIX, de Christian Andersen, e sua versão dos estúdios Disney, “A Pequena Sereia”. Através da comparação de dois contos de fadas foram feitas considerações sobre as mudanças ocorridas na matéria literária e em seus fatores estruturantes e qual possível significado estas transformações trazem consigo.

Sumário:	
Introdução	08
Capítulo I – A literatura infantil	
1.1 Matéria e forma da literatura	10
1.2 Da narrativa primordial ao estilo literário para crianças	16
1.3 Características estilísticas e estruturais da narrativa primordial novelesca	17
Capítulo II – Um psicanalista analisa os contos para as crianças	19
Capítulo III – As narrativas se transformam	26
Capítulo IV - Os Contos de fadas numa perspectiva comparada com os filmes em animação que retomam o universo mágico dos contos	
4.1 <i>A sereiazinha</i> , de Andersen	31
4.2 Análise do conto <i>A sereiazinha</i> a partir de suas características estilísticas e estruturais	35
4.3 Uma sereiazinha transformada, <i>A pequena Sereia</i> dos Estúdios Disney	37
4.4 Análise do filme <i>A pequena Sereia</i> a partir de suas características estilísticas e estruturais	41
4.5 Uma leitura comparada entre o conto de Andersen e a animação dos Estúdios Disney	42
Conclusão	48
Referências Bibliográficas	50

Introdução

No universo da literatura infantil, com poucas exceções, não existem histórias tão enriquecedoras e satisfatórias para a criança e para o adulto do que os contos de fadas, já que através destes é possível conhecer um pouco mais sobre os problemas internos dos seres humanos e as soluções correspondentes em qualquer sociedade.

Como afirma Coelho (2000, p. 94), as narrativas primordiais que a literatura infantil acabou de transformar em obras clássicas do gênero, refletem um percurso de quase 25 séculos na evolução do homem. E demonstram, através da transformação literária, algumas mudanças existentes no modo de enxergar o mundo e sobreviver.

Com o decorrer dos séculos durante os quais os contos de fadas vêm sendo recontados, como bem enfatiza Bettelheim, tornaram-se cada vez mais refinados e passaram a transmitir significados manifestos e encobertos.

Este trabalho tem como objetivo analisar as transformações que ocorreram ao longo dos séculos com os contos de fadas, em especial o conto *A pequena Sereia* escrito por Hans Christian Andersen no século XIX e reescrito pelos Estúdios Disney no final do século XX.

No primeiro capítulo será feita uma exposição sobre os fatores estruturantes da matéria literária a partir da ótica da escritora infantil Nelly Novaes Coelho.

Para que possamos compreender as características particulares de cada versão é necessário conhecer a matéria literária e seus fatores estruturantes e ainda, para poder compará-los, é necessário ter conhecimento das características básicas do conto original, sendo assim possível reconhecer suas mudanças. Confrontadas, entre si, as peculiaridades temáticas, estruturais e estilísticas dessas duas versões do mesmo conto, podemos ter dados mais concretos que nos auxiliam como ponto de partida para análises mais profundas.

No segundo capítulo examinamos o valor dos contos de fadas para o público infantil, segundo Bruno Bettelheim.

Os contos de fadas, melhor do que qualquer outra história infantil, ensinam a lidar com os problemas interiores e achar soluções certas em qualquer sociedade em que se esteja inserido. A criança, como ser participante e atuante da sociedade, aprenderá a enfrentar e aceitar a sua condição, desde que seus recursos interiores lhe permitam.

Para extrair um sentido de sua existência, o homem precisa aceitar a natureza

problemática da vida sem ser vencido ou induzido a sua tendência para fugir à realidade ou à rotina. A configuração e o teor dos contos oferecem imagens para que a criança estruture seus devaneios, lide com seus medos interiores, dando direção a uma vida saudável no âmbito mental.

No terceiro capítulo compreendemos como ocorreram as transformações nos contos de fadas e, qual o significado destas transformações ao longo dos séculos.

Como afirma Darnton, através dos contos originais pode-se chegar próximo do homem daquela época e de seu entorno, visto que os contos são documentos históricos que retratam os valores de uma determinada sociedade. E suas inúmeras transformações sofridas de acordo com as tradições culturais de cada lugar sugerem que as próprias mentalidades mudaram.

Porém Darnton ressalta que a interpretação dos contos feita por alguns psicanalistas decorre de algumas crenças não questionáveis quanto ao texto. Temos como exemplo Bettelheim, que segundo Darnton, lê os contos sem questionar sua origem ou seus possíveis significados em outra época. Uma vez que Bettelheim, em sua análise, se atém a detalhes de uma versão do texto como se estes detalhes estivessem presentes em todas as versões anteriores e daí apresentar o desenlace como particularmente relevante na história

E por fim, o quarto capítulo é uma tentativa de produzir uma leitura comparada entre o conto de Andersen e a animação dos Estúdios Disney baseando-se nas três perspectivas apresentadas.

Capítulo I – A literatura infantil

1.1 Matéria e forma de literatura

O texto de Coelho sobre o estudo da literatura infantil começa com algumas indagações: “O que é esse contexto conhecido como literatura infantil? Do quê? E como se constrói essa matéria literária específica? Quais os gêneros, subgêneros, formas ou espécies literárias em que ela se expressa?” (p.64). Todas essas questões apontadas por Coelho assim como muitas outras, como veremos a seguir, são fundamentais para se entender o sentido que os textos infantis tomam na contemporaneidade, em contraste com as velhas formas.

Para responder a tais questões, a autora propõe um *conjunto de princípios e hipóteses teóricas* como guia para esse texto literário. Segundo Coelho, “o fenômeno literário se caracteriza por uma duplicidade intrínseca: é simultaneamente *abstrato e concreto*” (2000, p. 64). Isto significa que o abstrato e o concreto andam lado a lado formando o corpo do texto literário. São inseparáveis.

A escrita surgiu como forma de registrar as falas, os sons, os sinais, tudo aquilo que o homem manifestava. E para isto, o homem pré-histórico utilizou de seus artífices para “marcar” seus pensamentos, idéias. Com *os suportes físicos* que o homem possuía a cada época, foi que a escrita se tornou possível, assim como a temos atualmente em nossa civilização.

Paralelamente a isto, Coelho (2000, p.65) fornece um exemplo - O Patinho Feio - de Andersen. Através de uma *situação simbólica*, o autor cria uma linguagem literária, transmitindo ao público infantil uma grande lição de vida. Uma esperança que se perpetua no tempo. Assim, da invenção à publicação de tais contos, podemos hoje, nos desfrutar de uma vasta literatura que Andersen criou com seus contos. Segundo Coelho, o livro é um “suporte essencial ao fenômeno literário” (2000, p.66).

“A invenção transformada em palavras é o que chamamos de matéria literária. Esta é o corpo verbal que constitui a obra de literatura. As operações que intervêm na invenção literária, desde as idéias em germinação até a elaboração da matéria (narrativa, poética ou dramática), são os recursos estruturais ou estilísticos, os processos de composição, etc. É, pois, da arte de autor em inventar ou manipular esses processos e recursos que resulta a matéria literária” (Coelho, 2000, p.66).

Na matéria narrativa encontram-se dez fatores estruturantes, vistas por Coelho (2000, p.66) como composição determinante da literatura infantil. São esses:

1. *O narrador;*
2. *O foco narrativo;*
3. *A história;*
4. *A efabulação;*
5. *O gênero narrativo;*
6. *Personagens;*
7. *Espaço;*
8. *Tempo;*
9. *Linguagem ou discurso narrativo;*
10. *Leitor ou ouvinte.*

O narrador

A voz que enuncia a efabulação, ou seja, o narrador é o responsável em conduzir a narração, que inventa, conta a estória. Segundo Coelho, “O narrador é responsável pela enunciação ou pela dinâmica que concretiza a narrativa, isto é, que produz o discurso narrativo.” (2000, p.67). O narrador pode assumir diferentes categorias, dependendo da natureza entre as relações com a matéria literária e com o destinatário.

1. A do *contador de histórias* ou *narrador primordial*: aquele que assume como mediador de fatos realmente acontecidos, fatos que, muitas vezes, lhe foram narrados por alguém que os teriam vivido ou presenciado.
2. A do *narrador demiurgo* ou *onisciente*: assume-se como total conhecedor de fatos e conflitos, do interior e exterior dos personagens e, inclusive, de seu presente, passado e futuro.
3. A do *narrador confessional* ou *intimista*: um eu-narrador que expõe as próprias experiências pessoais ou as de outros por ele testemunhadas.
4. A do *narrador dialógico*: um eu- narrador que se dirige continuamente a um *tu*. Que dialoga com o leitor; e mesmo não podendo ser ouvido na superfície da narrativa, de certa forma a provoca.
5. A do *narrador insciente*: um eu-narrador que ignora as razões do que acontece com ele e à sua volta.
6. A do *narrador in off* : variante do conto dialógico, trata-se de uma narrativa na qual

não se ouve a voz do narrador, mas apenas as vozes das personagens que com ele interagem.

Foco Narrativo

Delimita um campo de visão, do qual o narrador conta sua estória e da onde todos são visualizados. “Ele revela a posição em que se encontra o narrador em relação ao que ele conta” (Coelho, 2000, p.69). Dependendo do ângulo de visão adotado o narrador ocupa uma das cinco posições possíveis:

1. *Foco memorialista*. É em 3ª pessoa e, em geral esclarece todos os fatos necessários ao bom entendimento da narrativa. O narrador narra os fatos mantendo-se fora deles, sem penetrar no interior dos personagens.

2. *Foco onisciente*. É em 3ª pessoa e, fornece todos os detalhes da narrativa, tanto do lado externo quanto do lado interno, ou seja, dos fatos ocorridos que são de conhecimentos de todos e do interior dos personagens.

a. *Foco de consciência parcial*. O narrador proporciona apenas um ângulo de visão ao leitor, concentrando tudo de um determinado personagem, revelando assim apenas parte do que acontece. “Na realidade, esta é a central, não porque seja vista no centro, mas sim porque é sempre a partir dela que vemos os outros [...] é com ela que vivemos os acontecimentos registrados pelo narrador”. (Pouillon, 1974)

b. *Foco de consciência narrativa total*. O narrador demonstra total conhecimento sobre o seu “universo literário”, seja este externo ou interno.

3. *Foco confessional* ou *intimista*. O foco encontra-se dentro dos fatos narrados e flui através de um eu que narra os fatos.

4. *Foco dialético*. O narrador se dirige a um tu, em 2ª pessoa, e se permanece silencioso do início ao fim da narrativa.

5. *Foco dialógico*. A voz presente/ausente do narrador só é percebida através das respostas e dos comentários da personagem que responde.

A história

História, estória, enredo, intriga, trama, assunto... São alguns dos rótulos citados por Coelho. Estes nomes exprimem simplesmente o que acontece na narrativa. Assim como os tipos de narrativas, seu conteúdo igualmente é muito diversificado, não possuindo qualquer limitação quando se trata da mente humana. De acordo com Coelho,

“ao contrário do que pode parecer, não é a história que dá valor intrínseco à narrativa ou à poesia, como autêntica obra literária, mas sim a maneira, o modo pelo qual sua matéria literária é construída.” (2000, p.70).

A efabulação

A efabulação é o meio pelo qual os fatos são emendados na trama, no seguimento da narrativa. Fundamental em qualquer estrutura narrativa, pois dela depende o desenvolvimento da história. Na literatura infantil, a estrutura mais comum é a linear, aquela que tem começo, meio e fim.

O gênero narrativo

O conto possui uma estrutura específica. Ele busca, na sua forma original, focar em um dado momento significativo da vida do personagem, em uma situação exclusiva e conflituosa que modificará a vida de tal personagem e dos que estão em seu entorno. Sua estrutura é mais simples, pois o conto pretende mostrar uma parte de um todo, e através dos fragmentos, o leitor consegue inferir o contexto no qual aquela parte se refere.

“[...] o conto O Chapeuzinho Vermelho registra um momento significativo na vida da menina: ir a casa da avó; desobedecer à proibição da mãe, ao seguir pelo caminho em que poderia encontrar o Lobo; encontrá-lo e acabar facilitando a ele o ataque à avó e a ela própria. Este fragmento demonstra as normas de comportamento de uma comunidade que procurava preservar suas jovens da ameaça de uma “fera”. Independente da interpretação dada a essa situação conflituosa, a estrutura do conto sempre gira em torno de um “momento significativo” na vida da personagem.”(Coelho, 2000, p.72)

A personagem

Segundo Coelho, “Personagem é a transfiguração de uma realidade humana transposta para o plano da realidade estética. [...] A personagem é uma espécie de ampliação ou síntese de todas as possibilidades de existência permitidas ao homem ou a condição humana”. (2000, p.74) Basicamente, existem três categorias de personagens:

A *personagem-tipo* corresponde a uma função ou a um estado social. São personagens estereotipadas. Não mudam nunca suas ações, seus pensamentos, suas reações. Sem muito esforço, podemos inferir o seu papel na história. São eles, a rainha, o rei, a princesa, o príncipe, a bruxa, a fada, o caçador, etc.

A *personagem-caráter* representa comportamentos ou padrões morais. Os

pensamentos, impulsos ou ações que as movem na trama narrativa revelam sempre aspectos de caráter, da estrutura ética ou afetiva que as caracteriza.

“Obviamente não há uma linha demarcatória que seja absoluta ou rígida entre essas duas categorias. Uma personagem permanece tipo quando sua atuação na história se limita à superfície das relações humanas. Pode passar a caráter quando tal atuação se torna mais complexa e se aprofunda no questionamento dos valores.” (Coelho, 2000, p.75)

A *personagem-individualidade* se revela ao leitor através das complexidades, perplexidades, impulsos e ambigüidades de seu mundo anterior substituindo assim, a imagem do homem como um bloco inteiriço de qualidades e defeitos representado pelo personagem tradicional. A *personagem-individualidade* não pode ser rotulada como acontece com as personagens *tipo* ou *caráter*.

O espaço

O espaço (ambiente, cenário, cena, mundo exterior) é “o ponto de apoio” para a ação dos personagens. Basicamente existem três tipos de espaço:

1. *Espaço natural*: a natureza livre, o ambiente aberto, não modificado pelo homem ou pela civilização tecnológica, como: paisagem, gruta, montanha, planície, deserto, mar.
2. *Espaço social*: os elementos da natureza ou do ambiente modificados pela técnica, pelo trabalho de transformação do homem, por exemplo: casa, castelo, tenda, veículo de locomoção.
3. *Espaço trans-real*: “ambiente criado pela imaginação do homem; espaço não-localizável no mundo real, tal como o conhecemos; espaço maravilhoso.” (p.77).

As funções do espaço

1. *Função estética*. Exercem essa função os ambientes que servem de cenário a ação e que, mesmo descritos com riqueza de detalhes, não atuam na ação. Ou seja, não auxiliam o desenvolvimento dos acontecimentos e nem são transformados por eles.

2. *Função pragmática*. Exercem essa função os elementos que serve de instrumentos para o desenvolvimento da ação narrativa. Dentro da função pragmática, temos as mais freqüentes:

- Provocar, acelerar, reatar ou alterar a ação das personagens. Isto se relaciona com o ambiente que estão intimamente relacionados com o evoluir do conflito, como os castelos encantados, as florestas encantadas.
- Ajudar a caracterizar a personagem, a revelar sua atitude mental, seus costumes.

Freqüentemente, o caráter dos personagens pode ser revelado pela descrição dos ambientes em que eles vivem. E criar uma atmosfera favorável ao desenrolar do conflito.

O espaço pode ainda adquirir uma conotação simbólica. Que ultrapassa a funcionalidade dentro da ação para adquirir um valor que ultrapassa a importância objetiva na história.

O tempo

O tempo é um elemento da matéria narrativa muito peculiar. Enquanto podemos isolar (artificialmente) a ação, o personagem e o espaço, com o tempo isso se torna inviável, ele necessariamente existe em função dos outros elementos.

“Há inúmeros recursos de que o autor lança mão para marcar o tempo em sua narrativa, ou para registrar o processo temporal em que as personagens estão envolvidas. A passagem das horas, dias, anos, etc. é marcada pela sucessão dos dias e das noites; pela sucessão cíclica das estações; pelas modificações do espaço, onde as coisas vão envelhecendo; pelos mil pequenos fatos do cotidiano; pelas datas registradas com precisão; etc.” (Coelho, 2000, p.79).

Há basicamente dois tipos de tempo, o tempo exterior e o tempo interior, no entanto, ainda há o tempo mítico.

- O *tempo exterior* corresponde ao tempo natural e ao tempo cronológico.
- O *tempo interior* corresponde ao tempo vivido pelo eu das personagens.
- O *tempo mítico* corresponde ao tempo imutável, eterno, da fábula, das lendas. “O tempo ideal da literatura infantil” (p.80).

Linguagem narrativa

A linguagem narrativa pode ser classificada como linguagem realista mimética ou linguagem simbólica metafórica. Dizemos que é realista quando ela reflete uma experiência vivida no mundo real cotidiano ou natural. É simbólica quando expressar uma realidade X, querendo significar uma realidade Y.

A linguagem narrativa simbólica expressa-se por vários processos:

Pela utilização de animais que “representam” idéias, intenções, conceitos e “vivem” situações exemplares.

Pela utilização de seres inanimados que adquirem vida e falam ou agem como humanos, em situações também exemplares.

Pela alusão ou analogia que permite uma situação comum seja compreendida de imediato em um ou outro nível de significação mais alta, que amplia aquele cotidiano particular e precário, para um significado moral amplo e perene, geralmente, ligado ao espírito humano.

Pela transposição de sentido de um todo completo, do nível narrativo para o nível ideológico, no qual aquele todo completo adquire uma significação diferente daquela que o nível narrativo aparenta.

A linguagem metafórica ou simbólica é também usada nas lendas e mitos.

Portanto, como afirma Coelho (2000, p.92),

*“a matéria narrativa ou corpus narrativo resulta, pois, de uma voz que narra uma história a partir de um certo ângulo de visão (ou **foco narrativo**) e vai se encadeando as seqüências (**efabulação**), cuja ação é vivida por **personagens**; está situada em determinado **espaço**; dura determinado **tempo** e se comunica através de determinada **linguagem** ou **discurso**, pretendendo ser lida ou ouvida por determinado **leitor/ouvinte** .”*

1.2 Da narrativa primordial ao estilo literário para crianças

As narrativas primordiais, que com o tempo transformaram-se em populares e que a literatura infantil acabou em transformar em obras clássicas do gênero, refletem um percurso de quase 25 séculos na evolução do homem (do séc. V a.C ao séc. XIX d.C). E demonstram, através da transfiguração literária, algumas mudanças existentes no modo enxergar o mundo e sobreviver.

Temos como exemplo de narrativas primordiais: os textos da coletânea indo-européia Calila e Dimna, surgida na Índia, por volta do séc. V a.C; os textos das Fábulas de Esopo, surgidas no séc. V a.C; as fábulas recolhidas do folclore europeu por La Fontaine no séc. XVII; os contos maravilhosos recolhidos do folclore francês e reescritos por Perrault; a imensa coletânea de contos do folclore alemão, recolhidos pelos Irmãos Grimm no séc. XIX e os contos maravilhosos do folclore dinamarquês, recolhidos/reescritos por Andersen no séc. XIX.

Segundo Coelho (2000, p.95), é possível distinguir nessa vasta produção narrativa três representações de mundo diferentes:

1. A do *mundo real, cotidiano*, nos primórdios da história, quando imperava a força

bruta ou o direito do mais forte, e cujos vícios e virtudes eram representados através do simbolismo animal que deu nascimento às fábulas.

2. A do *mundo das metamorfoses*, resultante da fusão do mundo real e do trans-real, representados nas narrativas por uma realidade mágica. É este o mundo dos contos de fada ou contos maravilhosos em geral, povoados por personagens que representam simbolicamente valores e estruturas sociais arcaicas.

3. A do *mundo religioso cristão*, no qual a vida terrena é vista como passagem para o céu ou para o inferno.

O autor mais importante dessa representação de mundo cristã na literatura infantil foi Hans Christian Andersen, legítimo representante do ideário romântico-cristão. Seus contos, extraídos do folclore dinamarquês ou reescritos por ele, são exemplares daquela orientação ético-religiosa. É comum, nas narrativas de Andersen, a tendência de unir o maravilhoso pagão com o espiritualismo.

Assim como Andersen, os Irmãos Grimm com bastante freqüência fundem os ideais cristãos (humildade, generosidade, resignação) e os burgueses (valorização do dinheiro e incentivo à caridade). Esses autores representam de maneira exemplar, a mentalidade pragmática burguesa/romântica, que se consolidava no séc.XIX.

1.3 Características estilísticas e estruturais da narrativa primordial novelesca

Além da preocupação com o conteúdo dessas narrativas tradicionais e com os valores culturais transmitidos pela matéria literária, cabe analisarmos as peculiaridades formais que as identificam entre si e que respondem pela aceitação que possuem entre as crianças. Segundo Coelho (2000, p.103), podemos considerar as seguintes características estilísticas e/ou estruturais como adequadas à matéria narrativa infantil.

1. A efabulação inicia-se de imediato com o motivo central da história.

Entretanto, temos de ressaltar que com a imposição de um conhecimento mais racional e menos mágico, feita pela civilização ocidental, acrescenta a efabulação circunstâncias marginais para o esclarecimento do fato central. Tal efabulação, o que perde em objetividade, ganha em riqueza de aspectos complementares.

“No séc. XVII, quando o racionalismo começa sua ascensão definitiva, há uma ligeira tendência para a diluição da objetividade e do imediatismo que caracteriza os

anteriores.” (Coelho, 2000, p.103).

2. O motivo da efabulação desenvolve-se em torno das três necessidades básicas do ser humano: estômago, sexo e vontade de poder.

As tramas narrativas se desenvolvem em torno de três situações básicas: situações de trabalho, situações de casamento e situações de exploração do homem pelo poder.

O mistério e o enigma são presenças constantes nas tramas narrativas, ilustrando a perplexidade do homem diante das causas desconhecidas que regem a vida humana.

3. O tempo é indeterminado. Podemos dizer que o tempo nas narrativas é abrangente, circular, repetitivo... Esta noção de tempo decorre da consciência mítica.

4. O ato de contar é referido no corpo da própria efabulação e corresponde a uma voz familiar que serve de mediador entre a situação narrada e o conto.

5. A forma literária básica é o conto.

6. A repetição é uma das mais exploradas na literatura popular ou infantil, tanto em relação ao discurso como em relação à estrutura narrativa.

7. A narrativa se faz pelo processo da representação simbólica ou metafórica.

8. As personagens são basicamente tipos ou caracteres.

9. Há uma convivência natural entre a realidade e o imaginário, que resulta do pensamento mágico predominante no mundo arcaico.

10. O espaço que nas narrativas arcaicas nem sempre é de suma importância para o andamento da ação, apresenta-se como um pilar de sustentação à existência das personagens e dos fatos.

11. A exemplaridade é um dos objetivos mais evidentes da narrativa primordial. Com isso, podemos concluir que as histórias serviram como meio de divulgação das idéias de formação das mentalidades e dos modelos na sociedade.

12. O narrador encontrado nos é o contador de histórias. “A atitude do contador de histórias gerou um estilo narrativo, em que predominam o discurso direto, o diálogo e freqüentes expressões elocutivas”.

Capítulo II – Um psicanalista analisa os contos para crianças

Para Bettelheim (1980, p.12), atualmente, como no passado, uma das tarefas mais importantes e também mais difíceis no desenvolvimento de uma criança é orientá-la a descobrir significado na vida. E para encontrar um significado mais profundo é necessário “transcender os limites de uma existência autocentrada” e acreditar que podemos colaborar de forma significativa para a vida. Este sentimento é essencial para que uma pessoa esteja satisfeita consigo mesma e com o que está fazendo.

A criança, em seu desenvolvimento, deve aprender passo a passo a se entender melhor e com isto, torna-se capaz de entender os outros e poderá assim relacionar-se de forma satisfatória e significativa.

De acordo com Bettelheim, se as crianças fossem criadas de modo em que a vida fosse significativa para elas, não haveria a necessidade de ajuda especial. E para dotar a vida de uma criança de mais significados, nada é mais importante do que o impacto dos pais e outros que cuidam da criança e, em segundo lugar está a nossa herança cultural, quando transmitida de maneira correta. Quando as crianças são novas, é a literatura que canaliza melhor esse tipo de informação.

Baseado neste fato, Bettelheim demonstra-se profundamente insatisfeito com grande parcela da literatura destinada a desenvolver a mente e a personalidade da criança, já que não consegue instigar nem suprir os recursos que ela necessita para lidar com seus problemas interiores. A maioria da “literatura infantil” tenta divertir ou informar, ou ambas as coisas, mas grande parte destes livros são tão superficiais que pouco significado pode obter-se deles. E com isso, a conquista de habilidades, até mesmo a de ler, perde o valor quando o que se aprendeu a ler não adicionar nada de importante a nossa vida. Portanto, assim como assinala Bettelheim, “A pior característica destes livros infantis é que logram a criança no que ela deveria ganhar com a experiência da literatura: acesso ao significado mais profundo e àquilo que é significativo para ela neste estágio de desenvolvimento” (1980, p. 13).

Uma boa estória deve tanto distrair a criança quanto alicerçar na construção de sua personalidade, estimulando a criação, a imaginação, para que a partir daí, ela tenha a capacidade de formular resoluções para os problemas que são inerentes à vida. Ou seja, a estória deve dar a base para que a criança possa a partir da sua fantasia enfrentar seus medos, estabelecendo um vínculo com a realidade externa.

No universo da “literatura infantil”, com poucas exceções, não há estórias tão enriquecedoras e satisfatórias para a criança e para o adulto do que o conto de fadas folclórico. Os contos de fadas ensinam pouco sobre condições específicas da vida na moderna sociedade de massa, pois foram concebidos muito antes que ela existisse. Através deles é possível aprender pouco mais sobre os problemas interiores dos seres humanos e sobre as soluções correspondentes para seus predicamentos em qualquer sociedade, melhor que qualquer outro tipo de estória em uma compreensão infantil. No decorrer de sua vida a criança está sujeita a ação da sociedade em que vive e, desde que seus recursos interiores o permitam ela aprenderá a encarar as condições que lhe são próprias.

“Exatamente porque a vida é freqüentemente desconcertante para a criança, ela precisa ainda mais ter a possibilidade de se entender neste mundo complexo com o qual deve aprender a lidar. Para ser bem sucedida neste aspecto, a criança deve receber ajuda para que possa dar algum sentido coerente ao seu turbilhão de sentimentos. Necessita de idéias sobre a forma de colocar ordem na sua casa interior, e com base nisso ser capaz de criar ordem na sua vida. Necessita - e isto mal requer ênfase neste momento de nossa história - de uma educação moral que de modo sutil e implícito conduza-a às vantagens do comportamento moral, não através de conceitos éticos abstratos, mas daquilo que lhe parece tangivelmente correto, e portanto significativo” (Bettelheim, 1980,p.13).

Com o decorrer dos séculos durante os quais contos de fadas, sendo recontados, foram se tornando cada vez mais refinados e passaram a transmitir simultaneamente significados manifestos e encobertos. Segundo Bettelheim, os contos de fadas transmitem mensagens à mente consciente, à pré-consciente, e à inconsciente atingindo a mente ingênua da criança tanto quanto a de um adulto. Os contos de fadas lidam com problemas universais que particularmente afligem o pensamento da criança. Estas estórias encorajam o desenvolvimento do ego em germinação e, ao mesmo tempo suavizam pressões pré-conscientes e inconscientes. Com o desenrolar das estórias o caminho para satisfazer as pressões do id é apontado de acordo com as requisições do ego e do superego.

Os contos de fadas, de acordo com Bettelheim (1980, p.14):

“Falamos de suas pressões internas graves de um modo que ela inconscientemente compreende e - sem menosprezar as lutas interiores mais sérias que o crescimento pressupõe - oferecem exemplos tanto de soluções temporárias quanto permanentes para dificuldades prementes.”

As estórias modernas escritas para crianças pequenas evitam problemas existenciais, os quais são parte intrínseca da existência humana, pois a luta contra dificuldades graves na vida é inevitável. Estas estórias “fora de perigo”, como denomina Bettelheim, não fazem referência à morte, ao envelhecimento e nem ao desejo pela vida eterna. Em contraposição, os contos de fadas confrontam a criança honestamente com os predicamentos humanos básicos.

E para ilustrar isso, podemos perceber que muitos contos de fadas começam com a morte da mãe ou do pai; nestas estórias a morte do progenitor cria problemas angustiantes. Ou ainda, outras estórias falam sobre um progenitor idoso que delibera que é tempo de uma nova geração assumir.

Uma característica dos contos de fadas é a presença de um “dilema existencial de forma breve e categórica”. Isto proporciona à criança a aprendizagem do problema em sua forma mais existencial, onde a construção de uma trama mais complexa prejudicaria a compreensão do assunto para ela. Nos contos de fadas todas as situações são simplificadas e suas figuras são esquematizadas claramente e apenas os detalhes mais relevantes são conservados.

Bettelheim (1980, p.15) afirma que “Ao contrário do que acontece em muitas estórias infantis modernas, nos contos de fadas o mal é tão onipresente quanto a virtude.” Ou seja, em praticamente todo conto de fadas o bem e o mal recebem corpo na forma de algumas figuras e de suas ações, já que bem e mal são onipresentes na vida e as propensões para ambos estão presentes em todo homem. É esta dualidade que coloca o problema moral e requisita a luta para resolvê-lo.

O mal não é isento de atrações, sendo representado pelo poderoso gigante ou dragão, o poder da bruxa, a astuta rainha da Branca de Neve e freqüentemente aparece vitorioso. Ou seja, o mal recebe atributos que de certa forma o favoreça em relação ao bem. Em vários contos de fadas um usurpador consegue por algum tempo tomar o lugar que corretamente pertence ao herói.

Não é a punição do malfeitor no final da estória que nos permite uma experiência em educação moral, ainda que isto também ocorra. Nos contos de fadas, assim como na vida, a punição ou o temor dela é apenas um fator limitado de intimidação do crime e torna-se uma ferramenta de constrangimento moral sobre o indivíduo. A convicção de que o crime não compensa é um meio de intimidação muito mais efetivo, ou seja, não é o medo da punição em si e sim o fato de que ao cometer um crime recairá sobre o indivíduo além da punição o comprometimento moral. E é por isto

que nas estórias de fadas a pessoa má sempre perde. Não é simplesmente o fato de a virtude vencer no final que promove a moralidade, mas sim que o herói aparenta ser mais atraente para a criança, já que ela identifica-se com ele em suas lutas. A partir dessa identificação a criança imagina que sofre com as provas e tribulações do herói, e triunfa com ela quando a virtude sai vitoriosa. A criança faz estas identificações por conta própria, e as lutas tanto interiores quanto exteriores do herói transmitem moralidade sobre ela.

“[...] os contos de fadas têm um valor inigualável, conquanto oferecem novas dimensões à imaginação da criança que ela não poderia descobrir verdadeiramente por si só. Ainda mais importante: a forma e estrutura dos contos de fadas sugerem imagens à criança com as quais ela pode estruturar seus devaneios e com eles dar melhor direção à sua vida”. (Bettelheim, 1980, p.16).

As estórias de fadas permitem que as crianças reorganizem, fantasiem e se debruce sobre elementos adequados da estória em resposta a pressões inconscientes, oferecendo espaço para que a criança compreenda o seu eu inconsciente e assim possa dominar os problemas psicológicos do crescimento.

“As figuras nos contos de fadas não são ambivalentes, as figuras não possuem meio termo não são boas e más ao mesmo tempo, como somos todos na realidade. Mas dado que, a polarização domina a mente da criança, também domina os contos de fadas. Uma pessoa é boa ou má sem meio termo. Um irmão é tolo, o outro é esperto. Um dos pais é toda bondade, o outro é malvado.” (Bettelheim, 1980, p.17).

Essa polarização permite a criança compreender facilmente a diferença entre as figuras, o que ela poderia não fazer tão prontamente caso fossem retratadas com mais semelhança a nossa vida, englobando assim as complexidades constituintes das pessoas reais.

“As ambigüidades devem esperar até que esteja estabelecida uma personalidade relativamente firme na base das identificações positivas.” (Bettelheim, 1980, p.17)

Nesse caso a criança tem uma base para compreender que há grandes diferenças entre as pessoas e que, por esta razão, uma pessoa tem que fazer opções sobre quem quer ser. Esta decisão básica sobre a qual todo o desenvolvimento ulterior da personalidade se construirá, é facilitada pelas polarizações dos contos de fadas.

Além disso, as escolhas das crianças são baseadas não tanto sobre o certo *versus* o errado, mas sobre quem desperta a sua simpatia e quem desperta a sua antipatia. A

criança se identifica com o bom herói não por causa de sua bondade, mas porque a condição de herói lhe traz um profundo apelo positivo.

Os contos de fadas amorais não mostram polarização ou justaposição de pessoas boas e más; por isto estas estórias amorais servem a um propósito inteiramente outro. Tais contos - como o “Gato de Botas” e “João e o Gigante”- constroem o personagem a partir de outra ótica, não pela experiência das escolhas entre o bem e mal, mas pela esperança de que mesmo sendo um indivíduo medíocre é possível alcançar sucesso na vida. A moralidade não é a saída nestes contos, porém traz a certeza de que uma pessoa pode ter sucesso.

Os conflitos internos profundos são todos negados em grande parte da literatura infantil moderna, e assim a criança não é ajudada a lidar com eles. Mas a criança está sujeita a sentimentos desesperados de solidão e isolamento, e com frequência experimenta uma ansiedade mortal.

O conto de fadas, em contraste, toma estas ansiedades existenciais e dilemas com muita seriedade e dirige-se diretamente a eles: a necessidade de ser amado e o medo de uma pessoa de não ter valor; o amor pela vida e o medo da morte. Além disso, o conto de fadas oferece soluções sob formas que a criança pode apreender no seu nível de compreensão. Por exemplo, os contos de fadas colocam o dilema de desejar viver eternamente ao concluir ocasionalmente: “Se eles não morreram, ainda estão vivos”. O outro final - “E viveram felizes para sempre” – não engana a criança quanto a possibilidade de vida eterna. Mas indica realmente a única coisa que pode extrair o ferrão dos limites reduzidos do nosso tempo nesta terra: construir uma ligação verdadeiramente satisfatória com outra pessoa. Os contos ensinam que quando uma pessoa assim o fez, alcançou o máximo em segurança emocional e só isto pode dissipar o medo da morte. Se uma pessoa encontrou o verdadeiro amor adulto, diz também o conto de fadas, não necessita desejar a vida eterna.

Uma visão desinformada dos contos de fadas vê neste tipo de final uma realização de desejos irrealista, esquecendo completamente a mensagem importante que transmite a criança. Estes contos sugerem-lhe que, formando uma verdadeira relação interpessoal, a pessoa escapa da ansiedade de separação que a persegue. Além disso, a estória conta, este final não se torna possível, como a criança deseja e acredita, agarrando-se na mãe eternamente. Se tentarmos escapar da ansiedade de separação e da ansiedade da morte mantendo-nos desesperadamente agarrados em nossos pais, apenas seremos cruelmente forçados a separação, como João e Maria.

Só partindo para o mundo é que o herói dos contos de fada pode se encontrar; e fazendo-o, encontrara também o outro com quem seja capaz de viver feliz para sempre. O conto de fadas é orientado para o futuro e guia a criança a abandonar seus desejos de dependência infantil e conseguir uma existência mais satisfatoriamente independente.

Hoje as crianças não crescem mais dentro da segurança de uma família numerosa, ou de uma comunidade bem integrada. Portanto, mais ainda do que na época em que os contos de fadas foram inventados, é importante prover a criança moderna com imagens de heróis que partiram para o mundo sozinhos e que, encontraram seus lugares seguros no mundo seguindo seus caminhos com uma profunda confiança interior.

O conto de fadas não poderia ter seu impacto psicológico sobre a criança se não fosse primeiro e antes de tudo uma obra de arte. Eles são ímpares, não só como forma de literatura, mas como obras de arte integralmente compreensíveis para a criança, como nenhuma outra forma de arte o é.

Os folcloristas abordam os contos de fadas de modo apropriado à disciplina deles; os lingüistas e os críticos literários examinam seus significados por outras razões.

A maioria dos contos de fadas se originou em um período em que a religião era parte muito importante da vida; assim eles lidam diretamente ou por inferência, com temas religiosos. Uma grande quantidade de contos de fadas ocidentais tem conteúdos religiosos: mas a maioria dessas histórias são negligenciadas hoje em dia e desconhecidas para o público maior exatamente porque, para muitos, estes temas religiosos não despertam mais associações universalmente e pessoalmente significativas.

Cada história tem significados em muitos níveis. Que história é mais importante para uma criança específica numa idade específica depende inteiramente de seu estágio psicológico de desenvolvimento e dos problemas que mais a pressionam no momento. Assim, um conto de fadas pode ter um significado importante tanto para uma criança de cinco anos como para uma de treze, embora os significados pessoais que eles derivam possam ser bem diferentes.

O significado mais profundo do conto de fadas será diferente para cada pessoa e diferente para uma mesma pessoa nos momentos de sua vida. A criança extrairá significados diferentes do mesmo conto de fadas, dependendo de seus interesses e necessidades no momento. Tendo oportunidade, voltará ao mesmo conto quando estiver pronta para ampliar os velhos significados ou substituí-los por novos.

Como não podemos saber em que idade um conto específico será mais importante para a criança específica, isto só a criança pode determinar e revelar pela força com que reage emocionalmente àquilo que um conto evoca na sua mente consciente e inconsciente. Se a criança não se liga à (uma determinada) estória, isto significa que os motivos ou temas aí apresentados falharam em despertar uma resposta significativa neste momento de sua vida. Então é melhor contar-lhe um outro conto de fadas na noite seguinte.

Mesmo que o pai adivinhe corretamente a razão por que o filho ficou envolvido emocionalmente por um dado conto, é melhor que guarde este conhecimento para si. É sempre invasor interpretar os pensamentos inconscientes de uma pessoa, tornar o que ela deseja manter pré-consciente, e isto é especialmente verdade no caso da criança. Se o pai indica que já os conhece, a criança fica impedida de fazer o presente mais precioso a seu pai, o de compartilhar com ele o que até então era secreto e privado para ela.

Explicar para uma criança por que um conto de fadas é tão cativante para ela destrói, acima de tudo, o encantamento da estória que depende, em grau considerável, da criança não saber absolutamente por que está maravilhada.

Os contos de fadas enriquecem a vida da criança e dão-lhe uma dimensão encantada exatamente porque ela não sabe absolutamente como as estórias puseram a funcionar seu encantamento sobre ela.

Só a própria estória permite uma apreciação de suas qualidades poéticas, e com isto uma compreensão da forma como enriquece uma mente suscetível.

Capítulo III – As narrativas se transformam

“Certo dia, a mãe de uma menina mandou que ela levasse um pouco de pão e de leite para sua avó. Quando a menina ia caminhando pela floresta, um lobo aproximou-se e perguntou-lhe para onde se dirigia.

- Para a casa de vovó – ela respondeu.
- Por que caminho você vai, o dos alfinetes ou o das agulhas?
- O das agulhas.

Então o lobo seguiu pelo caminho dos alfinetes e chegou primeiro à casa. Matou a avó, despejou seu sangue numa garrafa e cortou a sua carne em fatias, colocando tudo numa travessa. Depois, vestiu sua roupa de dormir e ficou deitado na cama, à espera.

Pam, pam.

- Entre, querida.
- Olá, vovó. Trouxe para a senhora um pouco de pão e de leite.
- Sirva-se também de alguma coisa, minha querida. Há carne e vinho na copa.

A menina comeu o que lhe era oferecido e, enquanto o fazia, um gatinho disse: “menina perdida! Comer a carne e beber o sangue de sua avó!”

Então o lobo disse:

- Tire a roupa e deite na cama comigo.
- Onde eu ponho meu avental?
- Jogue no fogo. Você não vai precisar mais dele.

Para cada peça de roupa – corpete, saia anágua e meias – a menina fazia a mesma pergunta. E, a cada vez, o lobo respondia:

- Jogue no fogo. Você não vai precisar mais dela.

Quando a menina deitou na cama, disse:

- Ah, vovó! Como você é peluda!
- É para me manter aquecida, querida.
- Ah, vovó! Que ombros largos você tem!
- É para carregar melhor a lenha, querida.
- Ah, vovó! Como são compridas as suas unhas!
- É para me coçar melhor, querida.
- Ah, vovó! Que dentes grandes você tem!
- É para comer você melhor, querida.

E ele a devorou”.

No início de sua obra, Darnton, nos propõem buscar através do conto *Chapeuzinho Vermelho*, numa versão próxima ao que “era narrado em torno às lareiras, nas cabanas dos camponeses, durante as longas noites de inverno” (1986, p.21), o homem comum da França do século XVIII. Embora essa tentativa seja um pouco emaranhada, ele acredita que através dos contos originais, pode-se chegar próximo do homem daquela época e de todo seu entorno.

Por meio da psicanálise, os analistas oferecem uma interpretação para a história, considerando basicamente os símbolos nela contida. Darnton menciona dois dos melhores psicanalistas, Erich Fromm e Bruno Bettelheim e suas interpretações deste conto.

Para Fromm, como enfatiza Darnton (1986, p.23), o conto é um “enigma referente ao inconsciente coletivo na sociedade primitiva e decifrou-o ‘sem dificuldade’, decodificando sua ‘linguagem simbólica’”. No entanto, ele considerou os símbolos presentes numa versão mais recente, onde estão incluídos dentro da história alguns elementos, como o chapeuzinho vermelho (símbolo da menstruação), a garrafa que a menina levava para a casa da avó (símbolo de virgindade), a advertência da mãe, entre outros e elementos que são inexistentes nas versões conhecidas dos camponeses do século XVIII. Como afirma Darnton, “com uma misteriosa sensibilidade para detalhes que não apareciam no conto original, o psicanalista nos conduz para um universo mental que nunca existiu ou, pelo menos, que não existia antes do advento da psicanálise” (1986, p. 23). Para Darnton, tal equívoco nas interpretações decorre, principalmente, de uma “cegueira diante da dimensão histórica dos contos populares” (1986, p. 23). Ele desconfia que a fonte do conto manuseado por Fromm seja dos irmãos Grimm.

Os Grimm conseguiram sua versão com uma amiga deles, Jeannette Hassenpflug, que tinha a origem de uma família francesa huguenote. No entanto, os huguenotes não o recolheram diretamente da tradição popular oral, ele foi retirado dos escritos de Charles Perrault, que fazia parte dos “círculos elegantes de Paris”, no século XVII. Perrault recolheu seus contos diretamente da tradição oral, no entanto, os modificou para atender aos interesses de seu meio social. Numa coletânea, ele os publicou de Mamã Ganso, seu *Contes de ma mère l’oye*, de 1967”. Os Grimm chegaram a reconhecer nos contos sua origem afrancesada, e os retiraram de sua coletânea, exceto “Chapeuzinho Vermelho”, pois este já tinha sofrido uma alteração por Hassenpflug que lhe atribui um final feliz.

Assim, Darnton assinala que:

“Fromm e vários outros exegetas psicanalíticos não se preocupavam 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 ou “capuzinho vermelho”, numa tradição literal, 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” (1986, p.25).

Para Bettelheim, o desfecho é particularmente relevante na história. Com um final feliz, o conto se tornou o antídoto mais eficiente contra as angústias e os temores infantis. Bettelheim assinala que os contos permitem às crianças enfrentarem seus anseios e deles emergem ilesas. Quando essas histórias apresentam um final feliz, os personagens se tornam heróis, que emitem sempre uma mensagem positiva em relação à vida, transmitindo às crianças esperança, otimismo e confiança.

Darnton ressalta que a interpretação de Bettelheim é menos mecanicista que a de Fromm. No entanto, ele também “decorre de algumas crenças não questionadas quanto ao texto” (1986, p.26). Ele o lê como se não houvesse uma história por trás, sem questionar sua origem ou seus possíveis significados em outra época.

Mas para Darnton, os contos populares são documentos históricos que retratam em sua origem a história de um país, de uma região, de um povo, de uma família, de um homem. Eles surgiram há muitos séculos atrás e foram transmitidos de geração a geração; no entanto, a cada passagem de tempo, os contos sofreram inúmeras transformações e foram adaptados de acordo com as tradições de cada lugar. Darnton ressalta que a história dos contos sugere que as mentalidades humanas mudaram.

“Chapeuzinho Vermelho” possui uma “aterrorizante irracionalidade” na versão camponesa, pois revela de forma muito explícita, por exemplo, o ato de canibalismo do lobo com a avó, mostrando que os camponeses não precisavam de símbolos para falar de tabus.

Outros exemplos de contos originais franceses que possuem a mesma característica de pesadelo estão presentes em Mamãe Ganso, de Perrault.

- “Bela Adormecida”: o Príncipe Encantado, que já é casado, viola a princesa e ela tem vários filhos com ele, sem acordar. As crianças, finalmente, quebram o encantamento, mordendo-a durante a amamentação (p.27).

- “Barba Azul”: é a história de uma noiva que não consegue resistir à tentação de abrir uma porta proibida na casa de seu marido, um homem estranho, que já teve seis mulheres. Ela entra num quarto escuro e descobre os cadáveres das esposas anteriores, pendurados na parede. Horrorizada, deixa a chave proibida cair de sua mão numa poça de sangue, no chão. Não consegue limpá-la; então, Barba Azul descobre sua desobediência, ao examinar as chaves. Enquanto ele amola sua faca, preparando-se para transformá-la na sétima vítima, ela se recolhe em seu quarto e veste seu traje de casamento. Mas demora a se vestir, o tempo suficiente para ser salva por seus irmãos, que galopam em seu socorro depois de receberem um aviso de seu pombo de estimação (p.28).

Com estes dois exemplos, observa-se que os assuntos dos contos camponeses vão do estupro ao canibalismo. Darnton afirma a partir desses contos primitivos que, “os contadores de histórias franceses do século XVIII retratavam um mundo de brutalidade nua e crua” (1986, p.29). Em contraste com as sociedades antigas que lidavam com os tabus de maneira explícita, a sociedade contemporânea esconde através de inúmeras máscaras, todos esses imorais atos que não condizem com a atual conduta humana.

Para se entender esse mundo, os historiadores laçam mão de um artifício: o folclore¹. Para compreender as tradições orais, eles utilizam técnicas que podem ser aplicadas no folclore ocidental, relacionando os contos com a arte de narrar histórias e com o contexto no qual isso ocorre. Segundo Darnton, “Examinam a maneira como o narrador adapta o tema herdado a sua audiência, de modo que a especificidade do tempo e do lugar apareça, através da universalidade do motivo” (1986, p.29).

E, “como todos os contadores de histórias, os narradores camponeses adaptavam o cenário de seus relatos ao seu próprio meio; mas mantinham intatos os principais elementos, usando repetições, rimas e outros dispositivos mnemônicos” (1986, p. 31).

Num estudo comparativo entre os contos de “Chapeuzinho Vermelho” em uma vasta área da *langue d’oil*, Paul Delarue verificou que a maioria das versões possuía surpreendentes semelhanças, e tinham exatamente o mesmo corpo do texto primitivo, com exceção de alguns detalhes.

¹ Como chamam os franceses, o folclore “científico” (os norte-americanos o chama de “fakelore”, ou seja, falsificação de tradição), “implica a compilação e comparação de contos de acordo com o esquema padronizado de tipos elaborados por Antti Aarne e Stith Thompson” (p.30).

Os contos como “Chapeuzinho Vermelho”, afirma Darnton, pertencem sempre a um fundo de cultura popular, que os camponeses foram acumulando através dos séculos, com perdas notavelmente pequenas (1986, p.32).

Assim, as grandes coletâneas de contos populares, dos séculos XIX e XX, oferecem uma grande chance de estabelecer um contato com o homem que ficou no passado, com a camada analfabeta que deu origem as histórias atuais. Os contos, no entanto, não nos oferecem uma data precisa, mas fornece um aspecto mais crucial do que uma simples data, fornece uma entrada para o universo mental dos camponeses.

É um desafio e tanto, penetrar neste mundo e enfrentar todos os obstáculos que ele traz consigo. E um dos maiores obstáculos, assinalado por Darnton, é a impossibilidade de escutar as narrativas, como eram feitas pelos contadores de histórias. Muitos dispositivos eram utilizados para dar “vida” ao que era contado e tais aspectos fogem dos historiadores, pois nunca teremos a chance de vivenciar o conto tal como era feito naquela época.

Portanto, é arriscado elaborar uma análise como base somente em uma versão do conto, pois não se pode ter a certeza de que este texto corresponde às versões orais do passado. E muito menos se basear em símbolos, pois não temos a certeza de que eles pertenciam aos contos primitivos.

Todavia, em meio a essas dificuldades, é possível através das coletâneas analisar as linhas gerais de um conto, como ele existiu na tradição oral.

“É possível estudá-lo ao nível de estrutura, observando a maneira como a narrativa é organizada e como os temas se combinam, em vez de nos concentrarmos em pequenos detalhes. Assim, é possível comparar o conto com outras histórias. E, finalmente, trabalhando com todo o conjunto dos contos populares franceses, podemos distinguir características gerais, temas centrais e elementos difusos de estilo e tom” (Darnton, 1986, p.33).

Capítulo IV – Os Contos de fadas numa perspectiva comparada com os filmes em animação que retomam o universo mágico dos contos

4.1 *A sereiazinha*, de Andersen

No lugar mais profundo dos mares mora o rei dos mares, sua velha mãe e suas seis filhas. O rei há muito tempo era viúvo e a sua velha mãe dirigia a casa. “Ela era mulher espiritual” e orgulhosa de sua nobreza e, para demonstrar isto ostentava 12 pérolas em sua cauda.

Quando a sereiazinha completou 15 anos, pode subir pela primeira vez à superfície assim como todas as suas outras irmãs. E sua avó fez questão de enfeitá-la assim como fazia com as outras netas. De acordo com a sua avó, ela deveria sacrificar-se pela sua aparência colocando oito ostras na cauda e uma coroa de lírios, pérolas pela metade, para representar a sua linhagem elevada.

Assim que a sereiazinha subiu à superfície avistou um navio e aproximou-se para admirá-lo. Deparando assim com o príncipe, “Oh! Como o jovem príncipe era belo! Ele apertava a mão de todos, falava e sorria a cada um, enquanto a música enviava para o ar os seus sons harmoniosos.”.

Após uma tempestade, a sereiazinha arriscando sua vida salva o príncipe e o leva a um mosteiro perto da costa para que ele seja socorrido. E mesmo procurando-o onde deixara não o vê mais. Finalmente essa existência tornou-se insuportável levando a sereiazinha a contar sobre o que acontecera na superfície.

E suas irmãs a levam ao redor do castelo do príncipe e ela passa a frequentá-lo dias e noites aproximando-se cada vez mais da costa e arriscando até sentar-se na escadaria de mármore que dava no jardim.

Sua afeição pelos homens crescia e suas dúvidas também, então foi satisfazer a sua curiosidade perguntando à sua velha avó sobre a duração da vida dos homens e como se dava a sua morte. Sua avó explicou que eles morrem e que a existência deles é muito mais curta do que a das sereias, pois elas viviam por trezentos anos e depois morriam e viravam espuma do mar.

Enquanto, “nossa alma não é imortal; depois da morte está tudo acabado. Nós somos como as rosas verdes: uma vez cortadas, não florescem mais! Os homens, pelo

contrário, possuem uma alma que vive eternamente, que vive mesmo depois que seus corpos viram cinzas; essa alma voa até o céu e vai até as estrelas que brilham e mesmo que nós possamos sair da água e ir até o país dos homens, não podemos ir a certos lugares maravilhosos e imensos, que são inacessíveis ao povo do mar.” (p.8)

Ao ouvir isso a sereiazinha muito aflita questiona o porquê de não possuírem a mesma alma imortal e se haveria algum meio de poder conquistá-la. E para alcançar essa alma “seria preciso que um homem concebesse por você um amor infinito, que você lhe fosse mais cara do que seu pai ou sua mãe. Então, agarrado a você com toda a sua alma e o seu coração, ele unisse sua mão à de você com o testemunho de um padre, jurando fidelidade eterna, sua alma se comunicaria ao seu corpo e você seria admitida na felicidade dos homens.” (p.9)

Nesta noite houve um baile na corte, mas mesmo assim sua tristeza não a abandonou. Continuava a pensar no príncipe e em sua alma imortal que ela tanto desejava. Logo após refletir sobre isso a sereiazinha foi procurar a feiticeira do mar, que tanto ela temia, visto que talvez ela pudesse dar conselhos e ajudá-la.

Para chegar a feiticeira ela viu-se a atravessar entre os pólipos, seres meio-planta meio-bicho que se assemelham a longos vermes, que agarravam tudo o que passava por eles e não largava mais. Atravessando os pólipos chegou à casa da feiticeira, que fora construída de ossos de pessoas que naufragavam, e lá estava ela sentada numa pedra dando de comer a um grande sapo.

A feiticeira do mar já tinha consciência de seus desejos: “Sei o que você deseja, falou ela ao ver a princesinha; seus desejos são idiotas; de qualquer forma, eu os satisfarei, mesmo sabendo que eles só lhe trarão infelicidade. Você quer desembaraçar-se dessa cauda de peixe e trocá-la por duas peças daquelas com que marcham os homens, a fim de que o príncipe se apaixone por você, case-se com você e lhe dê uma alma imortal.”. E como pagamento pela beberagem que a feiticeira fará para transformar sua cauda de peixe em duas belas pernas exige a voz da sereiazinha, ou seja, sem a voz a sereia é privada do que ela tem de mais belo.

“Mas não se esqueça de que, continuou a feiticeira, uma vez transformada em ser humano, você não poderá voltar a ser uma sereia! [...] No dia em que ele se casar com outra mulher, seu coração se quebrará e você não será mais do que uma espuma no alto das vagas”. (p.11)

Além disso, a feiticeira adverte a sereiazinha que ao caminhar seus passos doerão tanto, que será com se estivesse pisando em espinhos. Ela concorda, fica muda e não ousa mais retornar ao âmbito familiar.

Dirigi-se até a costa e bebe o elixir caindo desmaiada como se estivesse morta. Ao acordar depara-se com o príncipe encostado num rochedo lançando em cima dela um olhar cheio de admiração. O príncipe perguntou-lhe quem era ela e de onde ela vinha, mas não pode dizer nem sequer uma sequer palavra. Levou-a para dentro do castelo e “vestiram-na de seda, sem deixarem de admirar a sua beleza” (p.12), mas ela continuava muda.

“Se ele soubesse, pensava ela, que por ele eu sacrifiquei uma voz mais linda ainda!”

Ao vê-la dançar o príncipe fica extasiado, nunca tinha visto uma dança tão linda e harmoniosa. E pediu-lhe que não o deixasse mais e permitindo que dormisse à sua porta, numa almofada de veludo. Todos ignoram o seu sofrimento ao dançar.

No dia seguinte o príncipe deu-lhe roupas de amazona para que ela pudesse cavalgar sempre com ele.

À noite, enquanto os outros dormiam, ela descia a escadaria até a praia para refrescar seus pés na água. Uma noite ela viu suas irmãs e não pode deixar de fazer um sinal. E todas as noites elas voltavam, chegando uma vez até velar sua avó e o rei dos mares que há muito tempo não vinham à superfície, mas nenhum deles ousava aproximar-se da praia.

A cada dia o príncipe amava mais a ela, como se ama uma criança, sem pretender desposá-la, pois ele é apaixonado pela moça que o salvou de um naufrágio. “Quando eu estava num navio, sofri um naufrágio e fui depositado em terra pelas ondas, perto de um convento habitado por muitas jovens. A mais moça delas encontrou-me na praia e me salvou a vida, mas eu a vi somente duas vezes. Jamais neste mundo, eu poderia amar outra que não a ela; pois bem! Você se parece com ela, muitas vezes chega mesmo a substituir a imagem dela em meu coração”. Sem saber, que na verdade, a sereiazinha foi quem o salvou do naufrágio e o colocou perto do convento.

Até que disseram um dia que o príncipe teria que casar-se com a linda filha do rei vizinho. Isto deixou a sereiazinha feliz, pois ela conhecia muito bem os pensamentos do príncipe. Iria conhecer a princesa apenas porque seus pais estavam exigiam, mas ele não pretendia tomá-la como esposa. Ela não parecia com a jovem do convento, tanto quanto a sereiazinha, sendo assim preferia casar-se com a sereia.

No dia seguinte o navio entrou no porto em que morava o rei vizinho. A sereia estava ansiosa para conhecer a beleza da princesa e, finalmente pôde conhecê-la. E teve que reconhecer que jamais tinha visto uma figura tão bela.

Ao vê-la o príncipe reconhece a jovem do convento e comemora o reencontro apertando a princesa em seus braços. Volta-se para a sereiazinha e fala: “Meus desejos mais ardentes se realizaram! Você compartilhará de minha felicidade, pois ama-me mais do que qualquer pessoa.”. Ou seja, mesmo ela sendo rejeitada deveria ficar feliz por ele. E ela beijou a mão do príncipe, embora estivesse com o seu coração partido.

O casamento deles foi celebrado na igreja, “um óleo perfumado brilhava nas lâmpadas de prata e os padres agitavam os incensários; os dois noivos deram-se as mãos e receberam a bênção do bispo”. (p.14) A sereiazinha assistia a cerimônia, mas ela só conseguia pensar em sua morte e em tudo o que perdera neste mundo pelo príncipe.

Aproxima-se a noite e a sereiazinha dança pela última vez, sendo admirada por todos. “Mas é impossível descrever o que se passava em seu coração; no meio da dança, ela pensava naquele por quem deixara sua família e sua pátria, sacrificando sua bela voz e sofrendo inúmeros tormentos. Essa era a última noite em que ela respirava o mesmo ar que ele, em que poderia olhar para o mar profundo e para o céu cheio de estrelas. Uma noite eterna, uma noite sem sonhos a aguardava, já que ela não possuía uma alma imortal”. (p.15)

O príncipe e a princesa retiraram-se para a sua tenda armada no convés. A sereiazinha olhava para o horizonte sabendo que no primeiro raio de luz ela morreria.

Quando, inesperadamente, suas irmãs saem do mar e nadam em volta do barco chamando a sua irmã. A sereiazinha percebeu que os cabelos de suas irmãs não voavam mais ao vento, pois elas o haviam cortado. Elas entregaram seus cabelos para a feiticeira do mar em troca de um punhal afiado, que deveria ser enterrado no coração do príncipe. E assim que o sangue escorre-se tocando os pés da sereiazinha, eles se uniriam e voltariam a ser uma calda de peixe.

A sereiazinha levantou a cortina da tenda e viu a jovem esposa adormecida, com a cabeça apoiada no peito do príncipe que pronunciava em sonhos o nome de sua esposa. Hesitou em cravar o punhal no peito do príncipe, mas lançou-o longe e no local em que ele caiu pareceu-lhe ter visto gotas de sangue.

A sereiazinha admirou mais uma vez o príncipe e atirou-se no mar, onde sentiu seu corpo dissolver-se em espuma. Nesse instante o sol saiu das águas e seus raios caíram sobre a espuma e a sereiazinha “não sentiu mais a morte”. Ao invés disso, ela

viu o sol brilhante, as nuvens de púrpura e em sua volta flutuarem criaturas celestes e transparentes. E pouco a pouco, ela se elevava sobre a espuma.

Ao estranhar aquilo, a sereiazinha questiona onde ela está e logo em seguida é respondida: “Junto com as filha do ar, responderam as outras. A sereia não possui uma alma imortal e só pode conseguir uma, através do amor de um homem; sua vida eterna depende de um poder estranho. Assim como as sereias, as filhas do ar não possuem uma alma imortal, mas podem ganhar uma, por meio de boas ações.”

Como as filhas do ar, a sereiazinha também sofreu, e por sair vitoriosa de suas provações pôde elevar-se até o mundo dos espíritos do ar. E agora só depende de suas boas ações para obter uma alma imortal, pois ao praticar o bem por trezentos anos as filhas do ar adquirem uma alma imortal.

Então, pela primeira vez a sereiazinha pode derramar lágrimas. Invisível ela abraçou a esposa do príncipe, sorriu para os recém-casados e subiu com as outras filhas do ar em uma nuvem que se elevou no céu.

4.2 Análise do conto *A sereiazinha* a partir de suas características estilísticas e estruturais

Neste conto, podemos classificar o narrador como onisciente. Pois ele recria a história assumindo-se como conhecedor total dos fatos, tanto internos quanto externos de cada personagem.

O narrador apresenta uma dimensão psicológica da sereiazinha, sendo esta, uma característica marcante do narrador onisciente, como ilustra o trecho a seguir: “Todas as noites, em frente da janela aberta, olhando através da enorme massa de água, ela sonhava longamente com a grande cidade, da qual a irmã mais velha falara com tanto entusiasmo, com seus ruídos e suas luzes, seus habitantes e seus edifícios e pensava ouvir os sinos tocarem bem perto dela”. (p.3)

O foco direciona a posição em que se encontra o narrador em relação ao que é narrado, e neste caso, este se revela como foco de consciência parcial. Ou seja, a história é narrada pela ótica da sereiazinha e é a partir dela que podemos ver os outros e vivermos os acontecimentos narrados.

Os personagens deste conto possuem diferentes categorias. E podemos classificar a sereiazinha como uma personagem-caráter (“redonda”, segundo Foster), pois ela revela um aprofundamento no questionamento dos valores. Podemos perceber isto quando a sereiazinha fica em dúvida se mata o príncipe ou não; essa reflexão expressa uma profundidade psicológica maior, a qual não ocorre nos personagens-tipo (“plana”, segundo Foster).

Todos os outros personagens do conto (o rei dos mares, a avó da sereiazinha, suas irmãs, a feiticeira dos mares, o príncipe e a jovem do convento) demonstram-se personagens-tipo, pois são personagens estereotipados que correspondem a uma função e estes se limitam à superfície humana. Estes personagens nunca mudam suas ações ou reações, de qualquer ângulo de que se analise são sempre os mesmos, sem nenhuma variação.

O espaço é caracterizado com trans-real, pois por mais que existam mares e castelos, é feita uma transfiguração generalizadora e o espaço torna-se não-localizável no mundo real.

A narrativa ocorre em espaços distintos, são eles: o castelo do rei dos mares, a casa da feiticeira e o castelo do príncipe. Cada espaço exerce uma função, todos os espaços descritos no conto desempenham uma função pragmática. Estes espaços ajudam a caracterizar os personagens e muitas vezes o caráter de cada personagem pode ser revelado pela descrição do meio em que este vive.

Como por exemplo, a descrição da casa da feiticeira do mar: “Chegou finalmente a um grande lugar no meio daquela floresta, onde enormes serpentes do mar mostravam seus ventres amarelos. No meio do local estava à casa da feiticeira, construída com ossos de naufragos, e onde a feiticeira, sentada numa grande pedra, dava de comer a um grande sapo, assim como os homens dão migalhas aos passarinhos. Chamava suas serpentes de meus franguinhos e se divertia fazendo-as rolarem sobre seus ventres amarelos”. (p.10)

Segundo Coelho, “O homem é resultado do seu meio social, por sua vez ele marca, altera ou modela o meio em que vive.” (p.78) Com isso, a maldade e o caráter da feiticeira são deduzidos pelo fato dela habitar um lugar escuro e cheio de morte, em que há pólipos que aprisionam sereias e peixes desatentos.

Encontramos nesta narrativa o tempo mítico, ou seja, um tempo eterno, imutável, cíclico. Entretanto, historicamente, este conto pode ser datado do século XIX.

A linguagem empregada no conto é a linguagem narrativa simbólica.

Na literatura infantil, a descrição desempenha uma função importante, ela proporciona à criança a construção mental do que é exposto no texto.

“No lugar mais profundo está o castelo do rei do mar, cujos muros são de coral, as janelas de âmbar amarelo e o teto é feito de conchas que se abrem e fecham para receber a água e para despejá-la. Cada uma dessas conchas encerra pérolas brilhantes e a menor delas honraria a mais bela coroa de qualquer rainha.” (p.1)

Neste trecho o narrador descreve o castelo do rei do mar, possibilitando a construção de um espaço que será o “ponto de apoio” para o desenvolvimento da ação dos personagens e, ainda caracteriza-os, pois como dito antes, o espaço muitas vezes ajuda a definir o caráter dos personagens.

O diálogo, na literatura infantil, “é uma das técnicas mais adequadas para atrair o pequeno leitor, exatamente porque a linguagem oral está mais perto de seu interesse do que a linguagem escrita”. (Coelho, p.86)

Esse processo narrativo dá mais objetividade as personagens e situações, e esse é um dos motivos que tornam os contos narrativas tão fáceis de transformar em filme. A força do diálogo entre os personagens faz com que seja eliminada a mediação do narrador, possibilitando que os próprios personagens assumam a história.

Ao ponderar sobre este conto vemos que Andersen explicita em seus contos o ideário romântico-cristão. Além de fundir os ideais cristãos (humildade, generosidade, resignação) com os burgueses (valorização do dinheiro).

4.3 Uma sereiazinha transformada, *A pequena Sereia* dos Estúdios Disney

Nas profundezas dos oceanos vive o rei Tritão e todos os seres do mar. O rei morava em um castelo com as suas sete filhas.

Um dia houve uma grande festa no reino e todos os seres do mar estavam presentes para assistir o concerto criado por Sebastião, um siri que era o maestro da corte, em homenagem ao rei. O concerto deveria ter a participação das sete filhas do rei, porém a filha mais nova, Ariel, seria a voz principal, pois de acordo com Sebastião “Ariel tem a mais bela das vozes”.

A pequena sereia, aventurando-se com seu amigo Linguado na exploração de destroços de navios naufragados, esquece o concerto e não comparece, aborrecendo seu pai.

Após recolher os objetos do navio naufragado Ariel busca Sabidão, uma gaivota que esclarece as suas dúvidas sobre os humanos e os objetos descobertos e mesmo que ele não saiba dar explicações ele as inventa. A princesa dos mares conserva um esconderijo com tudo o que ela recolhe em suas aventuras.

Úrsula, a bruxa dos mares, mantém suas enguias de olho em todos os atos da princesa para conseguir uma situação possível de atingir o rei dos mares. A bruxa busca vingança, pois como castigo pelas suas maldades ele a exilou do reino e agora ela vive nas profundezas escuras do mar quase passando fome.

Tritão ao saber que Ariel foi à superfície falar com a gaivota exige que ela não o faça outra vez. E pede a Sebastião que vigie Ariel para que não se arrisque mais, pois tem receio que ela possa ser fisgada por um humano sendo bárbaros com são.

Mas a pequena sereia não consegue entender como um mundo que faz coisas tão maravilhosas possa ser mau. Ariel sonha em ser do mundo humano, poder andar, ver o nascer do sol, coisas básicas presentes no cotidiano de um ser humano.

Segundo a Pequena Sereia, “O que eu daria pela magia de ser humana, eu pagaria por um só dia poder viver. Com aquela gente ir conviver e ficar fora dessas águas”.

Surge uma mancha escura nas águas e Ariel vai até a superfície certificar-se do que se trata. Avista um navio e, ao aproximar-se, vê que está acontecendo uma festa em comemoração ao aniversário do príncipe Eric. Fica encantada, pois esta era a primeira vez que via um humano tão de perto, e questiona Sabidão: “Ele é bonito, não é?”. A ave não concorda com isso e afirma que ele aparenta ser “peludo e baboso”, pois está confundindo Eric com Max, o cachorro do príncipe.

Logo em seguida, um furacão se aproxima e o mar fica revolto com grandes ondas o que faz o navio bater em uma pedra e todos serem lançados ao mar. Ariel vendo Eric afundando nas águas o salva e leva até a costa. Já na praia, a sereia admira mais uma vez a sua beleza e canta para ele ainda desmaiado.

Revelando assim o amor que sentia pelo príncipe, como podemos evidenciar neste trecho: “Eu quero estar onde você está, quero ficar aqui ao seu lado, quero também ver você sorrir pra mim (...) e sempre estar em algum lugar só seu e meu.”

Com a ajuda de suas enguias, Úrsula é informada dos fatos e da paixão da pequena sereia por um humano e logo que possível pretende oferecer à sereia seus feitiços. Suas irmãs e seu pai percebem que a princesa está apaixonada através da felicidade estampada em sua face.

Ariel deseja ver o príncipe de novo, com a ajuda de Sebastião e Linguado, aproveitando que o Sabidão conhece onde Eric mora. Porém, Sebastião tenta convencê-la a abandonar esta idéia com diferentes argumentos contra o mundo dos humanos, por exemplo: “Ariel, o mundo humano é uma bagunça, a vida aqui é muito melhor do que qualquer coisa que eles têm lá (...) É tão belo o nosso mundo. O que que você quer mais?”.

O siri, ainda, recorre a outros argumentos como o apego ao dinheiro e a obrigatoriedade do trabalho, ações que não ocorrem no mundo submarino, mas isso não convence Ariel a desistir do príncipe.

Ao ser pressionado pelo rei Tritão, Sebastião conta ao rei que sua filha salvou um humano irritando-o profundamente, já que o contato de seres humanos e seres do mar é proibido. O rei dirige-se ao esconderijo dos objetos humanos de Ariel, ao encontra sua filha, discutem e o rei destrói todo o lugar.

As enguias aproveitam a situação e oferecem a ajuda de Úrsula, a bruxa do mar, à pequena sereia que após refletir sobre o assunto, aceita falar com a bruxa e é levada pelas enguias até ela.

Para chegar à casa da bruxa é necessário passar por seres meio-planta meio-bicho, estes seres eram sereias ou tritões que foram transformados como punição por não pagarem o preço combinado. Tentam agarrar a princesa como um meio de advertir-la do erro que estava cometendo.

Úrsula afirma a princesa que a única maneira de ficar com o príncipe é transformando-a em humana. E para isso será necessário preparar uma poção que transformaria Ariel em humana por três dias. Se o príncipe beijá-la antes do pôr-do-sol do terceiro dia ela continuaria sendo humana para sempre; caso Eric não se apaixone, ela terá o mesmo fim de todos os que não cumpriram o trato.

Como pagamento a bruxa exige a voz da sereia. Que se surpreende e questiona Úrsula de como poderia conquistar o príncipe sem sua voz, que em seguida responde: “Terá sua aparência, seu belo rosto e não subestime a linguagem do corpo”.

Concordando com este trato Ariel assina um contrato. Então, iniciam-se as transformações. A bruxa retira a voz da sereia, através de feitiço, e a coloca em uma

concha e, transforma-a em humana e ajudada por seus amigos chega à praia. O príncipe, ajudado pelo cão, encontra Ariel na costa e a leva ao castelo deixando que ela morasse em sua casa.

Sebastião reflete sobre contar ao rei, mas sabe que se ela for obrigada a voltar para o mar viverá infeliz pelo resto de sua existência e decide ficar e ajudar a sereia a alcançar o seu objetivo.

A pressão em cima do príncipe sobre o casamento aumentava com o passar dos dias, mas ele só iria casar-se com a jovem que o salvou do naufrágio e que a procuraria o quanto fosse necessário.

No segundo dia, eles passearam juntos pela cidade e fizeram um passeio de bote. E neste passeio pela lagoa eles quase se beijam, mas as enguias atrapalham o momento virando o bote. Vendo que o romance entre os dois estava progredindo rápido, a bruxa resolve intervir transformando-se em uma bela moça com a voz pertencente a Ariel.

Úrsula enfeitiça o príncipe, fazendo com que ele case com a própria bruxa antes do pôr-do-sol, tentando destruir as possibilidades de felicidade da pequena sereia. Mas graças ao Sabidão, que percebe que o príncipe vai se casar com a bruxa do mar disfarçada, o casamento pode ser impedido com a ajuda de outros animais.

Enquanto isso, Linguado leva Ariel até o barco em que ocorre o casamento e Sebastião vai à procura do rei Tritão. Mesmo a gaivota conseguindo quebrar a concha que armazenava a voz de Ariel já era tarde demais, pois o sol estava se pondo fazendo com que ela volte a ser uma sereia.

A bruxa a carrega de volta para os oceanos e Eric vai atrás, ele a perdeu uma vez e não pretende perder outra. O rei aparece para salvar a sua filha, mas o contrato assinado por Ariel não pode ser destruído por ele. A bruxa propõe uma troca, a vida de Ariel pela dele, o rei aceita. De agora em diante ela passa a ter controle total dos mares.

Eric mira e acerta o arpão em Úrsula que a partir deste momento deseja matá-lo, mas não consegue; ao invés disso destrói suas enguias e retorna o foco na morte da sereia. Para isso, arma um redemoinho e ondas gigantes fazendo com que um dos navios depositado no fundo do mar venha para a superfície. O príncipe usa esse navio para destruir a bruxa, cravando o mastro do navio em sua barriga, e assim quebrar todos os contratos criados pela bruxa dos mares.

O rei, ao ver sua filha admirando Eric, percebe o quanto Ariel amava o príncipe e comenta isso com siri: “Ela o ama, de verdade, não ama Sebastião? É então só me restou um problema. A falta que eu vou sentir dela”. E nesse momento, o rei devolveu a

forma humana que Ariel tanto desejava, podendo casar com o príncipe e alcançar a sua felicidade.

4.4 Análise do filme *A pequena Sereia* a partir de suas características estilísticas e estruturais

No filme da Pequena Sereia não há a presença do narrador, responsável pela produção do discurso narrativo, o qual é substituído pelo discurso direto, uma das técnicas mais ricas para a caracterização dos personagens que têm a oportunidade de manifestarem-se diretamente ao espectador dispensando a mediação do narrador, atribuindo maior objetividade aos personagens e as situações vividas.

No entanto, o foco narrativo pode ser caracterizado como memorialista, ou seja, os fatos revelam-se a partir de uma perspectiva externa sem penetrar no interior dos personagens, o que resulta na deficiência de profundidade psicológica dos personagens.

Todos os personagens deste filme podem ser classificados como personagem-tipo, pois não mudam suas ações e não demonstram profundidade psicológica, reduzem-se apenas a estereótipos funcionais. Esses personagens são vistos como um bloco inteiriço de qualidades ou defeitos, mantendo entre eles uma fronteira intransponível. De em qualquer ângulo que analisemos, os personagens permanecem iguais.

Porém, não podemos esquecer que o exterior dos personagens, no filme, informa suas atitudes e o seu caráter. Não há descrição oral dos personagens ou dos espaços em que vivem, pois ao vê-los ocorre uma associação direta a modelos de beleza.

O espaço do filme é não localizável no mundo real tal com se apresenta a nós, ou seja, trans-real. Este espaço tem como funções acelerar a ação dos personagens e ajudar a caracterização dos mesmos.

Apresentamos como exemplo o local onde Úrsula, a bruxa do mar, vive nas profundezas dos oceanos. Um local escuro e tenebroso com o formato da ossada de um grande ser marinho, utilizada como entrada para a caverna, a boca deste animal possui dentes proporcionais ao seu tamanho. Ao penetrar neste espaço deparamos com o “jardim” da bruxa que é constituído por seres marinhos castigados que possuem o formato de algas marinhas e tentam agarrar Ariel assim que passa por eles.

O tempo mítico corresponde ao tempo imutável, eterno. Não há desgaste, nem evolução, tudo se apresenta sempre igual.

A linguagem narrativa é simbólica quando expressa uma realidade querendo significar outra realidade, falando a partir de imagens e conceitos abstratos, o que acontece exatamente no filme. Através dessa linguagem, o filme fala sobre as dificuldades do amor, a resignação para alcançar seus objetivos, os sacrifícios que devemos fazer pelos outros e a compensação de todos estes sacrifícios no plano material.

4.5 Uma leitura comparada entre o conto de Andersen e a animação dos Estúdios Disney

Antes de iniciarmos as comparações entre o conto *A sereiazinha* e o filme de animação *A pequena Sereia* é preciso ressaltar que estes pertencem a gêneros distintos, respectivamente ao gênero narrativo e ao gênero dramático. Implicando assim, diretamente na construção dos modelos de beleza e na caracterização dos personagens.

No gênero narrativo, é necessário construir mentalmente um modelo de beleza, desfrutando das descrições apresentadas pelo texto. Enquanto, o gênero dramático proporciona a associação de modelos de beleza ao vê-los no filme.

Inicialmente analisaremos as características estruturais de cada gênero e, logo em seguida as transformações ocorridas no filme quando comparado ao conto original.

Em *A Sereiazinha*, conto de Andersen, o narrador apresenta-se como onisciente. Ou seja, o narrador assume-se como conhecedor total dos fatos e conflitos internos e externos dos personagens e, até mesmo, de seu presente, passado e futuro.

Em contraposição temos *A Pequena Sereia*, filme do Disney, há ausência da mediação do narrador, pois a construção do discurso narrativo é feita a partir do diálogo entre os personagens e das cenas visualizadas pelo público.

Ao analisarmos o foco narrativo adotado no conto, podemos perceber que o narrador se limita ao ângulo de visão de apenas um personagem, a Sereiazinha, e com isso, apenas parte do que acontece é revelado ao leitor, pois é a partir dela que a narrativa flui. Baseado nisso, podemos caracterizar-lo como foco de consciência parcial.

Por outro lado no filme o foco narrativo apresenta-se sob uma perspectiva externa, isto é, permanece fora dos fatos narrados sem penetrar no mundo interior dos personagens. Todos os fatos e pormenores necessários são esclarecidos para um bom entendimento da narrativa, porém há ausência da dimensão psicológica nos personagens.

A *personagem-tipo* corresponde a uma função ou a um estado social. São personagens estereotipadas, não mudam suas ações ou reações, e mesmo alterando o ângulo de visão que se analisa essas personagens não haverá mudança em seu comportamento.

A *personagem-caráter* representa comportamentos ou padrões morais. Os pensamentos, impulsos ou ações presentes na trama revelam sempre aspectos do caráter de cada personagem conferindo a eles um aprofundamento quanto à dimensão psicológica.

Segundo as definições apresentadas encontra-se em *A Sereiazinha* duas categorias de personagens presentes na narrativa, a *personagem-tipo* e a *personagem-caráter*. Todos os personagens, exceto a personagem central, podem ser caracterizados como *personagem-tipo*.

Porém não há uma demarcação que seja absoluta entre essas duas categorias. A passagem da sereiazinha de *personagem-tipo* para *personagem-caráter* é evidente quando ela fica em dúvida se mata o príncipe para poder voltar a ser uma sereia ou, então, aceita a sua punição e transforma-se em espuma do mar. Essa ponderação possibilita a personagem se aprofundar no questionamento de valores e adquirir uma maior dimensão psicológica no conto.

Já em *A Pequena Sereia*, todos os personagens podem ser caracterizados como *personagem-tipo*. Isto ocorre devido à atuação desses personagens se limitarem à superfície das relações.

No conto, a avó da sereiazinha dirigia a casa e ainda merecia elogios por cuidar de suas netas, pois todas eram princesas encantadoras. E, sempre que indagada pela sereiazinha, contava histórias sobre o mundo em que viviam os homens, esclarecendo suas dúvidas. Enquanto, no filme, suas dúvidas são esclarecidas de modo equivocado por uma gaivota, Sabidão, que não possuía conhecimento sobre os humanos e os objetos que Ariel colecionava, pertencentes aos navios naufragados.

No conto, todas as filhas do rei podem ir à superfície ao completarem 15 anos e têm a permissão para voltarem quando desejarem. Já na animação dos Estúdios Disney, Ariel, mesmo possuindo 16 anos, viu-se obrigada a esconder sua curiosidade pelos seres

humanos, como também suas idas à superfície, pois o rei acredita que os seres humanos são bárbaros e que ao frequentar a superfície a sereia pode ser fisgada por um deles.

Em *A Sereiazinha*, a família real da qual ela pertence é composta por pessoas belas. Para enfatizar esse traço de exterioridade, a avó da sereiazinha mesmo sendo velha utiliza-se de doze perolas em sua cauda para marcar a sua nobreza e beleza. Sempre que suas netas vão à superfície ela as enfeita e, por mais que as pérolas machuquem, ela acredita que seja necessário sofrer pela aparência.

O desenho animado mantém o ideal de beleza da família real exposto no conto. Não há o uso de adornos para marcar essa exteriorização, entretanto, por estarmos lidando com gêneros diferentes, essa exteriorização ocorre a partir dos padrões de beleza apresentados pelos personagens. A única exceção é o rei Tritão, que pelo fato de ser rei usa necessariamente uma coroa e um tridente dourados.

No conto, após o salvamento do príncipe, a sereiazinha o coloca em uma pequena enseada e daí a pouco começam a tocar os sinos e aparece uma enorme quantidade de moças no jardim, ou seja, o deixara em um mosteiro. Uma dessas moças passou por ele e logo em seguida foi buscar ajuda, assim que o príncipe recobrou os sentidos foi levado para dentro do mosteiro. Os aspectos religiosos presentes no conto de Andersen são esvaziados na versão dos estúdios Disney. Assim, a figura do mosteiro é retirada da estória e substituída pelo próprio castelo em que mora o príncipe Eric.

No desenho animado, Ariel deixa o príncipe na praia que é encontrado por Max, seu cão. Quando seu amigo, Grim, aparece para procurar o cão, encontra Eric desmaiado na areia da praia e o leva para dentro do seu castelo.

A sereiazinha conta sobre o príncipe a uma de suas irmãs, dividindo suas aflições. Porém, todas as outras irmãs descobrem e levam-na em frente ao castelo do príncipe para que a tristeza por não ver mais o príncipe fosse deixada de lado.

Na *Pequena Sereia*, Ariel oculta do rei Tritão e de suas irmãs o salvamento do príncipe e, conseqüentemente, a sua paixão por ele. Essa paixão, no entanto, é percebida por suas irmãs através de suas atitudes e termina por ser revelada para seu pai pela própria Ariel quando eles discutem. Apenas Sabidão, Sebastião, um siri maestro da corte que foi encarregado pelo rei de vigiar sua filha, e Linguado, um peixe que acompanha a sereia em todas suas aventuras, têm consciência plena dos fatos, visto que estavam presentes no momento, desde que ela avista o príncipe até quando o deixa na praia.

Sempre que uma de suas irmãs voltava da superfície ela ouvia histórias sobre os homens, mas suas irmãs não foram capazes de esclarecer todas as suas dúvidas. O que a

leva a indagar sua avó sobre a morte; esta, então, explica que os humanos vivem muito menos que as sereias. Enquanto elas poderiam viver trezentos anos e após este período morreriam e se transformariam em espuma do mar, ou seja, depois da morte tudo está acabado. Os humanos possuem uma alma que vive eternamente e depois da morte essa alma vai até o céu, por sua vez, para os elementos do povo do mar, ainda que possam sair da água, sem alma, o céu é inacessível a eles. A sereiazinha daria de boa vontade as centenas de anos que ainda havia de viver para ser humana, nem que fosse por um dia, e poder partir depois para o mundo celeste.

Já Ariel, no desenho de animação, possui dúvidas freqüentes sobre os objetos que encontra em navios naufragados e esclarece-as com Sabidão, sendo ele o que há de mais próximo do mundo dos humanos que ela pode chegar. Esse fascínio pelos objetos que encontra faz com que a sua vontade de viver em terra seja tão grande a ponto de abandonar o mar e todos que lá vivem. Ariel aprecia ações cotidianas em nosso mundo, como: andar, correr, ver todos os dias o sol nascer, gostaria de questionar o mundo dos humanos e obter respostas das quais pudesse provar. E afirma que pagaria por poder viver um só dia com os humanos e poder ficar fora das águas.

O amor, em *a Sereiazinha*, é o único meio de conquistar uma alma imortal. Para alcançar esta alma é preciso que um homem concebesse por ela um amor infinito e, então, o príncipe unisse sua mão à dela com o testemunho de um padre, jurando fidelidade eterna.

No filme de animação, o amor é a única forma que a princesa possui para continuar humana para sempre e escapar da punição da bruxa. Assim, Ariel tem três dias para fazer o príncipe apaixonar-se por ela e beijá-la, mas terá que ser o beijo do verdadeiro amor e não um beijo qualquer.

No conto, a sereia uma vez transformada em humana não poderá regressar a sua forma original. E, no dia que o príncipe se casar com outra mulher, seu coração se quebrará e não será mais nada do que espuma no alto das vagas, ou seja, para que a sereiazinha continuasse sendo humana não era necessário casar-se com o príncipe, mas, em contrapartida, ele não poderia se casar com mais ninguém.

Já, na *Pequena Sereia*, se ela não conseguir que o príncipe se apaixone por ela em três dias retornará à forma de sereia e será propriedade da bruxa do mar. Não há necessidade de casamento, apenas de um beijo que expresse o verdadeiro amor entre os dois.

No conto, quando a sereiazinha é transformada em humana todos os seus passos tornam-se dolorosos como uma provação do quanto estava disposta a sofrer para alcançar seus objetivos, ou seja, fazer com que o príncipe apaixone-se por ela, case-se e lhe dê uma alma imortal. No filme, Ariel não sofre com a sua transformação. Porém, sofre por não saber andar com as pernas o que a torna aos olhos do príncipe uma jovem desajeitada.

No conto, suas irmãs procuram-na e assim que descobrem onde ela está passam a visitá-la todos os dias, chegando até, uma vez, a levar o rei e a sua velha avó com elas. E no filme, Ariel pede a Sebastião que não conte a seu pai onde ela está, enquanto isso o rei revirava os sete mares atrás dela e do Sebastião.

Tudo corria bem entre a sereiazinha e o príncipe, ele a amava como se ama uma criança, até o dia em que o pai do príncipe exigiu que ele conhecesse a filha do rei vizinho transtornando-o, pois ele não poderia casar-se com outra jovem que não fosse a que o encontrou na praia e salvou sua vida. E afirma para a sereiazinha que preferia casar-se com ela, que parece muito mais com a jovem do convento, do que com a princesa do reinado vizinho. No entanto, a jovem que o encontra na praia é a princesa que seu pai exigiu que ele conhecesse.

Enquanto no filme, Ariel estava tão próxima do beijo que a tornaria humana para sempre, que a bruxa, tomando consciência desses fatos, transforma-se em uma bela princesa e enfeitiça Eric convencendo-o a se casar o mais rápido possível.

No conto, a celebração do casamento entre o príncipe e a jovem do convento é feita de forma grandiosa na grande igreja. Enquanto, um óleo perfumado brilhava nas lâmpadas de prata, os padres agitavam os incensários e os noivos recebiam a bênção do bispo.

No filme, o casamento entre Eric e Ariel é realizado no navio do príncipe com uma cerimônia simples, sendo a benção dada por um único padre.

Em *A Sereiazinha*, logo após o casamento, a sereiazinha aguardava o sol nascer e, de repente, suas irmãs saíram das águas com um punhal que deveria ser enfiado no peito do príncipe. Elas trocaram seus cabelos por este punhal para que sua irmã impedisse a sua própria morte, voltando a ser uma sereia.

No desenho animado, quando seus amigos descobrem que o príncipe estava casando com a mulher errada, ajudam Ariel a impedir o casamento. Se acontecesse este casamento a pequena sereia voltaria a sua forma original e continuaria sendo infeliz no mar por toda a vida.

No conto, a sereiazinha não mata o príncipe e com isso anuncia a sua própria morte. E por ter sido tão boa e ter saído vitoriosa das provações que lhe foram impostas tem a oportunidade de ganhar uma alma imortal através de trezentos anos de boas ações. O que deixa a sereiazinha muito feliz, pois elevar-se ao céu e poder alcançar uma alma imortal era o que ela sempre desejou.

Enquanto no filme, Ariel readquiriu sua forma humana através de seu pai e casou-se com o príncipe, conseguindo alcançar materialmente os seus desejos.

Conclusão

Segundo Bettelheim, o desfecho é particularmente relevante nas histórias para o público infantil. Com um final feliz, o conto se tornou o antídoto mais eficiente contra as angústias e os temores infantis. Quando essas histórias apresentam um final feliz, os personagens se tornam heróis, que emitem sempre uma mensagem positiva em relação à vida, transmitindo às crianças esperança, otimismo e confiança.

O final do conto de Andersen, quando comparado ao filme, poderia ser considerado, pelo senso comum, como um “final não feliz”. Mas como pode ser assim considerado se a sereiazinha alegra-se a alcançar os seus desejos? A diferença crucial entre o final destas histórias está no tipo de vitória que cada uma das personagens alcança.

Na sereiazinha, de Andersen, encontramos uma realização abstrata e imaterial, na qual a compensação por todo o seu sofrimento encontra-se no mundo espiritual. O que expressa claramente o ideário romântico-cristão da época, dando à sereia características como a generosidade e a resignação. Hoje em dia esses temas religiosos são negligenciados, como ocorre em *A Pequena Sereia*, porque, para muitos, não despertam mais associações pessoalmente significativas.

Assim, no filme, essa realização ocorre no plano material, e tudo que Ariel sofre pelo príncipe é recompensado ao casar-se com ele, expressando a sociedade atual, preocupada predominantemente com os resultados objetivos referentes às nossas ações.

Os contos de origem popular que resultaram nos modernos “contos de fadas”, ao longo dos séculos, como bem enfatiza Robert Darnton, sofreram diferentes transformações, em conformidade com as diferentes produções e expressões culturais e estão talvez longe de expressarem algo como as imutáveis operações do ser interno do homem.

Com estas diferentes transformações os contos de fadas tornaram-se cada vez mais refinados, passando a transmitir simultaneamente significados manifestos e encobertos, passando a falar com todos os níveis de personalidade humana, como, de fato, nos deixa entrever as leituras de Bruno Bettelheim. Mas estas leituras devem ser compreendidas dentro de uma temporalidade histórica específica. As próprias fontes dos contos de fadas escolhidas por ele, aprendemos com Robert Darnton, são datáveis e não podem, portanto, ser tomadas como de valor atemporal e universal.

O que acompanhamos em nosso trabalho foi a atualização de um conto de fadas, como estabelecido em meados do século XIX, por Hans Christian Andersen, para um novo formato de apresentação e construído sobre novos valores sociais e culturais. O formato do desenho de animação, impensável para Andersen, é por si só portador de novos valores de relação entre o público e a obra, e a estória narrada, longe de ser uma mera tentativa de transposição da estória original para um novo gênero (formato), é produzida a partir de e produtora de novas orientações e valores sociais e culturais, talvez também impensáveis para Andersen.

Bibliografia

ANDERSEN, Hans Christian. *A Sereiazinha*. Tradução do original por Per Johns. Porto Alegre: Caminho da Luz, 2000. Posfácio crítico por Regina Zilmermann.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Tradução Arlene Caetano. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil: teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna, 2000.

DANRTON, Robert. Histórias que os camponeses contam: o significado de Mamã Ganso (Com Apêndice: variações de um conto.). In: ———. *O Grande massacre de gatos*. Tradução de Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 1986. p.21-102.

WALT DISNEY PICTURES; CLEMENTS, Ron; MUSKER, John. *A pequena Sereia*. [Filme-vídeo]. Produção de Estúdios Disney, direção de Ron Clements e John Musker. Estados Unidos, Estúdios Disney, 1989. 1 cassete VHS/ NTSC, 82 minutos, color. dublado.